

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

**ELISA DA SILVA GOMES LANA**

**A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICO-FICCIONAL: UM  
ESTUDO SOBRE A MINISSÉRIE *AMAZÔNIA: DE GALVEZ A CHICO  
MENDES.***

**RIO DE JANEIRO**

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

ELISA DA SILVA GOMES LANA

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICO-FICCIONAL: UM ESTUDO  
SOBRE A MINISSÉRIE *AMAZÔNIA: DE GALVEZ A CHICO MENDES*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Memória Social sob a orientação do Prof. Dr. Javier Alejandro Lifschitz.

RIO DE JANEIRO

**2014**

**A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICO-FICCIONAL: UM ESTUDO  
SOBRE A MINISSÉRIE *AMAZÔNIA: DE GALVEZ A CHICO MENDES***

ELISA DA SILVA GOMES LANA

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Memória social sob a orientação do Profº. Drº. Javier Alejandro Lifschitz

Aprovada em 22 de setembro de 2014.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª. Drª. Javier Alejandro Lifschitz  
(orientador/UNIRIO)

---

Profª. Drª. Carmen Irene Correia de Oliveira (UNIRIO)

---

Profº. Drº. Sérgio Luiz Pereira da Silva (UNIRIO)

---

Profª. Drª. Glauca Kruse Villas Bôas (UFRJ)

---

Profª. Drª. Verônica Eloi de Almeida (UFF)

**RIO DE JANEIRO  
SETEMBRO/2014**

Lana, Elisa da Silva Gomes.

L243      A construção da memória histórico-ficcional: um estudo sobre a  
minissérie

Amazônia: de Galvez a Chico Mendes / Elisa da Silva Gomes Lana,  
2014.

213 f. ; 30 cm

Orientador: Javier Alejandro Lifschitz.

## RESUMO

Esta pesquisa tem por pressuposto que a produção e disseminação de produtos audiovisuais de ficção que retratam fatos e personagens históricos cumpram um papel importante nos processos de lembrança e esquecimento na sociedade atual. A preocupação é compreender como um produto audiovisual de ficção, a minissérie, produz sentidos e significados sobre nosso passado, a despeito do grau de fidelidade da narrativa com a época retratada. Para tanto selecionamos a minissérie, escrita por Glória Perez, *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* como estudo de caso. Pelas especificidades e características da memória produzida e veiculada no formato, propomos denominá-la de memória histórico-ficcional com o objetivo de dar conta da construção de uma memória que se inscreve nos meandros da memória social, da história e da ficção. O relevante nessa memória construída no espaço televisivo é que, ao ser veiculada em cadeia nacional para todos os brasileiros, acaba por tornar-se um dos elementos formadores de memória nacional e idéia de nação, esta não mais produzida nas esferas oficiais do Estado, mas por uma instituição privada - a Rede Globo de Televisão. Dado essas observações objetivamos principalmente compreender quais recursos narrativos e mecanismos são utilizados na construção da memória histórico-ficcional produzida no formato. Tendo em vista alcançar o objetivo proposto, faz-se fundamental o exame da estrutura narrativa da minissérie, como este se insere no gênero melodrama e as implicações que essa filiação acarreta para a memória histórico-ficcional produzida na obra. Além disso, analisamos outros elementos que compõe a narrativa, como a escolha de personagens específicos a partir dos quais a história é contada, o uso e a combinação de diversos tipos de imagens, sejam estas documentais ou não, o esmero na produção dos cenários e figurinos, todos esses elementos buscam aproximar esse produto audiovisual cada vez mais da realidade retratada, favorecendo o processo de identificação do telespectador e criando “efeito de real” e “efeito de verdade” ao discurso que é veiculado, legitimando e dando credibilidade a memória histórico-ficcional construída no formato minissérie. Ademais, observamos aspectos da pré-produção e produção da obra a partir de entrevistas realizadas com a autora e pesquisadoras e através de pesquisa em sites, jornais e revistas, bem como documentos fornecidos pelas entrevistadas.

Palavras-chave: memória histórico-ficcional, memória nacional, minissérie, televisão, Acre.

## ABSTRACT

This research is the assumption that the production and dissemination of audiovisual products that depict fictional characters and historical facts fulfill an important role in the process of remembering and forgetting in the current society. The main concern is to understand how an audiovisual fiction, the miniseries, produce senses and meanings of our past, regardless of the degree of fidelity of the narrative with the time portrayed. To carry out those analysis, it was selected as a case study *Amazonia: de Galvez to Chico Mendes*, a mini series written by Gloria Perez. We propose to call it "fictional historical memory", according to the characteristics of the miniseries format, in order to understand it as a construction of a memory which follows the intricacies of social memory, history and fiction. The most relevant in this built memory on TV is its role to strengthen national memory and the idea of nation, not promoted by the State, but by a private broadcasting company the Rede Globo. The main objective is to understand which narrative resources are applied in the building of this "fictional historical memory", such as the narrative structure, the choice of specific characters, the use and combination of different kinds of image, mixing documental and fictional, and also the details of costumes and scenarios. All of those features help to make the audiovisual fiction closer to reality portrayed, promoting the process of identification of the viewer and creating "reality effect" and "effect of truth", legitimizing and giving credibility to the historical-fictional memory built in miniseries format. Besides, during the research some aspects of the pre-production and the production itself were taken in consideration, interviews with the author of the mini series and its researches were done. Some information published in newspapers as well as documents provided by the people interviewed also were analysed.

Keywords: historical-fictional memory, national memory, miniseries, television, Acre.

## RÉSUMÉ

Cette recherche repose sur l'hypothèse que la production et la diffusion de produits audiovisuels qui représentent des personnages de fiction et faits historiques jouent un rôle important dans les processus de mémoire et oubli dans la société actuelle. La préoccupation est de comprendre comment une fiction audiovisuelle, la mini-série, produit sens et les significations de notre passé, quel que soit le degré de fidélité du récit avec le temps. Pour cela, nous avons choisi une étude de cas: la mini-série, écrite par Gloria Perez, *Amazonia: de Galvez à Chico Mendes*. A cause de les spécificités et les caractéristiques des produits dans ce format que nous proposons une mémoire appelé mémoire historique fictif afin de tenir compte de la construction d'une mémoire qui suit les méandres de la mémoire sociale, l'histoire et la fiction. Ce qui est pertinent dans ce mémoire est construit dans l'espace de la télévision pour être transmis à la chaîne nationale pour tous les Brésiliens finira par devenir l'un des éléments constitutifs de la mémoire nationale et l'idée de la nation, ce ne sont plus produits dans les sphères officielles de l'État, mais par une institution privée - Globo Television Network. Nous aimerions comprendre ce que les ressources et les mécanismes narratifs sont utilisés dans la construction de la mémoire historique produit au format de fiction. Afin d'atteindre l'objectif proposé, il est essentiel d'examiner la structure narrative de la mini-série, comme cela se produit dans le genre de mélodrame et les implications que cela entraîne l'adhésion de la mémoire historique et fiction dans l'œuvre produite. En outre, nous analysons d'autres éléments qui composent le récit, le choix des personnages spécifiques dont l'histoire est racontée, l'utilisation et la combinaison de différents types d'images, avec ou sans papiers, le soin dans la production de scénarios et costumes, tous ces éléments cherchent à mettre ce produit audiovisuel de plus en plus dépeint la réalité, favorisant le processus d'identification du spectateur et la création de «effet de réel» et «effet de vérité» pour le discours qui est diffusé, légitimer et de donner de la crédibilité à la mémoire historique -fictional construit au format mini-série. Nous observons aussi les aspects de la pré-production et le travail de production à partir d'entretiens avec l'auteur et les chercheurs et par la recherche sur les sites Web, les journaux et les magazines ainsi que les documents fournis par les personnes interrogées.

Mots-clés: mémoire historique-fiction, la mémoire nationale, mini-série, télévision, Acre.



*Dedico este trabalho a memória de minha mãe. Pelo seu incondicional amor e dedicação meu mais profundo agradecimento, admiração e saudade que não podem ser expressas por palavras.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por me dar força e consolo quando mais precisei. Sem Ele não alçaria vôos tão altos.

Ao meu orientador professor Javier Alejandro Lifschitz pelo interesse e leitura rigorosa sem os quais este trabalho não existiria. Pela acolhida e relação generosa fico imensamente grata.

Ao meu amado marido, José Afonso, minha admiração e agradecimento pelo apoio basilar e amor que fazem a vida valer a pena.

Ao meu querido irmão, Erique, e a minha cunhada, Jaqueline, minha amada família, pelo terno suporte e carinho que são um refrigerio nos momentos de tormenta.

A professora Glaucia Villas Bôas, minha primeira orientadora e membro desta banca, pelo incentivo e contribuição na condução de meus primeiros passos na senda acadêmica.

As professoras Ana Paula Goulart, Mônica Kornis e Carmen Irene por suas palavras tão brilhantes e pertinentes na qualificação. Ponderações que me fizeram pensar sobre questões que não havia pensado e mudar completamente o rumo do trabalho.

A professora Verônica Eloi por seu auxílio e companheirismo no trabalho que ajuda a superar o “mal olhado” acadêmico sobre a televisão.

Ao professor Sérgio Luiz Pereira da Silva por suas inspiradoras aulas no Seminário de Memória e Espaço e por solicitamente aceitar o convite para compor a banca.

A professora Bianca Freire-Medeiros pela ajuda sem a qual essa tese não seria possível. Agradeço, pela amizade e carinho com que, gentilmente, abriu as portas de sua casa para entrevista, cedeu-me material para a pesquisa e colocou-me em contato com a pesquisadora da minissérie.

Agradeço aos amigos do NUSC/UFRJ pelas conversas e cafés que tornaram o trabalho mais agradável.

Aos queridos amigos Adelino Júlio Pereira Filho, Sueli dos Santos Pereira e Tatiana dos Santos Pereira que me acolheram tão calorosamente em seu lar quando cheguei ao Rio de Janeiro e iniciei a graduação em Ciências Sociais na UFRJ. Sem esse apoio inicial não chegaria até aqui.

Aos também queridos amigos Rita Silene de Barros e Patrick de Barros Benaion pelo apoio incondicional, pelo ombro amigo e por me fazerem sorrir nos momentos de desespero.

A Rosali Henriques e a Mariana Leal pelo incentivo, apoio ao trabalho e “socorro” nos momentos de desânimo.

Meus agradecimentos a CAPES pela bolsa concedida para a realização do Doutorado e ao PPGMS pelo apoio oferecido para a conclusão do curso.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão a Glória Perez e a Giovanna Moraes pela acolhida amistosa e fundamental ajuda na pesquisa.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 Presença de bens de consumo por total de domicílios.....	47
Quadro 2 Estrutura dramática do melodrama segundo Martin-Barbero.....	61
Figura 1 Baird e a primeira televisão.....	30
Figura 2 Tubo de raios catódicos.....	32
Figura 3 Iconoscópio.....	33
Figura 4 Show na transmissão em 1950.....	37
Figura 5 Fernanda Montenegro e Sergio Britto no teleteatro 'A Casa em Ordem' (1963).....	39
Figura 6 Entretenimento Globo (PROJAC).....	53
Figura 7 Seqüência de abertura da minissérie.....	120
Figura 8 Imagem-documento.....	180
Figura 9 Imagem de reconstituição.....	181
Figura 10 Imagem Simulada.....	182
Figura 11 Imagem de reconstrução.....	183
Figura 12 Teatro Amazonas em cena da minissérie.....	186
Figura 13 Gaiola reconstruído para a minissérie.....	187
Figura 14 Cenário da minissérie em Porto Acre.....	188
Figura 15 Imagem do Palácio de Galvez reconstruído para a minissérie.....	189
Figura 16 Imagem de exemplo dos objetos reconstruídos para a minissérie..	190

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Principais marcos teóricos e metodológicos.....	13
1.2 Distribuição dos capítulos.....	20
2 A TELEVISÃO E AS NARRATIVAS TELEVISIVAS.....	22
2.1 A Televisão como um objeto de reflexão: produção e recepção.....	22
2.2 Da invenção a sua expansão.....	28
2.2.1 A televisão mecânica.....	30
2.2.2 Primeiros passos da televisão eletrônica.....	31
2.3 A TV no Brasil.....	34
2.3.1 A empresa Globo de comunicação.....	48
2.4 Narrativa televisiva.....	54
2.4.1 O folhetim e o melodrama na construção das narrativas de ficção televisiva.....	60
3 TELEVISÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	70
3.1 Da memória oral aos suportes técnicos da memória.....	71
3.2 Alguns aspectos da relação entre memória e televisão.....	76
3.2.1 Televisão, memória e “comunidade imaginada”.....	76
3.2.2 Televisão e inflação de passado.....	83
3.2.3 O caso das minisséries.....	88
3.2.3.1 Um pouco da história das minisséries no país.....	88
3.2.3.2 Características do formato.....	90
3.2.3.3 A especificidade da construção da memória nas minisséries históricas: a memória histórico-ficcional.....	98
4 O MELODRAMA E A MEMÓRIA HISTÓRICO-FICCIONAL NA TELEVISÃO: <i>AMAZÔNIA: DE GALVEZ A CHICO MENDES</i> .....	106
4.1 A autora da minissérie: Glória Perez.....	110
4.2 Melodrama e memória histórico-ficcional.....	116

4.2.1 Apontamentos iniciais sobre a minissérie <i>Amazônia: de Galvez a Chico Mendes</i> .....	116
4.2.1.1 Elementos do melodrama e memória histórico-ficcional.....	121
4.2.1.2 Melodrama e outros gêneros.....	126
4.2.1.3 Heróis, vilões e mocinhas na minissérie.....	130
4.2.1.4- Sobre conflitos, desenvolvimento e desenlace.....	134
5 ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICO-FICCIONAL NO MEIO TELEVISIVO.....	159
5.1 Primeiras impressões.....	160
5.2 Pré-produção e produção: bastidores de uma construção da memória histórico-ficcional na televisão.....	161
5.2.1 Os momentos iniciais: criação e pesquisa.....	161
5.2.2 “Efeito de real” e “efeito de verdade” na construção da memória histórico-ficcional na minissérie <i>Amazônia: de Galvez a Chico Mendes</i> .....	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	202

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 Principais marcos teóricos e metodológicos

Vivemos em um mundo onde as imagens, reais ou ficcionais, fazem parte de nosso cotidiano, pautam nossa percepção e sentidos. Refletindo sobre como a cidade do Rio de Janeiro foi representado pelo material produzido pelo cinema *Hollywoodiano*, na primeira metade do século, Freire-Medeiros observa que:

Se a elaboração e a difusão conscientes de imagens cumprem papel fundamental nos sistemas de poder e controle social na metrópole hodierna (Jenks, 1995), o produto cinematográfico oferece material de inquestionável valor por sua origem múltipla (quem é o “autor” de um filme?) e a natureza polissêmica (presença simultânea de diferentes códigos narrativos). De fato, filmes devem ser vistos antes como prática social, como processo de produção de sentido, do que como simples objetos. A audiência, por sua vez, existe fora do texto: em diferentes cenários de relações sociais, ela produz leituras imprevisíveis, cujo conteúdo pode ser mobilizado com intenções variadas e, no mais das vezes, contraditórias. (FREIRE-MEDEIROS, 1997, p. 108 e 109)

Retomo o argumento da autora sobre os filmes para ressaltar a relevância das narrativas apresentados nas diversas mídias, sob os mais diferentes gêneros e formatos. Neste contexto imagético, seja por seu alcance geográfico, seja pelo papel que desempenha na contemporaneidade, a televisão mostra-se como um objeto interessante de estudo. A televisão

comunica imagens, apresenta modelos de formas de agir e se inserir no mundo, padrões de comportamento que podem ou não ser aceitos pelos telespectadores, assim, programas televisivos devem ser entendido como prática social que produzem efeitos concretos no mundo empírico.

Obra da modernidade, a televisão, como a conhecemos, inicia suas transmissões nos anos de 1930, nos Estados Unidos, com a RCA (Radio Corporation of América). Em solo brasileiros, as primeiras experiências e demonstração com a nova tecnologia datam dos anos 30 durante à 1ª Exposição de Televisão. Na década de 1950 a TV chega de fato ao Brasil com a tecnologia trazida por Assis Chateaubriand, fundando a PRF-3 TV Tupi-Difusora, em São Paulo, a quarta emissora do mundo e a primeira da América Latina. A televisão, atualmente, atingiu um alcance geográfico inegável no país e se faz presente em praticamente todo o território nacional. De acordo com pesquisa sobre bens de consumo incluídas na PNAD de 2011, 96,9% dos domicílios brasileiros possuem aparelho de televisão, superando a presença de rádio (83,4%) e de geladeira (95,8%). Esse percentual representa apenas parte do fenômeno, pois aliado aos avanços das tecnologias da informação, o meio flexibilizasse e fala-se hoje em televisão móvel e em narrativa transmídia, ampliando geográfica e culturalmente seu campo de alcance e fazendo-a interagir com outras mídias.

A natureza da imagem produzida, sua “qualidade” e sua lucratividade dependem de uma série de fatores que acabam por criar unidades especializadas com atribuições e métodos diferentes. Existem canais de TV especializados em esportes, dramaturgia, curiosidades, vendas, culinária, animais e, porque não, produção de história e memória, como o *History Channel*. As diferenciações não se dão somente de canal para canal, mas também internamente, dentro da própria grade de programação por um recorte de audiência e sob a lógica do comercial.

Constantemente na mídia nacional e internacional deparamo-nos com narrativas que evocam lembranças, impressões, textos históricos e cronologicamente determinados, de modo a formar uma ponte entre presente e passado com vista para o futuro. Determinados momentos podem impulsionar



e potencializar uma recorrente necessidade e fabricação de memória. Assim, Andreas Huyssen (2000) observa que a partir dos anos 80, no contexto mundial, há a ascensão de uma “cultura da memória” aguçada por uma série de fatores. Dessa forma, tornou-se banal observamos regularmente na mídia nacional e internacional, narrativas de memória, imagens e textos que nos levam para outros tempos e lugares. Articulado memória e mídia Marialva Carlos Barbosa (2007) argumenta que os meios de comunicação realizam “trabalhos de memória” operando recortes, classificações e ordenando a realidade social a partir de seus próprios critérios. Um produto audiovisual que sintetiza este argumento é a minissérie. As narrativas televisivas que conjugam memória, história e ficção, empreendidas pelo formato, constituem interessante instrumento para análise de como são selecionados, reconstruídos e veiculados por todo o Brasil acontecimentos que fizeram parte de nossa trajetória histórica nacional. Nas minisséries exibidas pela Rede Globo, elementos locais como língua, paisagem, hábitos, aspectos da história do país, bem como problemas e dilemas do passado e que ecoam no presente são salientados nesse processo de construção de uma imagem de Brasil para os brasileiros e para ser exportada para os mais diversos países.

Este trabalho tem por pressuposto que a produção e disseminação de produtos audiovisuais de ficção voltados para a narrativa de reconstrução histórica cumpram um papel importante nos processos de lembrança e esquecimento na sociedade atual. A preocupação é compreender como um produto audiovisual de ficção, a minissérie, produz sentidos e significados sobre nosso passado, a despeito do grau de fidelidade da narrativa de reconstituição histórica com a época retratada. O foco está no papel do meio para a construção, seleção, disseminação e atualização de memórias. Para tanto selecionamos a minissérie, escrita por Glória Perez, *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* como estudo de caso. A partir de um recorte do objeto que privilegia as instâncias de produção e a narrativa, temos como objetivo identificar as características e a lógica da memória que é produzida e veiculada no formato minissérie. Devido as peculiaridades dessa memória propomos denominá-la de memória histórico-ficcional com o objetivo de dar conta da construção de uma memória que se dá nos meandros da memória social, da

história e da ficção. O relevante nessa memória construída no espaço televisivo é que, ao ser veiculada em cadeia nacional para todos os brasileiros, acaba por tornar-se um dos elementos formadores de nossa memória nacional e idéia de nação, esta não mais produzida nas esferas oficiais do Estado, mas por uma instituição privada - a Rede Globo de Televisão. Trata-se de pesquisa qualitativa interdisciplinar que se insere nas relações entre sociologia, memória social e comunicação social, especificamente, no campo de estudo das produções televisivas. Além da análise da minissérie em questão, a pesquisa de dados e a observação de documentos referentes a sua pré-produção e produção, cedidos pela autora e pesquisadoras, foram entrevistadas profissionais envolvidos na área de pesquisa e que colaboraram para sua execução, a prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Bianca Freire- Medeiros e Giovanna Moraes, bem como, a própria autora, Glória Perez. As entrevistas foram semi-estruturadas, com questões que envolviam a minissérie em si e seus bastidores, bem como sobre o exercício de suas respectivas atividades profissionais no meio televisivo.

A minissérie em questão foi produzida e exibida pela Rede Globo em 2007 e aborda parte da história do Acre em três fases distintas, desde as disputas por sua incorporação ao Brasil, em 1899, período áureo da borracha, passado por sua posterior decadência e novo auge, indo até a luta do seringalista Chico Mendes.

Esquecido nos livros de história, pouco conhecido pelos brasileiros, alvo de piadas acerca de sua existência e sobre ter sido trocado por um cavalo cavalos, o mais novo dos estados brasileiros foi escolhido para figurar uma produção televisiva. Sabemos que essa seleção não é aleatória e que a televisão opera a partir de um horizonte de expectativas que visa o lucro e o alto índice-de-audiência possível a partir de mecanismos de identificação com o grande público e da oferta de estilos de vida ao qual almejam (BOURDIEU, 1997; MICELI, 1972; HAMBURGER, 2002 e 2005). Dado essas observações objetivamos principalmente compreender quais recursos narrativos e mecanismos são utilizados na construção da memória histórico-ficcional produzida pela mídia? Quais os procedimentos utilizados? A partir de que saberes se constrói memória? Que relações de poder estão envolvidas? Como esse discurso dilui, adiciona, modifica, condensa traços regionais na formação

de um discurso que enfatiza laços sociais de pertencimento a uma nação, a saber, o Brasil? Como são construídos os mecanismos de identificação caros e necessários as produções televisivas? Como é contada, como é produzida a história do Acre, tão distante e estranho a maioria dos brasileiros? Como o Acre se insere nessa “colcha de retalhos” que compõe nossa memória nacional moldada pelos meios de comunicação?

Analisar imagens não é tarefa fácil e Clarice Peixoto aponta para esta problemática, observando que os pesquisadores estão mais familiarizados com a linguagem escrita e menos com a linguagem das imagens o que torna difícil sua leitura. Para se familiarizar com tal linguagem e aprender a interpretá-la é necessário que se visualize intensivamente imagens e que se indague sobre elas. “Ler imagens” requer que se observe seu sentido, seu significado.

Para tal, há de delas se aproximar, detalhar esses sinais por meio de outras fontes: o trajeto do olhar, as impressões visuais globais, as rupturas ou contradições entre o que é percebido e o que é compreendido. E isso é muito mais amplo do que uma simples leitura. Desse modo, “ler” e “imagem” devem ser mutuamente re-vistos, pois a expressão só tem sentido na condição de lembrarmos que a imagem não é um texto sem palavras e que “ler imagens” é diferente da leitura que se faz de um texto em que decodificamos cada signo buscando seu sentido; é, principalmente, a análise do conjunto desses signos e de sua produção.” (PEIXOTO, 1998, p. 222)

Com relação as minisséries, deve-se observar, primeiramente, o meio onde são produzidas e veiculadas, suas características, avanços culturais e tecnológicos e linguagem própria que definem as condições de produção, a forma como o produto será realizado e apresentado ao público. Desde seu advento, ao longo dos anos, a televisão, em especial a Rede Globo, vem desenvolvendo características próprias de contar suas histórias nos mais diversos gêneros e formatos. Neste sentido, destacam-se o papel do folhetim e melodrama nas produções de teledramaturgia ficcional televisiva. Melodrama e

o folhetim permanecem e se atualizam nas narrativas audiovisuais, conformam as bases que estruturam a escrita da memória histórico-ficcional na minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*. Do folhetim as minisséries herdaram a forma linear e serializada como a história é contada em blocos e capítulos, com ganchos e clímax que atraem o telespectador para a continuação da trama que caminha passo a passo para o fim (MEYER, 1996 e KORNIS, 2003, 2008 e 2011). Ao ser transportado para o DVD as minisséries perdem, em grande parte, essas características, restando a linearidade, alguns ganchos entre as cenas o clímax e outros traços que são herança do melodrama, como as temáticas de apelo sentimental. O melodrama, no entanto, permanece na versão compacta das minisséries comercializada através do DVD.

Por sua vez do melodrama, as minisséries herdaram a estrutura da narrativa dividida em três partes: 1) apresentação da situação inicial e dos personagens (abertura), 2) desenvolvimento dos conflitos (desenvolvimento) e 3) desfecho final (desenlace). Embora os excessos melodramáticos sejam mais comedidos nas minisséries, os parâmetros do gênero estão amplamente presentes nas narrativas empreendidas pelo formato em seu conteúdo sentimental, moralizante e cheio de esperanças. Trata-se de uma história que se inscreve no campo da moralidade, baseada na dicotomia entre bem e mal e composto por enredo e personagens, mesmo os históricos, estereotipados e previamente definidos – o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; e que tenta evitar os finais trágicos (MARTIN-BARBERO, 2013; MEYER, 1996 e KORNIS, 2008 e 2003). O melodrama torna a narrativa próxima ao telespectador que, há muito familiarizado com o gênero, encontra identificação com o conteúdo e seus personagens.

Além de observar sob que parâmetros esta estruturada a narrativa da minissérie, para entender como se dá a construção da memória histórico-ficcional no formato é também necessário analisar o que está além do que é mostrado na tela, a realidade contínua da imagem que ultrapassa o produto final exibido. É preciso refletir, como observa Pierre Bourdieu, sobre o processo de elaboração da imagem, como ela foi produzida, a lógica de seleção dessas imagens o que vai ou não ser transmitido, veiculado. O autor alerta para o poder que a televisão possui de fazer com que a imagem veiculada seja percebida como o real em si, criando com isso um “efeito de real”, sem que se

observe ou reflita sobre o processo de construção daquela imagem. O “efeito de real” refere-se ao “fazer ver e fazer crer no que se faz ver” (BOURDIEU, 1997, p. 28), produz efeitos de mobilização no mundo real, faz existir idéias, representações ou mesmo grupos. Nas minisséries históricas, este efeito ganha dimensão maior aliado ao uso da memória e da história para dar credibilidade e legitimar uma dada reconstrução de nosso passado nacional a partir de um “recorte do real”, ocasionando a sensação de estarmos diante dos fatos tal qual ocorreram.

Outro efeito ocasionado pelo uso da memória e da história nas minisséries históricas, produto onde se constrói uma memória histórico-ficcional, é o “efeito de verdade”. Segundo Patrick Charadeau (2012) o “efeito de verdade” alude mais ao “acreditar ser verdadeiro” do que ao “ser verdadeiro” de fato, não é a verdade em si que está em jogo, mas a busca de credibilidade e legitimidade.

Dessa forma, argumentamos que a mídia ao produzir relatos sobre o passado, construções narrativas baseadas em fatos históricos e na memória social tem como finalidade garantir “efeito de real” e “efeito de verdade”<sup>1</sup> ao discurso que é veiculado, legitimando e dando credibilidade a memória histórico-ficcional construída no formato minissérie. Aliados a pesquisa e uso de fontes históricas e da memória observamos outros elementos que compõe a narrativa, como a escolha de personagens específicos a partir dos quais a história é contada, o uso e combinação de diversos tipos de imagens, sejam estas documentais ou não, o esmero na produção dos mais diversos cenários e figurinos, todos esses elementos buscam aproximar esse produto audiovisual cada vez mais com o real, favorecendo o processo de identificação do telespectador e criando esses efeitos.

Visto essas considerações iniciais que norteiam esta tese, passemos para a divisão dos assuntos por capítulos.

<sup>1</sup> Em tese de doutorado intitulada **Teledramaturgia de minissérie: modos de construção da imagem e memória nacional em JK**, Sara Feitosa (2012) também utiliza esses conceitos para compreender os modos como a teledramaturgia reconstrói a história do Brasil. A autora utiliza a definição de “efeito de real” de Jacques Aumont (2008) que propõe a percepção de que o espectador entende que o que vê não é o real em si, mas uma imagem representativa, na medida em que existiu ou pode existir no real. Propomos, nessa tese, caminho e definição diferentes.

## 1.2 Distribuição dos capítulos

Esta tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, a partir de pesquisa bibliográfica, exploramos as diversas perspectivas a partir das quais a televisão foi analisada, bem como traçamos alguns aspectos da história da televisão no mundo e no Brasil, destacando Rede Globo de Televisão. O objetivo foi entender como a televisão, ao longo de seus anos de existência, foi aprimorando todo um aparato organizacional, cultural e tecnológico para formar uma linguagem, uma forma própria de contar suas histórias. Neste sentido, destacamos o melodrama e o folhetim como fundamentais para entender a estrutura e as estratégias narrativas operadas pelos produtos de teledramaturgia, em especial as minisséries.

No capítulo seguinte, tratamos das relações entre televisão, história e memória, para procurar entender os elementos constitutivos e particularidades da memória que é produzida e veiculada no formato minissérie histórica, entendendo que ao ser exibida em um meio de alcance cultural e geográfico como a televisão, esta memória acaba sendo um dos elementos formadores de uma memória nacional. Embora tenham por base personagens e/ou fatos históricos, as minisséries históricas trazem também uma forte dose de ficção, isto por se tratar de um produto ficcional de teledramaturgia de reconstrução histórica. Assim, para dar conta de uma memória que se edifica nos meandros da história, da memória social e da ficção, propomos o conceito de memória histórico-ficcional para denominar a memória operada no formato.

Os capítulos três e quatro tratam de questões referentes à construção da memória histórico-ficcional na minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* e que trazem proximidade, identificação e criam “efeito de verdade” e “efeito de real” a narrativa operada pela obra. No terceiro capítulo observo a minissérie a partir dos elementos que compõem o melodrama com o objetivo de entender

como o gênero estrutura a narrativa e as conseqüências deste aspecto para a memória histórico-ficcional produzida na obra.

No último capítulo observo os bastidores da produção e os demais mecanismos que criam “efeito de verdade” e “efeito de real” a construção da memória histórico-ficcional na minissérie, como o recurso a escolha e reconstrução de personagens históricos, o tratamento e o uso diversas formas de imagem, o cuidado e esmero na construção de cenários e objetos de cena, o detalhe na criação dos figurinos, etc.

Nas “Considerações finais” retomo o rumo dos argumentos utilizados no decorrer da tese e os articulo em uma perspectiva que prioriza os aspectos dessa memória histórico-ficcional para a construção de uma idéia de nação e memória nacional no meio televisivo, fornecendo também pistas para novos trabalhos.

## **2 A TELEVISÃO E AS NARRATIVAS TELEVISIVAS**

## 2.1 A Televisão como um objeto de reflexão: produção e recepção

Assim como os demais meios de comunicação e outras produções sociais, a televisão possui estreita ligação com a sociedade que a produziu e na qual foi produzida e, filha do contexto moderno, influencia e é influenciada por este. Dominique Wolton afirma que a televisão tem um papel importante nas sociedades complexas enquanto produtora e mantenedora de laços sociais, fundamental para o exercício democrático. Para o autor, “a televisão é elemento central da democracia de massa e exige um verdadeiro investimento intelectual para que se compreenda o seu papel. No entanto, durante muito tempo, o mundo acadêmico não refletiu o suficiente sobre a televisão como se ela não fosse um objeto de conhecimento ‘nobre’”<sup>2</sup>. (WOLTON, 1996, p. 6)

Na mesma direção prossegue a reflexão de Verônica Almeida (2003 e 2012) que observa que a televisão é um produto cultural como qualquer outro, no entanto com especificidade própria, posto que há relação entre o que se produz na televisão e a sociedade que a produziu e na qual foi produzida. Desse modo, segundo a autora, pesquisando a televisão torna-se possível compreender a sociedade em que vivemos.

Desta feita, exemplificando a relação entre televisão e representações sociais, Claudia Rezende (1997) analisa a forma como as empregadas domésticas são representadas, em duas novelas globais<sup>3</sup>, e observa como a construção dessas imagens refletem valores amplamente presentes em nossa sociedade. A autora afirma que a televisão deve ser pensada, primeiramente, como um meio de comunicação, uma forma de fazer circular valores, idéias, imagens, mensagens e estilos de vida de um grupo ou mais que produz para outros. A televisão comunica mensagens que se baseiam em códigos e valores sociais, o que não é garantia nenhuma de que estas serão recebidas da

---

<sup>2</sup> Ainda sobre esta questão, para Wolton “poucas atividades tão amplamente utilizadas têm sido, há tanto tempo, objeto de uma tal preguiça intelectual, de um tal conformismo crítico e, por último, de uma tal submissão às modas do momento [...] A televisão ou o objeto mal amado da nossa sociedade individualista de massa, da qual nos protegemos emitindo a seu respeito uns bons e velhos estereótipos, deixando sempre para amanhã uma análise mais razoável.”(Wolton, 1996, p.11)

<sup>3</sup> São estas: *O Rei do Gado* (1996/1997) e *A Indomada* (1997)



mesma forma por todos, pois a recepção é múltipla segundo as mais diversas mediações.

Mesmo reconhecendo o papel dos meios de comunicação na sociedade, em especial a televisão – mídia que produziu e veiculou nosso objeto de estudo, de forma geral, tornou-se comum criticar a chamada “cultura de massa” baseando-se em uma suposta hierarquia no campo cultural, onde a mesma aparece de maneira oposta à denominada “cultura erudita”. À primeira são atribuídas características como a fácil fruição e seu caráter supostamente alienante. Ao passo que a última emerge relacionada à arte, à beleza, além de ser considerada reflexiva, edificante e criativa. De acordo com Jesus Martí-Barbero (2013), o discurso recorrente herdeiro da perspectiva frankfurtiana atribui à chamada “cultura de massa” características como a alienação, a fácil fruição e a inferioridade de suas obras e produtos. No entanto, assinala o autor, depois que a arte tornou-se acessível ao grande público, pelos meios de comunicação de massa, não perdeu seu valor. Houve, na realidade, o desencadeamento de uma pluralidade de modos de fazê-la e usá-la que continuam oferecendo possibilidades de criação entre seus novos consumidores. Wolton (1996) argumenta que o público é inteligente e crítico, e não um ser manipulado.

Acerca do debate, Umberto Eco (1979) expõe as diversas posições tomadas a respeito do papel dos chamados “meios de comunicação de massa” e os agrupa em uma suposta polaridade expressa pelos conceitos de “apocalíptico” e “integrado”. O autor critica essas posições polares, observando que as mesmas foram (e ainda são) responsáveis pela difusão de “conceitos fetiche” que formam paradigmas genéricos e que pautaram (e ainda pautam) discussões improdutivas e “operações mercantis”. Ambas as posturas podem redundar em uma atitude semelhante de passividade, falta de profundidade e concretude na análise dos produtos produzidos por estes meios. A crítica apocalíptica aos meios de comunicação de massa se basearia numa visão aristocrática e idílica de uma “cultura erudita” que estaria se perdendo e sendo corrompida na “massa”. Por outro lado, o que caracterizaria a postura dos integrados seria uma certa superficialidade, uma leitura positiva dos “textos” produzidos pela comunicação de massa. Observando tais perspectivas, Eco propõe uma nova postura que possa ser mais profunda, realista e menos

enviesada. Tal redefinição impõe não uma “recusa aristocrática” ou uma “integração passiva”, mas uma perspectiva que observe características históricas e que possa tentar vislumbrar os diversos condicionantes que se interpõem entre produtores, receptores e mensagens.

A questão da recepção dos mais diversos meios de comunicação não é um tema novo, pois vem sendo tratado desde o início do século passado e no Brasil desde a segunda metade do mesmo. O que diferenciou seu estudo ao longo dos anos, de acordo com Mauro Wilton de Souza (1995), foram seus enfoques e perspectivas. As novas posturas buscam quebrar as barreiras disciplinares, tentando perceber diferentes perspectivas do processo de comunicação. Dessa forma, a recepção não é vista como o fim do processo comunicativo, ela é tida como um processo de interação, de negociação de sentido. Assim, o receptor não é percebido mais como uma vítima ou um ser manipulado, mas percebido como sujeito capaz de produzir sentido. Nos novos estudos de recepção, o receptor é resgatado no seu cotidiano, no seu espaço-tempo resultando nas mediações como objeto de estudo.

Alguns trabalhos que exploram as relações entre os receptores e a televisão foram tema de artigo de Nora Mazziotti (2004). A autora argumenta sobre as produções que mostram conceitos e avanços fundamentais no estudo sobre os modos de ver televisão. O primeiro desses conceitos é o de “mediações”, retirado das obras de Martin-Barbero e Orozco Gómez, entendida como as instâncias que estruturam a interação e a negociação entre os espaços da produção e da recepção. Outro conceito fundamental destacado pela autora é o de “televidência”, trabalhado também por Orozco Gómez, que dá conta da interação entre o sujeito e o referente televisivo, mostra a interação e concebe o telespectador como sujeito construtor de sentido. Um terceiro e último conceito é o de “prazer”, desenvolvido por Ien Ang, que está contido também nas definições de mediação e televidência. Dessa forma, deve-se observar e reconhecer que se sente prazer ao assistir os produtos dos meios de comunicação, o que, muitas vezes, implica no prazer como reconhecimento, o prazer da identificação com o que é visto, a despeito das sanções e preconceitos advindos da academia e dos meios mais “cultos”.

Ainda sobre a questão da recepção do conteúdo televisivo, Lila Abu-Lughod argumenta sobre a forma como a televisão nos mostra que o mesmo

texto cultural tem diferentes recepções e implicações em contextos distintos. Em suas observações, ela salienta que as mensagens televisivas são desviadas pela forma como as pessoas estruturam suas experiências com a televisão e, pela maneira como as realidades cotidianas afetam essas mensagens. Ademais, não é somente a recepção que deve ser foco privilegiado de etnografias, mas é necessário e imprescindível fazer etnografia de produção. Os programas são produzidos por especialistas de status social e classe diferentes de seus espectadores, e “trabalham dentro de estruturas de poder e organizações que estão veiculadas aos interesses nacionais ou comerciais daqueles para quem trabalham.” (ABU-LUGHOD, 2001, p.107).

Por sua vez, Esther Hamburger (2005) aponta para as disjunções que podem ocorrer nas relações entre meios de comunicação e consumidores em uma sociedade de massa. Trabalhando com novelas, a autora mostra como estas produzem um “multiálogo”, mas que pretendem atingir, principalmente, um telespectador estereotipado da classe C. Assim ocorre uma disjunção entre público-alvo e público atingido.

Ainda sobre essa relação entre produtores e receptores, estudando os programas de auditório, em especial o de Hebe Camargos, Sergio Miceli (1972), argumenta sobre a quem é direcionado as mensagens televisivas proferidas no programa e o papel destas. Miceli propõe que os programas de auditório cumprem diversas características de uma manifestação coletiva que depende da participação direta do receptor. O programa analisado, segundo o autor, dirige-se a unidade familiar, cuja imagem típico-ideal é construída a partir dos diversos papéis sociais que compõem a família e respeita-se a divisão tradicional dos papéis segundo o gênero. A mensagem proferida pela linguagem do programa tem um valor mítico e sua intenção é a de oferecer a todos um repertório adequado à expressão da sociabilidade que caracteriza o estilo de vida da classe média. Por outro lado, para Miceli, o programa permite ao espectador de classe média o acesso a algumas fatias do estilo de vida das classes altas, assim, a imagem da cultura dominante funciona de maneira substitutiva difundindo-se pela cultura média que a aspira e procura a imitar.

Sobre o papel da televisão na sociedade, sua lógica e efeitos destacam-se as considerações realizadas por Pierre Bourdieu (1997). O sociólogo francês enfatiza o papel da televisão como o único meio de informação

responsável pela formação de grande parte da população. Sobre a produção da imagem, o autor apresenta algumas idéias para mostrar o funcionamento da lógica televisiva. São elas: o “ocultar mostrando”, a “concorrência no campo televisivo” e a “circulação circular da informação”. O autor mostra que o que é veiculado pela televisão é uma construção de imagens e sons produzidos através de certos mecanismos que ocasionam um “efeito do real” – “fazer ver e fazer crer no que se vê”. No formato ao qual pertence nosso objeto de estudo, as minisséries, esses mecanismos ganham potencia aliados ao uso da história e da memória para legitimar uma dada reconstrução do passado em narrativas que estabelecem um “recorte do real” trazendo a ilusão de estarmos diante do passado tal qual ele aconteceu. Adverte, no entanto, que a televisão não mostra os mecanismos de construção daquela imagem, nem quais os interesses em se valorizar certos aspectos em detrimento de outros. Assim, a televisão não permite a distinção entre a imagem e os mecanismos de sua produção que agem segundo a lógica comercial do índice-de-audiência.

Ainda sobre o papel da televisão, a imagem produzida e sua lógica Muniz Sodré (2002 e 2002a) propõe que, atualmente, se pode afirmar que a própria vida social, se torna imagem. Para o autor, a imagem é um tipo de representação analógica da realidade que sempre existiu, no entanto, hoje em dia aparece de forma demasiada e regida pela ótica do espetáculo. De acordo com o autor, a vida substitutiva, enganosa das telas aparece como uma nova forma de existência que tenta neutralizar os conflitos e tensões comunitárias.

A questão da sedução da imagem e o desejo de participação do mundo ofertado pela televisão também foram objetos de reflexão de Esther Hamburger (2002) ao analisar os artigos publicados na revista inglesa *Screen* (39:1) sobre a morte da Princesa Diana. Hamburger sugere que a experiência real guarda especificidades que nenhum espetáculo substitui, o que faz com que o telespectador queira muitas vezes realizar o que a autora chama de “rompimento epistemológico”, utilizando a definição de Silverstone<sup>4</sup>. O desejo de participação, da experiência física pode motivar as pessoas a abandonar a postura passiva de telespectador para participar de diversos programas

---

<sup>4</sup> Professor de *Media and Communication* na *London School of Economics and Political Science*.

televisivos, e/ou manifestações públicas. Ao ceder a esse desejo, as pessoas estariam de alguma maneira realizando um deslocamento da representação para a experiência real.

Retomando a discussão sobre recepção e produção, Rosane Manhães Prado (1999) chama a atenção para as diversas possibilidades de apreensão do conteúdo televisivo por diferentes telespectadores. A mensagem pode ser a mesma para todos, mas a forma como as pessoas recebem são múltiplas. Se por um lado, o diálogo *stricto sensu* entre telespectadores e televisão não se dá, por outro, pode haver tanto consentimento, aceitação, identificação como resistência, repulsa e rejeição. Além disso, a televisão faz parte da sociedade, retirando-lhe valores, símbolos, modos de ver e viver e lhe expondo de volta. Assim, argumenta Prado, a comunicação entre televisão e público já existe previamente na sociedade. Ademais, como observam alguns autores como Mark Andrejevic (2004), Bianca Freire-Medeiros e André Backer (2005), além de Pierre Beylot (1997) e Dominique Wolton (1996), longe de serem expectadores ingênuos e passivos os telespectadores e participantes de programas de televisão, há muito socializados com o mundo televisivo, não tomam o que é exibido na “telinha” como “a verdade” intocada, entendem que o que aparece é uma construção de imagens que serve a determinado propósito, a saber, cativar e consolidar cada vez mais a audiência.

Assim, visto o papel polêmico da televisão, desde seu advento, e atuando contra os críticos mais ferozes ao seu estudo, sigo o preceito de Bernard Lahire (2005) de que não há objeto “mais social” do que o outro. O relevante é a forma como o pesquisador aborda o objeto, sua perspectiva que delinea e o molda antes e durante a pesquisa. Semelhante a tudo na realidade contemporânea, a televisão é plural, multifacetada e não pode ser entendida a partir de pré-noções de cunho crítico que cerceiam qualquer análise mais profunda.

Compartilho do argumento de Abu-Lughod e tantos outros pesquisadores, alguns já citados, de que é necessário estudar a televisão sob o ponto de vista das Ciências Sociais. Segundo a autora, recém começamos a encontrar um ponto de entrada para a pesquisa que observe a relevância da televisão enquanto presença ubíqua nas vidas e nos imaginários dos indivíduos no mundo contemporâneo. A resistência dominou os estudos sobre mídia, “e

se há algo a dizer sobre tais estudos é que, a despeito de sua considerável sofisticação teórica, são etnograficamente pobres.” (ABU-LUGHOD, 2001, p. 105)

Há uma relação entre a sociedade e a televisão da qual esta é parte constitutiva. Como salientam Prado (1999) e Hambúrguer (2005) quando se referem aos conteúdos televisivos, as pessoas falam ao mesmo tempo de si, de suas vidas, de seu mundo, de suas questões, de suas experiências. Ademais é necessário não só refletir sobre a imagem, mas sobre a sua construção, como nos mostra Abu-Lughod (2001). Assim, a televisão mostra-se “boa para pensar” e é reveladora da sociedade ou de pelo menos uma representação construída dela, e que num movimento pendular, também produz efeitos concretos na realidade social. Mas como surgiu essa mídia que suscita tantas questões e opiniões apaixonadas e controversas? A seguir abordaremos de forma exploratória os primeiros passos da televisão no mundo e como a mídia aportou em terras brasileiras.

## **2.2 Da invenção a sua expansão**

O objetivo deste texto não é buscar uma genealogia da TV no Brasil e no mundo, nem tão pouco tentar realizar uma exaustiva abordagem científica sobre sua história, procuramos traçar em linhas gerais alguns eventos relevantes de forma introdutória.

Não se pode atribuir a uma só mente a invenção da televisão, pois sua concepção contou com o trabalho de vários pesquisadores ao longo do tempo. Desde o século XIX cientistas estudavam a possibilidade de se realizar a transmissão de imagens através de grandes distâncias (WU, 2012).

Desde a descoberta do elemento selênio em 1817 pelo químico sueco Jakob Berzelius, estudos foram realizados e a tese de que o elemento poderia transformar energia luminosa em energia elétrica foi comprovada 56 anos depois pelo inglês Willoughby Smith. Dessa forma, ao menos em teoria, viu-se que seria possível transmitir imagens por meio de corrente elétrica e a televisão já poderia ser imaginada como um aparelho elétrico receptor e transmissor de

imagens. Já a palavra televisão foi usada pela primeira vez em uma tese na França apresentada por Constantin Perskyi ao Congresso Nacional de Eletricidade, em 1900. A palavra vem da junção de *tele* (longe, em grego) e *videre* (ver, em latim), a tese descrevia um equipamento que transmitia imagens à distância baseado nas propriedades fotocondutoras do selênio, elemento descoberto quase oito décadas antes (*idem*).

No ano de 1884, estudante de engenharia alemão Paul Nipkow estudava a idéia de enviar imagens à distância e desenvolveu a tese de decompor a imagem em pontos que seriam posteriormente transformados em impulsos elétricos por uma célula fotoelétrica e enviados por um fio até um receptor onde o processo inverso ocorreria e a imagem seria composta. Nipkow criou então um disco com orifícios em espiral com a mesma distância capazes de fracionar uma imagem enquanto o disco rodava. A luz proveniente de cada furo era transformada em corrente elétrica que produziria a iluminação intermitente de uma lâmpada colocada no outro extremo. Essa luz passava através de um segundo disco que rodava à mesma velocidade do primeiro e a imagem original era então projetada. Este invento, chamado de *Disco de Nipkow*, lhe rendeu o título de “fundador” da técnica de TV (*idem*).

Alguns anos depois, em 1892, dois cientistas alemães Julius Elster e Hans Getbel inventaram a célula fotoelétrica, um sinal elétrico. Outro passo importante para o desenvolvimento da televisão se deu em 1907 quando Alan Archibald Campbell-Swinton, na Inglaterra, e Boris Rosing, na Rússia, independentemente, sugeriram o uso de raios catódicos somados a espelhos para transmitir imagens. Na época, a tecnologia não era suficiente para desenvolver e materializar seus projetos (*idem*).

### **2.2.1 A televisão mecânica**

Sucessivos aperfeiçoamentos do sistema inventado por Nipkow foram realizados e em 1920 o escocês John L. Baird realizou as primeiras transmissões, em caráter experimental, através de um sistema mecânico

baseado no invento do engenheiro alemão, era a primeira televisão funcional do mundo. Tratava-se de uma máquina estranha e rudimentar, uma invenção formada de pedaços de arame, madeira e um farol de bicicleta com um círculo giratório de papelão e fios no centro, sobre um carrinho de chá (WU, 2012).

**Figura 1- Baird e a primeira televisão<sup>5</sup>**



Prosseguindo com suas pesquisas quatro anos depois Baird transmitiu contorno de objetos à distância e no ano seguinte conseguiu exibir fisionomia de pessoas. Já em 1926, fez a primeira demonstração para a comunidade científica presente no Royal Institution em Londres e logo após assinou contrato com a BBC para transmissões experimentais. O padrão de resolução era de apenas 30 linhas e mecânico, no entanto representava um grande passo para a invenção da televisão. (Idem)

Como muitas outras grandes invenções, a televisão foi resultado de diversas descobertas simultâneas e logo depois que Baird apresentou seu protótipo, um americano, Charles Jenkins fez um convite a imprensa americana para conhecer sua versão da televisão, chamado de “radiovisor”. Infelizmente tanto a invenção de Baird quanto a de Jenkins não funcionavam de forma satisfatória. (Idem)

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.sciencephoto.com/media/118983/view>



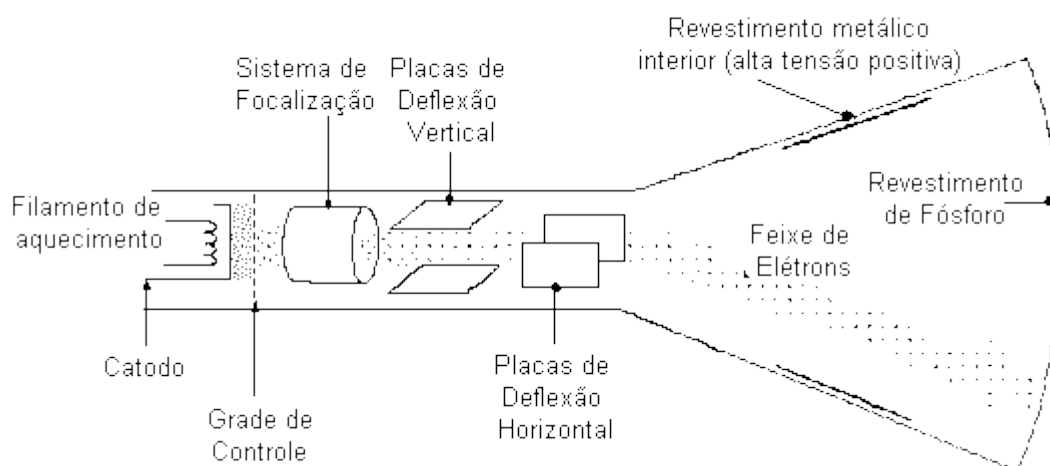
### 2.2.2 Primeiros passos da televisão eletrônica

Outro inventor independente surge então no cenário, o jovem americano Philo Farnsworth, que em 1926 estabelece parceria financeira com George Everson para desenvolver suas idéias relativas a um protótipo de televisão. Em 1927, substitui o disco giratório de Baird por um canhão de raios catódicos e transmite pela primeira vez uma imagem de televisão, tratava-se de uma simples linha reta horizontal, exibida em seu laboratório de São Francisco. A fonte da imagem era um slide de vidro iluminado por uma lâmpada de arco voltaico. No ano seguinte, percebe que seu sistema eletrônico já estava suficientemente desenvolvido para ser apresentado à imprensa e apresenta um pequeno filme com imagens de Mary Pickford penteando os cabelos. Em 1929, consegue eliminar o motor-gerador, fazendo com que o seu sistema televisivo deixasse de ter quaisquer partes mecânicas. Assim, a televisão eletrônica tal qual se popularizou a partir da década de cinqüenta foi projeto de Farnsworth. (WU, 2012)

Paralelamente outras pesquisas estavam sendo realizadas pelo mundo e no ano de 1923 o russo Wladimir Zworykin desenvolve um tubo de imagem patenteado de iconoscópio, invento que utilizava os tubos de raios catódicos<sup>6</sup>. O primeiro protótipo de Zworykin foi apresentado numa reunião de engenheiros em Nova Iorque. (idem)

---

<sup>6</sup> Os tubos de raios catódicos são uma evolução dos tubos desenvolvidos por J.J. Thomson no final do séc. XIX para o estudo desses raios e que levaram a descoberta do elétron. Os tubos de raios catódicos foram utilizados nas televisões e monitores de computador anteriores a tecnologia de plasma, LCD e LED. Neste tipo de aparelho, um canhão libera um feixe de elétrons (partículas de carga negativa) Em um tubo de raio catódico, o “cátodo” é um filamento aquecido que, por sua vez encontra-se em um vácuo criado dentro de um “tubo” de vidro. O “raio” é um fluxo de elétrons que saem do cátodo aquecido para o vácuo. Como os elétrons são negativos e o ânodo é positivo ele atrai os elétrons do cátodo. Nos tubos feitos para TV, o fluxo de elétrons é focalizado através das bobinas de direcionamento que mandam elétrons para uma tela, revestida de fósforo, de forma ordenada horizontalmente e verticalmente e de maneira acelerada. Ao atingir um ponto da tela esses feixes emitem luz. O feixe traça cada linha da esquerda para a direita e a intensidade do raio é mudada para criar diferentes tonalidades de cores na tela. Dessa forma, como o espaço entre as linhas é muito curto, nosso cérebro integra todas e interpreta como uma única imagem.

**Figura 2 - Tubo de raios catódicos<sup>7</sup>****Figura 3 - Iconoscópio<sup>8</sup>**

<sup>7</sup> Disponível em:  
[http://www.ced.ufsc.br/men5185/trabalhos/59\\_TV/raioscatodicos.html](http://www.ced.ufsc.br/men5185/trabalhos/59_TV/raioscatodicos.html)

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.adorofisica.com.br/trabalhos/fis/equipes/televisao/historia.html>



O invento impressionou e o cientista russo foi convidado pela RCA (Radio Corporation of America) para produzir o primeiro tubo de televisão que foi produzido industrialmente, o Ortocon. O tubo foi apresentado primeiramente no ano de 1936, em Nova Iorque, e somente foi produzido em escala comercial a partir de 1945. (Idem)

Após uma longa batalha judicial Farnsworth conseguiu ter reconhecido seus direitos autorais sobre a invenção. A luta se deu, pois suas idéias acabaram caindo nas mãos de Vladimir Zworykin que, em sociedade, com o empresário da comunicação David Sarnoff, da RCA, fizeram uma maciça campanha publicitária para serem reconhecidos como os “inventores da televisão”. (Idem)

Em 1939, na Feira Mundial da Nova York, o então presidente americano, Franklin Roosevelt fez um discurso na primeira transmissão televisiva para o público em geral com apenas poucas centenas de aparelhos. De 1949 à 1951, o número de aparelhos nos EUA multiplicou-se e de um milhão passou para cerca de dez milhões. (Idem)

### **2.3 A TV no Brasil**

Como vimos, a televisão surge dos avanços tecnológicos no contexto da modernidade chegando ao Brasil na década de 50, mas mesmo antes de ancorar nestas terras podemos observar expectativas e eventos relacionados aos primórdios da TV no país. Com a técnica da TV já desenvolvida desde os anos 20, as primeiras experiências e demonstração com a nova tecnologia em território nacional datam dos anos 30 destaca-se, especialmente à 1ª Exposição de Televisão, em junho de 1939, estrategicamente situada no pavilhão de entrada da Feira de Amostras do Rio de Janeiro. O então presidente Getúlio Vargas inaugurou o evento organizado pelo Ministério dos Correios da Alemanha e com o patrocínio do Departamento Nacional de Propaganda. Após uma detalhada exposição oral do processo científico da TV realizada pelo Dr. Arthur Hehl Neiva, membro da missão germânica, iniciou-se o espetáculo aguardado da imagem à distância. Foram utilizados receptores da marca Telefunken que transmitiram para uma multidão de jornalistas, figuras políticas, membros da comunidade científica e curiosos presentes no evento, fisionomias, o movimento e a voz de celebridades do rádio carioca que estavam se apresentando em estúdio preparado no outro extremo do pavilhão. Os primeiros artistas televisionados foram as Irmãs Pagãs<sup>9</sup> (acompanhadas pelo conjunto de Benedito Lacerda), Francisco Alves e o Trio Dalva de Oliveira. A próxima atração foi um misto de aparelho telefônico e televisão, o *visiofone*, que possibilitava conversar e trocar olhares ao mesmo tempo, o aparelho foi experimentado por Getúlio e o ministro da Justiça Francisco Campos. A inauguração oficial foi encerrada com a exibição de um discurso de Getúlio pronunciado durante a Exposição do Estado Novo, em dezembro de 1938, e filmado pelo DNP com o objetivo de demonstrar as possibilidades da TV. No dia seguinte a sua inauguração, em 04 de julho, a mostra de TV foi aberta ao público e assim ficou por mais quinze dias com ampla cobertura da imprensa. (FREIRE FILHO, s/d e 2007)

Na década seguinte, nos anos 1940, anúncios publicitários publicados nas matérias dos mais importantes jornais e revistas do país começam a preparar e formar todo um imaginário social em torno da expectativa da instalação da televisão. Em janeiro de 1944, seis anos antes da instalação das

---

<sup>9</sup> Duo vocal formado pelas irmãs Rosina Cozzolino e Elvira Cozzolino. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/irmas-pagas>

primeiras emissoras no país<sup>10</sup>, a revista *Seleções do Reader's Digest* publica o anúncio de uma página inteira com o título: “A eletrônico trará a televisão ao nosso lar”. O anúncio da General Electric mostra a imagem de uma menina loura apontando para uma caixa onde um palhaço em preto e branco preenche parte da tela, o texto da propaganda destacava a televisão como “uma nova ciência para um novo mundo” (BARBOSA, 2010, p. 15). Com a publicidade na mídia impressa, antes mesmo do aparecimento material da televisão, já se formava um imaginário tecnológico sobre o meio.

Tecnologia que insere, definitivamente, o país da modernidade; possibilidade decorrente da capacidade inventiva do homem; ampliação da reprodução sobre a forma de verdade das imagens do mundo; meio mais completo do que a radiotelegrafia, que permitiu a eclosão das ondas sonoras nos espaços domésticos (...). Imersa numa imagem de sonho, na qual aparece materialmente como próximo ao rádio e o cinema, um misto dos dois, a televisão antes de ser materialidade povoou o imaginário da população, criando o que estamos chamando de imaginação televisual. (BARBOSA, 2010, p.16).

Antes mesmo de ocupar um lugar privilegiado em nossas casas muitos já ouviam falar de televisão, já se sonhava com o meio e se encenava expectativas com relação ao que a TV poderia possibilitar. Imaginava-se a TV materialmente como uma mistura do rádio com o cinema, multiplicando as possibilidades de reprodução das imagens e sons do mundo tornando-os mais próximos. A tecnologia acenava com a possibilidade de ver as imagens em movimento, prerrogativa do cinema, no conforto e comodidade do espaço doméstico de sua sala de visitas. De acordo com a autora, essa imaginação televisual influenciou diretamente na formação do lugar simbólico ocupado pela televisão em nossos lares.

A televisão se estrutura no Brasil em 1950 com tecnologia comprada da RCA Victor, nos Estados Unidos, por Assis Chateaubriand jornalista e proprietário do então primeiro e maior conglomerado de comunicação de massa do país: Diários Associados. O conglomerado durou por volta de 40

---

<sup>10</sup> A TV Tupi Difusora de São Paulo e a TV Tupi do Rio de Janeiro.

anos, chegando ao auge em 1958 com 34 jornais diários, 18 emissoras de televisão e várias revistas (JAMBEIRO, 2002).

Nos primórdios da televisão no país destaca-se o imprevisto, um dos “causos” contados que ilustra a questão é de que às vésperas da inauguração um engenheiro da RCA Victor, Walther Obermüller, veio ao Brasil para supervisionar a instalação dos equipamentos e questionou quantos milhares de receptores haviam sido comprados da empresa quando ouviu a resposta de dois diretores da empresa: nenhum. O engenheiro advertiu Chateaubriand de que o investimento de cinco milhões de dólares feito pelo dono dos Associados não adiantaria de nada se não houvesse público para a programação de sua televisão. Segundo essas histórias a solução encontrada foi a ordem dada por Chateaubriand de “contrabandear” duzentos aparelhos de televisão e espalhá-los pelas ruas de São Paulo para que as imagens do primeiro dia de transmissão pudesse ser vistas. (BARBOSA, 2010)

Em 18 de setembro de 1950 é implantada oficialmente a TV no Brasil com a inauguração da PRF3 - TV Tupi Difusora nos estúdios do Sumaré em São Paulo, a primeira emissora da América Latina. Às 21 horas, foi ao ar o espetáculo inaugural chamado “TV na Taba”, apresentado por Homero Silva que misturava música, humorismo, dança e quadro de dramaturgia. Neste primeiro programa participaram os atores Lima Duarte e Mazzaropi e cantores como Hebe Camargo e Ivon Curi.

#### **Figura 4 -Show na transmissão em 1950<sup>11</sup>**

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://redetupitv.blogspot.com.br/>



Quatro meses após a instalação da emissora em São Paulo o grupo de Chateaubriand inaugura a sucursal carioca em 20 de janeiro de 1951, dia do padroeiro da cidade. O então presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, ligou pessoalmente o transmissor da TV Tupi do Rio de Janeiro, Canal 6, iniciando assim as transmissões na então capital da República.

Neste início da televisão o alcance das transmissões era limitado, cerca de cem quilômetros, assim poucas pessoas podiam ver televisão. Além disso, o preço da novidade eletrônica era proibitivo para a grande maioria da população devido ao seu alto preço, permanecendo como objeto de ostentação na casa dos mais abastados.

A programação nesse início era toda ao vivo e com longos intervalos para que pudessem ser preparados para ir ao ar. Além disso, não havia uma programação horizontal, ou mesmo uma vertical que preenchesse todo o dia, por exemplo, na TV Tupi de São Paulo as transmissões ocorriam entre as cinco da tarde e dez da noite. De fato, a televisão instalou-se de forma improvisada no país, sem profissionais preparados e familiarizados para trabalhar na própria produção para o novo veículo. Em seu primeiro ano de existência trouxe para a programação, principalmente, elementos e profissionais do rádio (GUIMARÃES, 1995).

Nesta época o principal gênero ficcional dramático da televisão brasileira era o teleteatro que trazia para a TV um referencial da denominada “alta cultura” com adaptações de clássicos da literatura mundial encenados por atores consagrados do teatro, em especial os que já haviam sido adaptados

pela indústria cinematográfica. A inexperiência dos profissionais de televisão com o novo veículo que fez com que recorressem a obras literárias que já tivessem passado pelo processo de adaptação cinematográfica o que facilitava o seu trabalho. Para os profissionais da nova área a existência de uma versão cinematográfica era de grande ajuda, pois pressionados pelo pouco tempo para adaptação, roteiro, ensaios e confecção de cenários, o filme oferecia diálogos elaborados, cenas decupadas, composição de personagens, cenografia e cortes de cena, o que significava economia de tempo e trabalho nessas produções que eram levadas ao ar semanalmente ou quinzenalmente.

As primeiras adaptações para a televisão datam de 1952 no teleteatro que adaptou, em sua maioria, obras consagradas da literatura internacional Balzac, Victor Hugo, Sófocles e Shakespeare. Além de autores consagrados da literatura, havia também espetáculos baseados em obras de escritores que adquiriram fama não por suas produções literárias, mas pelas adaptações de suas obras em filmes holywoodianos como Theodore Dreiser, Daphne Du Maurier e Margaret Mitchell, e suas versões para o cinema de *Uma tragédia americana* (*Um lugar ao sol*, no Brasil), *Rebeca* e *E o vento levou*, respectivamente. Estas obras foram adaptadas no Brasil inicialmente para o teleteatro e, posteriormente, também para a telenovela.

Os teleteatros preenchiam os horários nobres da TV - especialmente, à noite e finais de semana – e estavam presentes em todas as emissoras em funcionamento no Rio de Janeiro e São Paulo. A TV Tupi de São Paulo, nos anos 50, produziu vários programas como o “Teleteatro GM”, o “TV de Comédia”, o “Teatro da Juventude”, para o público infanto-juvenil e o “Teatro de Vanguarda”. Este último, mais tarde denominado “TV de Vanguarda”, exibido entre 1952 e 1967 apresentou cerca de 400 espetáculos e foi o “mais conhecido, prestigioso e pródigo” dos teleteatros. (Idem)

**Figura 5 - Fernanda Montenegro e Sergio Britto no teleteatro 'A Casa em Ordem' (1963)<sup>12</sup>**

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/labanca/quando-a-tv-e-o-teatro-andaram-juntos/>





Fonte: Cedoc/ Funarte

Os teleteatros eram espetáculos completos, apresentados ao vivo com até quatro horas de duração, foi através deste que profissionais do rádio, do teatro e do cinema entraram em contato com a televisão e começaram a estabelecer uma linguagem própria para o novo meio. Segundo Guimarães (1995) o teleteatro respondeu pela maior parte da produção ficcional televisiva em sua primeira década, além de ter servido como uma “escola” onde atores aprenderam a representar diante das câmeras de televisão e outros profissionais como diretores e adaptadores iniciaram a construção de uma forma própria de contar histórias pela TV.

Em 1951 a produção de ficção especialmente para a televisão se inicia com a estréia da telenovela *Sua vida me pertence*, de Walter Forster, conhecido autor de radionovelas e ainda não era uma produção exibida diariamente. Este início da televisão no país é marcado pela improvisação em amplo sentido, raridade de aparelhos receptores devido aos seus altos custos e, principalmente, pela experimentação em busca de uma linguagem própria. Devido ao escasso número de aparelhos de televisão e a fragilidade do mercado televisivo em seus primeiros vinte anos, o período é amiúde descrito como “incipiente” ou “elitista” (HAMBURGER: 2005). No entanto, a despeito destas questões os anos 50 foram marcados também pela expansão das redes de televisão. Na primeira metade dos anos 1950, em março de 1952 a TV

Paulista, canal 5 de São Paulo, é inaugurada, já em 1953 a TV Record, canal 7 de São Paulo, inicia suas transmissões e mais:

[...] de 1955 à 1961 foram inauguradas 21 novas emissoras. Em 1955, começa a funcionar a TV Itacolomi (de Belo Horizonte). Quatro anos depois é a vez da TV Piratini (de Porto alegre) e a TV Cultura (de São Paulo). Em 1960, são inauguradas a TV Itapoan (de Salvador), TV Brasília, TV Rádio Clube (de Recife), TV Paraná, TV Ceará, TV Goiânia, TV Mariano Procópio (de Juíz de Fora), Tupi-Difusora (de São José do Rio Preto). E, no ano seguinte, seria a vez da TV Vitória, TV Coroados, TV Borborema (de Campina Grande), TV Alterosa ( De Belo Horizonte), TV Baré, TV Uberaba, TV Florianópolis, TV Aracaju, TV Campo Grande e TV Corumbá.” (BARBOSA, 2010, p. 21)

A década seguinte marca um período fundamental para a televisão brasileira. Nos anos 60 o novo meio de comunicação se consolida, começa a procurar seu próprio caminho e a estabelecer processos de produção mais adequados a sua especificidade como meio. Se por um lado, começa-se a esboçar uma “forma” e um quadro de “profissionais” da televisão, por outro forma-se a idéia de o meio possui um público próprio diferente do rádio, do cinema ou da televisão. Além disso, é nesse período também que a televisão de artigo de “luxo” começa a “popularizar-se” tornando-se mais acessível a um número maior de pessoas. (JAMBEIRO, 2002 e BERGAMO, 2010)

A criação do videoteipe (VT) ajudou a televisão nesse processo e a tomar o seu próprio caminho, pois possibilitou criar estratégias para atingir maior audiência como programação horizontal, ou seja, a veiculação de um mesmo programa em um mesmo horário em vários dias da semana. Cada vez mais a televisão começa a combinar uma programação vertical (diferentes programas exibidos diariamente) com uma horizontal. A “grade de programação” é pensada a partir da rotina da casa e da idéia de que existe um público próprio para o novo meio. A exibição rotineira dos programas criou o hábito de assistir televisão, prendendo a atenção do telespectador o que é utilizado até hoje.

O videoteipe foi utilizado pela primeira vez para mostrar a inauguração da nova capital do Brasil, Brasília, em 21 de abril de 1960 e, possibilitou, também, a integração nacional da programação tornando-se importante para a criação das redes de TV. Representou uma grande economia para as emissoras que podiam comprar programas de sucesso e economizar nas produções locais. As gravações em videotape também permitiram a troca de produções entre as filiais de uma mesma emissora. Além disso, a telenovela diária só foi possível graças à tecnologia da gravação em videoteipe que permitiu montar uma única vez o cenário e gravar todos os capítulos da semana em um só dia e depois exibi-los diariamente no mesmo horário. A primeira telenovela diária foi *2-5499 Ocupado*<sup>13</sup> produzida pela TV Excelsior de São Paulo. Escrita por Dulce Santucci e adaptada do original argentino de Alberto Migré, a trama estreou em 22 de julho de 1963 e, no início, ainda não era diária, mas transmitida três vezes por semana. No decorrer de sua exibição a novela passou a ser exibida diariamente (JAMBEIRO, 2002 e REIMÃO: s.d).

Neste período, surge também duas novas emissoras – a TV Excelsior, em julho de 1960, e a TV Globo, em abril de 1965 – que abalaram o mercado da comunicação. A TV Excelsior veio com uma visão empresarial na administração, na produção e na programação, conforme observa Ribeiro e Sacramento:

A emissora do Grupo Simonsen realizou o I Festival Nacional de Musica Popular Brasileira, produziu a primeira telenovela diária, introduziu os princípios de horizontalidade e de verticalidade na programação (os programas eram exibidos de segunda a sexta em horários fixos) e substituiu as adaptações de obras estrangeiras, comuns à época, por programas com linguagem coloquial e temáticas nacionais. (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010, p. 109)

---

<sup>13</sup> O título é uma referência ao telefone. Na trama, Glória Menezes vive uma presidiária que trabalha como telefonista do presídio. Tarcísio Meira apaixona-se por ela através de um único contato: a sua voz ao telefone, sem saber qual é a real condição em que ela está.  
Disponível em: [www.teledramaturgia.com.br/tele/ocupado.asp](http://www.teledramaturgia.com.br/tele/ocupado.asp). Acesso em: jun. 2014.

No contexto nacional o país irá sofrer um dos eventos políticos mais marcantes de sua história, os militares, apoiados por alguns líderes civis, promoveram em 1964 um golpe de Estado impondo uma ditadura militar por cerca de duas décadas no Brasil. O regime militar (1964-1985) adotou uma política de integração nacional com um governo forte e central objetivando a segurança e desenvolvimento nacionais, neste sentido, os meios de comunicação de massa ganharam uma posição estratégica para os militares. Com uma política de integração nacional através dos meios de comunicação a TV ganhou impulso no país com a criação de diversos órgãos estatais que lidavam com a produção cultural, como a EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações) em 1965, além da associação ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), a criação em 1967 do Ministério de Comunicações e com a promulgação de leis e decretos de incentivos aos empresários da comunicação, como o congelamento das taxas sobre os serviços de telecomunicação. Além disso, em nome da “Segurança Nacional” proporcionou a construção de uma estrutura nacional de comunicação em redes e em nome do “desenvolvimento nacional” implantou uma política de crédito facilitado. Dessa forma, tanto os militares quanto os empresários da comunicação obtiveram “vantagens” na política de integração do país. Os militares objetivavam a integração política das consciências e a proteção das fronteiras do território nacional. Por outro lado, os empresários da comunicação tinham anseios econômicos de aumentar seus lucros a partir da integração do mercado de consumo. (RIBEIRO E SACRAMENTO, 2010)

No entanto, a ideologia de Segurança Nacional dos militares vinha com uma política e cultura “moralistas” e os profissionais da comunicação tinham que lidar com uma forte censura e controle ideológicos sobre sua criação<sup>14</sup>. Como a TV durante a ditadura era considerada um serviço de interesse nacional e sua exploração comercial só era permitida para atender o objetivo de divulgar e fortalecer a “moral” e integração nacionais, para garantir tal

---

<sup>14</sup> Sobre a censura nos conteúdos televisivos ver: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SIMÕES, Inimá. Nunca fui Santa: episódios de censura e autocensura. In: HAMBURGER, Esther e BUCCI, Eugênio (Orgs). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

objetivo foram criadas várias leis e decretos. Em 13 de novembro de 1968 foi decretado pelo governo militar o Ato Institucional número 5 (AI-5) que, na prática, com relação aos meios de comunicação, foi a instalação da censura que já se fazia presente no jornalismo desde o golpe de 1964. Em paralelo ao AI-5 os governos militares investiram em uma Rede Básica de Microondas que “unificasse a nação”, até então não se podia falar em redes televisivas nacionais o que só acontece após a instalação deste sistema. A rede interligou diversas regiões do país através de sistemas de telefonia e transmissão de TV, rádio e dados. Com o sistema programas poderiam ser transmitidos ao vivo para diversas cidades, economizando com o envio desnecessário de fitas com gravações dos programas por avião ou outros meios (PRIOLLI, 2003). A TV Globo, emissora que produziu e veiculou nosso objeto de pesquisa, a minissérie *Amazônia: de Galvez à Chico Mendes*, foi a que mais se beneficiou da medida ao construir sua hegemonia, pois desde seu começo investiu na idéia de formação de rede.

A atração de investimentos privados e as políticas de crédito ao consumidor ajudaram o crescimento do mercado interno, não apenas o televisivo, no país ajudando em sua urbanização. O longo prazo para pagamento a juros baixos incentivou a compra de aparelhos e o número de televisores aumentou e, conseqüentemente, o número de telespectadores.

Quando os militares tomaram o poder, em 1964, o Brasil tinha cerca de dois milhões de aparelhos de TV. A partir de 1968, a recém instalada indústria de eletro-eletrônicos, associada a políticas de incentivos a ela concedidos pelo governo, e a lei de comprar a crédito promulgada em 1968, fez aquele número crescer rapidamente: em 1969 havia quatro milhões e um ano depois cinco milhões de aparelhos de TV. Em 1974 esse número tinha crescido para cerca de nove milhões e os aparelhos de TV estavam presentes, então, em 43% dos lares brasileiros. (JAMBEIRO, 2002, p. 81)

Ironicamente, nesse período de grande censura governamental as emissoras e programas, inicia-se o processo de massificação da televisão e a formatação de uma indústria cultural no Brasil. Se por um lado, o Estado militar se caracteriza pela repressão política e ideológica, por outro, é um período

onde o mercado de bens culturais é privilegiado, onde mais são produzidos e difundidos bens culturais (ORTIZ, 1989). Além do aparelho de televisão tornar-se mais acessível ao grande público, outro fator da popularização dos aparelhos de TV está ligado ao seu conteúdo. Para atrair mais investimento dos empresários em publicidade os programas televisivos, mesmo com toda censura, foram adequados à nova audiência tornando cada vez mais populares (MATTOS, 2002).

Já no final dos anos 60 aos programas televisivos passam a ser alvo de grandes críticas que apontaram para a má qualidade da televisão, em especial os programas de auditório e os chamados “enlatados”. Celeste Mira (1995) observa que, de acordo com a crítica da época, “comunicação” era sinônimo de “apelação”. Reportagens da imprensa generalizavam os programas de auditório destacando o “sensacionalismo”, a “vergonha da televisão” e o “mundo cão”. Apresentadores, produtores e emissoras se defendiam argumentando estar fazendo o que “o público gosta”. Tupi e Globo assinam um acordo visando limitar os abusos cometidos em prol do aumento da audiência. Assim a Globo começa os primeiros esforços no sentido de instituir um padrão de qualidade desvinculado da audiência, um padrão contrário aos programas ditos “popularescos” ou de “baixo nível” vistos como “degradantes” para a formação do homem brasileiro típico, de acordo com a ideologia do Estado autoritário. Em 1970, o então presidente Médici decretou a proibição de publicações e programações consideradas “ofensivas à moral e aos bons costumes” (HAMBURGER, 2005, p. 34). Em 1971, o ministro das comunicações estipulou o limite dos intervalos comerciais em três minutos a cada 15 de programação e formou uma comissão com a função de avaliar o conteúdo televisivo.

Paralelo e como reação a crítica ao uso dos “enlatados” na programação, a partir de meados de 1968, há um movimento no sentido de tentar aproximar a ficção televisiva do cotidiano do telespectador, tentando tornar mais “realista”, “natural” suas narrativas. A telenovela *Beto Rockfeller* foi um marco neste sentido, exibida entre novembro de 1968 e novembro de 1969 pela TV Tupi, tinha como protagonista uma espécie de anti-herói, um jovem charmoso de classe média que fingia ser milionário e procurava dar o “golpe-do-baú” e penetrar na alta sociedade. Sensível a essa tendência de

“abrasileiramento” do gênero é que a Globo, segundo Reimão, investe em 1969 na adaptação de *Vende-se um véu de noiva*, radionovela<sup>15</sup> de Janete Clair, para a televisão que nesta recebeu o nome de *Véu de noiva*. A telenovela tinha como apelo a chamada de ser uma “novela-verdade” onde “tudo acontece como na vida real”. Trata-se de uma telenovela contemporânea a época de sua exibição, ambientada no país, em substituição ao modelo até então vigente de telenovelas de época, com enredos que se passavam em outros países e adaptadas de autores internacionais.

Na década de 1970, a televisão começa a transmitir, de forma experimental, programas em cores com a exibição em 1972 da Festa da Uva, no Rio Grande do Sul. Em 1973, a Rede Globo estréia a primeira telenovela transmitida em cores, *O Bem Amado*<sup>16</sup>, exibida no horário das 22h e escrita por Dias Gomes com base em sua própria peça de título *Odorico, O Bem-Amado e Os Mistérios do Amor e da Morte*, de 1962. A novela foi também a primeira a ser exportada, abrindo um novo mercado para as produções brasileiras.

Os anos 1970 e 1980 a indústria televisiva se consolida no país e a TV brasileira passa a produzir a maior parte de sua programação exibida no horário nobre, deixando o enlatado para preencher horários de menor audiência. A Rede Globo praticamente domina a audiência no período a partir de uma grade de programação alicerçada nas novelas diárias e telejornais, em especial o *Jornal Nacional*, que estreou em 1969.

---

<sup>15</sup> Embora o rádio tenha chegado ao Brasil na década de 1920 a radionovela só surge no país em 1941. A primeira emissora a apresentar a produção foi a Rádio Nacional com a radionovela *Em Busca da Felicidade*, adaptada por Gilberto Martins da obra original do cubano Leandro Blanco e exibida de 1941 a 1943. A radionovela brasileira em seu início seguiu o modelo melodramático de Cuba, cujo foco de audiência era o público feminino. (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p. 27).

<sup>16</sup> O “bem-amado” em questão é o corrupto e demagogo Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), candidato a prefeito de Sucupira, adorado pela maior parte da população. Como não há um cemitério na cidade, o que obriga os moradores a enterrar seus mortos em municípios vizinhos, o político se elege com o slogan “Vote em um homem sério e ganhe um cemitério”. O problema é que não morre ninguém para que a obra seja inaugurada. O prefeito resolve, então, lançar mão de todo tipo de artifício para não perder o apoio popular, até mesmo consentir a volta à cidade do matador Zeca Diabo (Lima Duarte), com a garantia de que ele não será preso. Há a esperança de que ele mate alguém e lhe arranje um defunto. O prefeito só não imaginava que Zeca Diabo volta a Sucupira disposto a nunca mais matar ninguém, pois quer virar um homem correto. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/trama-principal.htm>. Acesso em: jun. 2014

Em 1985 os satélites Brasilsat vieram complementar e ampliar a rede de microondas inaugurada 16 anos antes, ampliando, dessa forma, o sinal de TV para todo território brasileiro. O fim do regime militar no mesmo ano (1985) e a promulgação da Constituição de 1988 significaram também o fim da censura acirrada sobre a imprensa e os programas de televisão. A novela Roque Santeiro, de Dias Gomes, que teve sua exibição proibida pelo governo militar em 1975, pôde finalmente ser veiculada pela Rede Globo em 1985, tornando-se um dos maiores fenômenos de audiência da emissora.

A década de 1990 inicia um período de reconfiguração do mercado televisivo onde se observa uma diversificação da estrutura e da programação televisiva em função da introdução da segmentação, da TV a cabo, do enorme aumento do consumo de aparelhos de TV e videocassetes e pelas primeiras experiências da tecnologia de transmissão digital e interatividade entre produtores de programas e público receptor.

Atualmente a televisão atingiu um alcance geográfico inegável e se faz presente grande parte dos domicílios brasileiros. Segundo dados da PNAD realizada em 2011, 96,9% dos domicílios brasileiros possuem aparelho de televisão e esse índice cresce a cada ano, conforme tabela a seguir.

**Quadro 1 – Presença de bens de consumo por total de domicílios**

<b>Bem</b>	<b>2009</b>	<b>2011</b>
------------	-------------	-------------



Fogão	98,4%	98,6%
Filtro de água	51,3%	53,2%
Geladeira	93,3%	95,8%
Freezer	15,3%	16,4%
Máquina de lavar roupas	44,3%	51%
Rádio	87,8%	83,4%
Televisão	95,6%	96,9%
DVD	71,9%	75,5%
Carro	37,4%	40,9%
Motocicleta	16,2%	19,1%

Fonte: PNAD 2011/IBGE

O número de TVs supera a presença de rádio (83,4%) e de geladeira (95,8%). Esse percentual reflete apenas parte do fenômeno, pois, aliado aos avanços das tecnologias da informação, o meio flexibilizasse e fala-se hoje em televisão móvel e até mesmo em narrativa transmídia, ampliando o campo de alcance desse meio – geográfica e culturalmente, e fazendo-o interagir com outras mídias. Assim programação televisiva amplia-se e continua em sites, *blogs*, *twitters* e demais ferramentas da internet, bem como celulares, isso devido as possibilidades decorrentes do avanço do processo de digitalização que alterou a forma de ver e de produzir televisão exemplos dessas novas possibilidades de interação são os chamados *reality shows* como *Big Brother*, *A Fazenda*, *No limite* etc; que caracterizam o período.

### 2.3.1 A empresa Globo de comunicação

Embora tenha obtido licença para operar desde dezembro de 1957, a TV Globo, canal 4, foi inaugurada somente em abril de 1965, no Rio de Janeiro, um ano após o Golpe militar de 1964. A emissora foi fundada pelo grupo jornalístico da família Marinho, fundado por Irineu Marinho e então dirigido pelo jornalista Roberto Marinho, composto pelo jornal vespertino de grande tiragem, O Globo, pela Rádio Globo e pela Rio Gráfica. No ano seguinte a sua inauguração, Roberto Marinho adquiriu a TV Paulista e lançou a emissora em São Paulo. Em 1968, a emissora expande-se para Belo Horizonte.

Em seu primeiro ano de audiência a emissora amargou índices de audiência muito baixos, sem nenhuma inovação, com uma programação convencional e competindo com emissoras já alicerçadas, a Globo custou a cair no gosto do público. O quadro mudou após a estratégia da emissora de cobrir ao vivo e ininterruptamente a catástrofe que assolava a cidade do Rio de Janeiro, uma enchente que deixou muitos feridos, mortos e desabrigados em 1966. A emissora interrompeu sua programação habitual para colocar as câmeras e cobrir amplamente o drama das vítimas o que gerou a simpatia da população a emissora e melhorou sua audiência.

O aumento do número de telespectadores da emissora coincidiu com o escândalo político envolvendo um acordo entre a TV Globo e a empresa norte-americana *Time-Life*, denunciado por membros influentes do parlamento como o senador João Calmom e o deputado Carlos Lacerda (MELO, 1988). O contrato feria a lei brasileira<sup>17</sup> que proibia a participação de empresas estrangeiras nas atividades de comunicação. O acordo vigorou de 1962 à 1969 quando a empresa foi pressionada pelo governo militar a desfazê-lo, tendo quitado completamente sua dívida com a organização norte-americana somente em 1975 completando sua nacionalização. O contrato de cooperação com o grupo *Time-Life* previa que este daria a Globo apoio do ponto de vista técnico-administrativo, novos métodos e processos relacionados à

---

<sup>17</sup> **Constituição Federal de 18 de Setembro de 1946**

Art 160 - É vedada a propriedade de empresas jornalísticas, sejam políticas ou simplesmente noticiosas, assim como a de radiodifusão, a sociedades anônimas por ações ao portador e a estrangeiros. Nem esses, nem pessoas Jurídicas, excetuados os Partidos Políticos nacionais, poderão ser acionistas de sociedades anônimas proprietárias dessas empresas. A brasileiros (art. 129, nº s I e II) caberá, exclusivamente, a responsabilidade principal delas e a sua orientação intelectual e administrativa.

programação, orientação a obtenção de novos programas, controle financeiro, contábil e orçamentário, bem como especificações e treinamento com relação a equipamentos e profissionais, tudo o necessário para a construção e operação de uma TV comercial. Em troca, a *Time-Life* receberia uma porcentagem de 30% dos lucros da TV Globo. (HEZR, 1984; MATTOS, 2002; MELO, 1988)

Durante o período de acordo com a *Time-Life* a Globo adquiriu conhecimento em produção e administração televisiva até então desconhecidos no mercado nacional onde as emissoras ainda funcionavam com padrões amadores combinando a exibição de “enlatados” com programas locais de alto custo de produção. A Rede Globo estrutura-se no formato racional das modernas empresas de televisão, a diferença em relação as demais emissoras pode ser percebida até mesmo no logo da TV, como observa Esther Hamburger:

Enquanto o símbolo da Tupi é um personagem desenhado a mão, artesanal, que aparece em situações, cenas e posições diferentes, de acordo com o objetivo da vinheta, o logo da Globo expressa o avanço tecnológico, adotando a computação gráfica com integração de som e imagem. É possível identificar nesse logo uma versão sintética das idéias de modernização que a emissora, que se tornou conhecida como a “Vênus Platinada”, veio a representar. (HAMBURGER, 2005, p. 32)

A partir dos anos 1970 a Rede Globo assume a hegemonia no mercado televisivo e as TVs Excelsior e Tupi vão se degradando, por motivos diversos, e acabam por ter suas licenças casadas pelo governo. Paralelamente já era grande a crítica a qualidade da televisão e no início desta década esta se intensificou devido a uma série de eventos polêmicos, em especial a escandalosa apresentação em setembro de 1971, em dois importantes programas dominicais, Flávio Cavalcanti e Chacrinha, de uma mãe-de-santo, Cacilda de Assis, que dizia incorporar o espírito de um exu da Umbanda, Seu Sete Lira: “[...] dona Cacilda, uma senhora de paletó, charuto à boca, com calças compridas e com uma capa preta bordada com uma lira e vermelho e dourado, fumou charutos, distribuiu bênçãos, bebeu e espargiu cachaça, provocando no auditório uma “histeria coletiva”, segundo o *Jornal do Brasil*”

(RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 117). Imediatamente a Polícia Federal apreendeu os videotapes da apresentação e, depois do episódio, o Estado tomou uma posição mais incisiva para “elevação” do nível da qualidade dos programas de TV (ORTIZ, 1989; SIMÕES, 2003). A Rede Globo e a TV Tupi, assinaram um acordo de autocensura que, segundo o então diretor da Central Globo de Produção, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, tinha o intuito de "eliminar os espetáculos de mau gosto" objetivando "uma nova mentalidade aos programas de nível popular".<sup>18</sup>

Assim Rede Globo, mais do que qualquer outra emissora, dedicou-se a “elevar” o nível da programação e a partir de 1973 começou a solidificar o que seria chamado posteriormente de “padrão Globo de qualidade” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010; HAMBURGER, 2005). Tratava-se de um conjunto de convenções formais que atribuiu um estilo próprio aos programas da emissora em resposta a demanda oficial por “valores nacionais” e “moralização da programação”, seguindo a linha de produzir programas com tecnologia avançada e de qualidade, também nacionalizando sua programação. Esse padrão foi alcançado em grande parte pelo investimento da emissora em pesquisa, a Rede Globo foi a pioneira nesse campo e em 1971 criou seu Departamento de Pesquisa de Audiência, diversificando as metodologias disponíveis e introduzindo técnicas de pesquisa quantitativas com qualitativas. Procurava-se conhecer seu consumidor e sua posição diante do produto que a emissora oferecia, além disso, investiu-se em saber quais eram suas necessidades que não eram atendidas em termos de programação. O resultado na grade de programação da emissora foi a diminuição das transmissões ao vivo onde o controle era menor e prevalecia o improvisado, a informalidade e a criação de novos programas mais comedidos, formais e pré-gravados como o *Globo Shell Especial*, que posteriormente foi chamado de *Globo Repórter*. A nova diretriz levou ao cancelamento de um dos programas de maior audiência e participação do público ao vivo: *A Discoteca do Chacrinha* (HAMBURGER, 2005). Na mesma década, a televisão brasileira começou sua exibição em cores e *O Bem Amado* foi a primeira telenovela a ser

---

<sup>18</sup> FREIRE FILHO, João. **Tv de qualidade: uma contradição em termos?**

Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/libero/article/viewFile/3899/3658>. Acesso em: mai. 2014.

transmitida pela Rede Globo em cores, escrita por Dias Gomes e dirigida por Régis Cardoso.

Os anos 1990 inauguraram um período de diversificação da programação e estrutura televisivas ligados a redemocratização, a introdução da TV a cabo e o aumento do consumo de TVs e videocassetes, bem como a introdução da tecnologia de transmissão digital. Embora a Rede Globo ainda domine a audiência, já não atinge índices superiores à 50% que alcançava anteriormente e teve sua hegemonia de 20 anos ameaçada ainda que de maneira pontual, inicialmente pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e pela extinta Rede Manchete. A televisão de Silvio Santos (SBT) lançou o noticiário vespertino *Aqui, Agora* que rompeu com o padrão estabelecido pelo *Jornal Nacional* e consolidado pelo jornalismo da Rede Globo. Hamburger situa o programa como um tipo de reality show pois se pautava na revelação de histórias privadas, pequenos conflitos cotidianos que, em geral, aconteciam nos bairros pobres de São Paulo e apresentados direto dos locais dos crimes, tragédias e conflitos de forma a dar o maior “efeito de real”<sup>19</sup> possível. Além deste programa, lançou também o *TJ Brasil*, telejornal opinativo apresentado e editado por Bóris Casoy que rompia com as normas de neutralidade estabelecidas pelo *Jornal Nacional* ao explicitar a opinião editorial.

Entre março e dezembro de 1990, a Rede Manchete produziu e exibiu *Pantanal*, telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa. A atração, inicialmente recusada pela Rede Globo, prendeu a atenção dos telespectadores e obteve êxito na inovação com uma linguagem diferenciada, ritmo mais lento que o convencional, exuberância de cenários exóticos do Pantanal mato-grossense e exploração da sensualidade, chegando a incluir nudez feminina. A novela foi exibida no horário das 21:30 e, freqüentemente, ultrapassava a marca de 45 pontos de audiência, assumindo a liderança no horário. Após dezoito anos, o SBT comprou e reexibiu a telenovela conquistando a vice-liderança da audiência no horário e batendo a audiência da Rede Globo por alguns minutos durante sua exibição.

Com relação à penetração da Rede Globo em território brasileiro, segundo o site institucional da emissora, a Rede Globo possui 122 emissoras, dentre as quais 117 delas afiliadas, cobrindo quase todo o país. Sua

---

<sup>19</sup> BOURDIEU, Pierre. **Sobre televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

programação atinge 98,44% dos municípios (5.482 de um total de 5.565 municípios brasileiros), mais de 183 milhões de telespectadores no país, praticamente toda a população brasileira. Ao todo, são mais de 18 mil funcionários divididos nas cinco emissoras Globo e suas afiliadas, profissionais estes envolvidos direta ou indiretamente na produção como diretores, produtores, atores, maquiadores, cenografistas, figurinistas, jornalistas, estagiários, administradores, programadores, engenheiros etc.

A rede é reconhecida não só nacionalmente, mas também internacionalmente e a Globo está entre as quatro maiores redes do mundo, quanto à qualidade visual e tecnológica, superada somente pelas redes norte-americanas: CBS, NBC e ABC.<sup>20</sup> Além disso, há mais de 30 anos, a Rede Globo exporta seus produtos, principalmente telenovelas e minisséries, para mais de 130 países espalhados pelo mundo. O alcance internacional da rede não termina na exportação de sua produção dramática, mas também conta com o canal internacional, Globo TV Internacional e uma central responsável pela distribuição dos mais diversos eventos esportivos brasileiros no exterior, a Globo TV Sports. Globo TV Internacional, lançado em 1999, possui em torno de 500 mil assinantes ao redor do mundo, em 114 países nos cinco continentes: Europa, Oriente Médio, África, Américas e Oceania. Por sua vez, a Globo TV Sports, lançada em 2006, realiza a distribuição dos mais diversos eventos esportivos brasileiros para algo em torno de 132 países em diversas regiões do mundo, seu conteúdo exportado inclui campeonatos de futebol, futsal, vôlei, Stock Car, maratonas etc.

A emissora concentra boa parte da criação e produção de sua programação no PROJAC (abreviatura de Projeto Jacarepaguá como é conhecida a Central Globo de Produção, ou, mais recentemente, Entretenimento Globo). O PROJAC, localizado em Jacarepaguá – Rio de Janeiro, foi inaugurado em outubro de 1995 e hoje é o segundo maior núcleo de produção televisiva da América Latina, sendo superado apenas pelos novos estúdios da mexicana TV Azteca <sup>21</sup>, inaugurados em 2012. O PROJAC possui uma área de 400 mil metros quadrados de construção, no entanto, a área total

---

<sup>20</sup> MELO, José Marques. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus editorial, 1988.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/50559-globo-e-tv-do-mexico-miram-coproducao.shtml> Acesso em: mai. 2014

é de cerca de 1,6 milhões de metros quadrados (abrangendo vegetação ao redor da construção que também pertence ao Projac). O centro de produções conta com dez estúdios de gravação, que vão das letras de A a J e ocupam um total de oito mil metros quadrados, onde são produzidos novelas, shows, programas de variedades e minisséries.

**Figura 6 - Entretenimento Globo (PROJAC)<sup>22</sup>**



Além dos estúdios, o complexo conta com espaço administrativo e de apoio as produções, cidades cenográficas, camarins, área para figurino e um grande galpão que abriga a fábrica de cenários, bem como, praça de alimentação e estacionamentos.

Atualmente, apesar de não conquistar mais a audiência alcançada nas décadas de 70 e 80, a Rede Globo ainda alcança a liderança de público na

<sup>22</sup> Disponível em: <http://www.4shared.com/all-images/Y0Ae0XKC/online.html?&firstFileTo Show=100> Acesso em: mai. 2014

grande maioria de suas produções, principalmente nas telenovelas, campeãs de audiência e formato semelhante às minisséries, como “Amazônia”. A programação da Rede Globo é em sua maior parte feita pela própria emissora e formada, principalmente por produções de dramaturgia (telenovelas e minisséries) e telejornais, seguidos por outros programas de variedades (como *Vídeo Show*, *Mais Você*, *Caldeirão do Huck*, *Altas Horas*) esportivos (como *Globo Esporte*), e humorísticos (como *Zorra Total*).

Toda essa estrutura, produção e *know-how* colocam a Rede Globo como principal criadora e fornecedora de imagens do Brasil para o próprio país e para o exterior. A produção da dramaturgia da emissora apresenta e reflete traços, costumes, modos de agir, pensar e se inserir no mundo como característicos de nossa cultura nacional, afetando e alimentando o imaginário das audiências brasileiras.

#### **2.4 Narrativa televisiva**

Até o momento, traçamos alguns aspectos sobre como surgiu e se expandiu a televisão no mundo e, especificamente no Brasil. Destacamos a história e estrutura da rede Globo de televisão – emissora que criou, produziu e exibiu a minissérie objeto desta tese, julgamos esse passo importante para entender o desenvolvimento da forma e conteúdo dos programas produzidos pela emissora. Desta feita, diante das mais diversas influências e condicionantes internos e externos a televisão brasileira desenvolveu uma forma própria de contar suas histórias nos mais distintos gêneros e formatos. Assim, neste tópico objetivamos esboçar algumas características sobre a narrativa televisiva, destacando a serialidade da programação e o papel do folhetim e melodrama nas produções de dramaturgia ficcional televisiva.

Contar histórias faz parte de um atributo ancestral do ser humano, que é a comunicação. Roland Barthes situa o aparecimento da narrativa com a própria história da humanidade e ascensão da linguagem.



A Narrativa está presente no mito, na lenda, na fabula, no conto, na novela, na epopeia, na história [...] A Narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a Narrativa começa com a história da humanidade, não há, nem nunca houve, em nenhum local, um povo sem narrativa, todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas. (BARTHES *apud* AMORIM, s.d, p. 1727)

Segundo Leila Beatriz Ribeiro (2005) o ato de contar pressupõe uma história a ser contada, que independe do tipo de linguagem (literária, científica, teatral ou fílmica) ou do suporte (oral, escrito, imagético) utilizados. Como atividade simbólica trata-se de uma forma, entre outras, de organizar e relatar o comportamento humanos e suas experiências relativas a sua trajetória. Composta por cinco elementos fundamentais: narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos. Através da combinação dessas informações as narrativas fictícias ou reais tomam corpo e permeiam nossas vidas e cotidiano. Paul Ricoeur, em referência ao pensamento de Walter Bryce Gallie, define a narrativa da seguinte forma:

Uma história descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e dos personagens e engendram uma nova prova (predicament) que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à conclusão. (RICOEUR, 1994, p. 214)

Além dessas características resta-nos realizar outra diferenciação pertinente ao nosso objeto de pesquisa, uma minissérie que utiliza história, memória e ficção na composição de seu enredo. Ricoeur, segundo Ribeiro (2005), define duas grandes classes de discursos narrativos, a narrativa de ficção e a historiografia. A narrativa historiográfica visa relatar uma realidade empírica, pois a história objetiva registrar acontecimentos que efetivamente ocorreram e o historiador, ao fazer uso documental de vestígios do passado,

atualizando-o no presente, deve dotar-lhe de realismo. Por outro lado, a narrativa de ficção, por menos realista que tente ser, pode utilizar referências históricas e vestígios documentais em suas construções, e é desses elementos que retira parte de seu dinamismo, situando personagens, lugares e acontecimentos. Além disso, tanto na escrita da História, quanto na tessitura de um texto literário a narrativa constrói-se um fio condutor que liga os acontecimentos do início ao fim, mesmo aqueles aparentemente desconexos, a fim de conferir sentido a um todo maior que não é um simples agregado de elementos, mas sim um quadro coerente e inteligível.

Com as novas tecnologias e o advento da comunicação de massa, em especial através do cinema e da televisão, o contar histórias recebeu o auxílio da imagem que tornou a narrativa mais complexa do que a operada pelas formas escritas como a historiografia e a literatura. Basta observar a princípio que, além da palavra, no meio televisivo e no cinema há outros recursos narrativos que se manifestam além do oral, como cenários, expressão dos personagens, figurinos, recursos de câmera e iluminação, trilha sonora e sons que dotam de sentido a história contada.

A linguagem da televisão e da literatura diferenciam-se em diversos sentidos, primeiramente, pela substância de expressão. Na linguagem literária o texto, código verbal, é apresentado por um narrador em um tempo e espaço, é escrito por um autor que trabalha com recursos e estruturação linguísticos próprios. No entanto, na linguagem televisiva a construção de sentido se dá na imagem e não no texto escrito. Neste caso, o texto transfigura-se na expressão do personagem, nos recursos da câmera, iluminação, som e cenário que dotam de sentido a história contada. Ao referir-se as características dos produtos televisivos e sua forma específica de contar histórias, Elizabeth Bastos Duarte coloca:

Normalmente, o conteúdo dos textos televisuais expressa-se através da articulação de diferentes linguagens, utilizando-se de diversas substâncias de expressão para sua manifestação. De um lado, há os atores, apresentadores, os modos de interpretação, gestos, expressão facial e corporal; a plástica da imagem – estilos de cenário, vestuário, maquiagem, iluminação. De outro, enquadramentos, cortes em cenas,

planos, justaposição de cenas em movimento, montagens, edição. Há ainda os elementos sonoros – o verbal, o musical, os variados ruídos, e as mixagens, decorrentes do processo de edição. Mais ainda, nesse contexto, os meios técnicos de produção, circulação e consumo acabam por funcionar como linguagens que sobredeterminam as sonoras e visuais. Ora, todos esses elementos estruturam-se em função do modo de contar a narrativa, respeitadas as lógicas, interesses, possibilidades e restrições do meio, a partir do que selecionam-se as estratégias discursivas e mecanismos expressivos a serem empregados. (DUARTE, 2012, p. 4)

Além dessas características há uma relação de autoria diferenciada entre texto literário e produto televisivo. Enquanto o autor do texto literário se entrega a uma jornada de composição solitária, a produção cinematográfica e televisiva é feita coletivamente, necessitando de diferentes profissionais como técnicos, especialistas, atores, de roteiristas, pesquisadores, diretor etc. Além disso, no geral, demanda altos custos financeiros e um grande aparato tecnológico.

No entanto, a televisão em comparação a grande parte do cinema atual (mais adiante veremos o *seriado* no cinema) possui especificidades que vão desde o processo de produção à recepção de seus produtos, o que repercute na constituição das narrativas que produz. Em diferenciação entre cinema e televisão, Guimarães (1995) observa que o regime de exibição das narrativas televisuais a distingue bastante da narrativa fílmica, aproximando-as mais das narrativas veiculadas sob a forma de folhetim. O filme, como o livro, geralmente, constitui uma unidade narrativa, uma história completa, que se desenvolve em uma única apresentação. Na televisão, por outro lado, a unidade se constitui pela sucessão de segmentos que, juntos, formam um programa, um episódio, um capítulo. Especificamente, na ficção seriada televisiva, é através da sucessão de capítulos que é criado o total da narrativa, por exemplo, no caso das minisséries a unidade narrativa se dá a partir da sucessão regular de subunidades, os capítulos que, por sua vez, resultam da justaposição de segmentos menores separados por mensagens comerciais e institucionais, os blocos.

Essas observações são endossadas por Doc Comparato (1995) ao afirmar que o discurso televisivo é caracterizado por ter uma linguagem

“polimórfica”, pois no espaço de uma hora de programação mesclam-se os programas com intervalos comerciais e chamadas da programação, cabendo ao discurso reatar o elo entre o que passou e o que está por vir, de forma que o telespectador consiga dar uma sequência e entender o significado da narrativa.

Os *breaks* ou intervalos comerciais surgiram provavelmente por razões comerciais, mas também possuem um papel de organização da programação, proporcionando, por um lado, um momento de “descanso” do enorme fluxo de informação e, de outro, explorar os ganchos de tensão que despertam o interesse da audiência no que está por vir, segundo o modelo do corte com momentos de suspense e tensão explorados pelo folhetim. (MACHADO, 2000)

A fragmentação é, sobretudo, a característica essencial da narrativa televisiva, o que leva também a uma apropriação também fragmentada, pois é possível realizar várias ações enquanto se vê televisão: ler, escrever, conversar, etc. Não somente a exibição é fragmentária, mas também a recepção é dividida com uma gama de outras atividades. (BARBOSA, 1999)

Uma distinção interessante para nossa pesquisa, acerca dos tipos de narrativas seriadas na televisão, é dada por Machado (2000) ao caracterizar três formas principais:

- 1) Na primeira modalidade, uma única narrativa principal (que pode ou não ter outras paralelas e entrelaçadas) onde os acontecimentos se sucedem mais ou menos linearmente no decorrer dos capítulos, até o seu desenrolar no capítulo final. Esse é o caso das telenovelas, algumas séries e minisséries, como *Amazônia*. Resume-se a um conflito básico (ou mais), que estabelece um desequilíbrio estrutural inicial, cujo desenrolar da trama consiste em tentar reestabelecer o equilíbrio original, o que só acontece nos capítulos finais. Essa é a categoria mais relevante para nosso objeto de pesquisa, uma vez que as minisséries pertencem a essa modalidade, assemelhando-se, nesse sentido as telenovelas, no entanto, com especificidades próprias que serão tratadas no próximo capítulo.
- 2) Nesta segunda modalidade, cada capítulo é uma história completa e independente com início, meio e fim o que permanece são somente os personagens principais e uma mesma situação narrativa. Não há ordem de exibição dos episódios que podem ser exibidos

aleatoriamente, sem que afete a compreensão ou estrutura da narrativa. Esse é o caso dos seriados – como *Malu Mulher* (1979 à 1981) e programas humorísticos.

- 3) Por fim, o terceiro tipo de narrativa seriada é aquele em que apenas se preserva a idéia ou temática geral, porém em cada episódio a história é completa e distinta das outras. Além disso, são diferentes também os personagens, atores, cenários etc; unidos apenas por um título genérico e estilo das histórias, como é o caso da série brasileira *Comédia da vida privada*.

Apesar da relevância da fragmentação na estruturação dos produtos televisivos, Machado salienta que não foi a TV que criou a forma seriada de narrativa. A serialização estava presente antes nas epístolas de literatura - como cartas e sermões, nas narrativas míticas contínuas – como *As mil e uma noites*, no folhetim, nas radionovelas, fotonovelas e, em sua primeira versão audiovisual, com os seriados do cinema - como *Fantômas* (1913) e *Les vampires* (1915-16), ambos de Louis Feuillade.

Assim, o mosaico que compõem a narrativa televisiva mescla elementos do rádio e passa pelo cinema, onde adquiriu as técnicas de montagem, movimento de câmera, junção do som com a imagem, além da forma de narrar através de imagens, bem como a serialização a partir do audiovisual. Do folhetim, importou também a serialização, os ganchos e as interrupções. Além disso, a esses elementos une-se a experiência do melodrama que dá o tom da narrativa e estrutura personagens e ações. Esses elementos são conjugados aos fatores comerciais, culturais e sociais que envolvem o processo de produção dos programas televisivos conformando uma linguagem própria que marca o meio.

#### **2.4.1 O folhetim e o melodrama na construção das narrativas de ficção televisiva**

Cabe também explorar e destacar o papel do folhetim e melodrama, ambos fundamentais para entender a forma, estrutura e as estratégias

narrativas operadas pelos produtos de ficção televisiva, em especial as minisséries.

Embora alguns autores como Ivete Huppés (2000) situem as origens do melodrama como ligadas a ópera, desde o século XVII, somente na França do século XVIII, após a Revolução Francesa, que o gênero ganha popularidade e forma semelhantes ao que conhecemos hoje. Textos de fácil entendimento, com personagens claramente divididos entre bons e maus e de forte apelo sentimental, o melodrama oferecia ao grande público dos teatros franceses recém reabertos, uma fácil identificação e distração (KORNIS, 2008, p. 48). Desta forma liga-se ao teatro popular francês e a própria ordem social estabelecida pós Revolução, nas palavras de Jesus Martin-Barbeiro:

De outra parte, e por estranho que isso possa soar hoje, o melodrama de 1800, o que tem seu paradigma em *Celina* ou a filha do mistério, de Gilbert de Pixerecourt, está ligado por mais de um aspecto à Revolução Francesa: à transformação do canalha, do populacho em povo e a cenografia dessa transformação. [...] As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem permitir encenar suas emoções. E, para que estas possam desenvolver-se, o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições. Não é por acaso esta a moralidade da Revolução? (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 164)

Como o objetivo do melodrama era o de atingir e incluir todos, inclusive os que não sabiam ler e escrever, estabelecendo cumplicidade com seu público que “não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões”, Martin-Barbero denomina-o como “espetáculo total” (idem, 164). A classificação do melodrama como “espetáculo total” não se deve somente ao fato do gênero ter por objetivo abarcar e atingir todas as classes, mas também, segundo o autor, refere-se ao fato do melodrama articular diversos outros gêneros em sua estrutura dramática tendo como eixo central quatro sentimentos básicos que correspondem a quatro situações e sensações que, por sua vez são

personificadas por também quatro personagens que ao se juntarem realizam a mistura desses gêneros. A seguir apresento quadro esquemático desta estrutura dramática descrita pelo autor.

**Quadro 2 - Estrutura dramática do melodrama segundo Martin-Barbero**

Sentimento	Situações / Sensações	Personagens	Gênero	Descrição
Medo	Terríveis	O Traidor ou Perseguidor ou Agressor	Romance de ação (e narrativa de terror)	[...] é a personificação do <i>mal</i> e do vício, mas também a do mago e sedutor que fascina a vítima, e a do sábio em fraudes, em dissimulações e disfarces. (p. 169)
Entusiasmo	Excitantes	O Justiceiro	Epopéia	[...] Protetor é o personagem que, no último momento, salva a vítima e castiga o Traidor. Vindo da epopéia, o Justiceiro tem também a figura do herói [...] ligado à vítima por amor ou parentesco. É pela generosidade e sensibilidade, a contraface do Traidor. E portanto o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que “a verdade resplandeça”. (p. 170)
Dor	Ternas	A Vítima	Tragédia	[...] é a heroína: encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher. [...]

Riso	Burlescas	O Bobo	Comédia	<p>Sociologicamente a vítima é uma princesa que se desconhece enquanto tal e que, tendo vindo de cima, aparece rebaixada, humilhada, tratada injustamente. (p.169 e 170)</p> <p>[...] está fora da tríade dos personagens protagonistas, mas pertence sem dúvida à estrutura do melodrama, na qual representa a presença ativa do <i>cômico</i>, a outra vertente essencial da matriz popular. [...] remete a por um lado à figura do palhaço no circo, isto é, aquele que produz distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão. (p. 170)</p>
------	-----------	--------	---------	--

Com essa descrição o autor observa a estrutura dramática do melodrama, como texto é composto a partir de papéis previamente definidos e facilmente identificáveis, assim investiga “não o que sobrevive de outro tempo, mas o que no hoje faz com que certas matrizes culturais continuem tendo vigência, o que faz com que uma narrativa anacrônica se conecte com a vida das pessoas”. (MARTIN-BARBERO, 2013, p. 30)

Arnold Hauser *apud* Kornis (2008) também divide a estrutura dramática do melodrama em quatro personagens emblemáticos, nomeando-os de forma semelhante à Martin-Barbero. Segundo o autor o melodrama é extremamente esquemático e convencional, com personagens previamente definidos – o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico. Com relação ao enredo, de acordo com o autor, o melodrama possui uma estrutura tripartite: um forte



antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício. O enredo é facilmente compreendido e caminha para a fatalidade dos acontecimentos, com uma moral exageradamente enfatizada e conciliatória, baseada em recompensa e castigo, onde o bem vence o mal (HAUSER *apud* KORNIS, 2008, p. 49).

O final feliz tem a função de proclamar a manutenção da ordem, da moralidade e dos bons costumes. O *happy end* para os personagens do herói e da heroína está presente na maioria das obras melodramáticas, mas não é uma regra do gênero e, algumas vezes, não acontece. De acordo com Ivete Huppés (2000), por vezes, um desfecho negativo, fora das expectativas, pode ter eficácia maior em suscitar e manter emoções fortes no espectador. A pesquisadora cita como exemplo *A Morgadinha de Valflor*, do escritor português Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, a história, com final trágico, conta a paixão entre Luís e Leonor - a Morgadinha. Luís é um plebeu que, embora tenha conseguido ascender socialmente como pintor e viajar para a Europa, para a sociedade da época permanece inferior à sua amada Leonor, uma aristocrata rebelde que fica à margem dos costumes da época. A trama se passa no início do século XIX, em Beira - Portugal, tempo e ambiente próximos a primeira edição da obra que foi em 1869, na cidade do Porto, também em Portugal. Na realidade, essa proximidade entre enredo e edição dá mais realismo ao espetáculo. Através deste exemplo a autora mostra que o melodrama pode fazer sucesso mesmo sem o famoso e esperado *happy end*.

De toda maneira, por quanto modernos sejam as personagens e os tempos, não há possibilidade de contornar a estratificação modelada pela sociedade da época: Luís continua inapelavelmente inferior à moça. Quando se reconhecem apaixonados, os jovens tomam a decisão de afrontar o mundo para concretizar seu amor. São incapazes de levar a decisão a bom termo, no entanto. Os obstáculos superam a rebeldia. No final, a ordem social permanece intocada, embora o preço da manutenção do *status quo* seja altíssimo: Luís é morto em duelo; Leonor decide encerrar-se num convento (HUPPES, 2000, p. 39).

Apesar deste exemplo, a autora argumenta que obras sem um final feliz são exceção no mundo melodramático. Assim, utilizando uma estrutura básica de personagens, enredo que enfatiza uma luta maniqueísta entre bem e mal, uma moral significativa e conciliatória, um tom exagerado na encenação e estrutura dramática, o melodrama se reatualiza, incorpora novos elementos em sua fórmula e aparece nos novos meios de comunicação de massa. A fórmula dos enredos quase sempre repete-se: “opressor e vítima se batem até o céu declarar-se, por fim, a favor da inocência” (HUPPES, 2000, p. 34). O melodrama acompanha o momento sócio-histórico, adapta-se e recria-se ao incorporar novos elementos, mas não foge de seu arcabouço básico. Retomando Martin-Barbero (2013) observamos como o autor contribui para a compreensão do papel que o gênero exerce atualmente, pois para o autor o gênero estaria no vértice do processo que leva da tradição popular à cultura de massas. Para o autor, “uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massa é, em grande parte uma história do melodrama” (MARTIN-BARBERO, 2013, p. 172). Desta feita, o autor observa que o gênero melodrama estará primeiro no espetáculo popular (exibido nas feiras), depois no teatro, em seguida toma o formato de folhetim ou novela em capítulos, chegando ao audiovisual no cinema (especialmente o produzido por *Hollywood*), já na América Latina assume a radionovela e a telenovela e, mais recentemente, podemos acrescentar as minisséries.

Nos meios de comunicação de massa, sobretudo na produção ficcional televisiva o melodrama une-se ao folhetim (KORNIS, 2008 e 2003). O folhetim nasceu na França nos anos 30 do século XIX, espalhando-se pela Europa e pelo resto do mundo. Em seus primórdios folhetim, *feuilleton*, - em francês, referia-se ao “rodapé” da primeira página do jornal, nele eram impressos o que não poderia ser admitido no corpo do jornal, tais como: ““variedades”, críticas literárias, as resenhas teatrais, junto com anúncios e receitas culinárias, e não raro com notícias que disfarçavam a política de literatura.” (MARTIN-BARBERO, 2013, p. 177).

Essas características iniciais marcaram profundamente o formato e a partir de 1836 o espaço foi utilizado para publicação de narrativas fragmentadas e escritas por romancistas consagrados. Assim, folhetim passou a designar histórias contadas em capítulos escritos no rodapé das páginas dos

jornais, com clímax diário para despertar o interesse e adesão dos leitores para a continuação da narrativa no dia seguinte, até o último capítulo (KORNIS, 2008 e 2003). Esta forma fragmentada com estratégia de corte do folhetim, que provoca a curiosidade do leitor pelos “próximos capítulos” influenciou as narrativas televisivas e é mantida atualmente nas telenovelas e minisséries.

O criador do formato foi o jornalista francês Émile Girardin que, junto com seu sócio Armand Dutacq, idealizaram o jornal *La Presse*, pensando num jornal atrativo para “grande público”, custeado por publicidade e comercializado por assinaturas. A intenção era a de aumentar as vendas de seu jornal tornando-o mais atrativo com a oferta de um produto novo e diferenciado, aproveitando às possibilidades tecnológicas advindas com a invenção da rotativa que permitiu a passagem das 1.100 páginas impressas por hora para 18 mil que barateou os custos da produção e, conseqüentemente, os custos dos exemplares (MARTIN-BARBERO, 2013). No entanto, um desentendimento entre os jornalistas rompe a sociedade e Dutacq cria, então, *Le Siècle*, nos moldes do *La Presse*. Buscando atrair e conquistar leitores, Girardin e seu copião Dutacq oferecem um produto diferenciado no rodapé do jornal. Passam a publicar nessa seção, antes denominada de “variedades”, obras literárias de autores já conhecidos pelo público, como o romance. Em pouco tempo, o folhetim ganha outra significação e deixa de referir-se apenas ao espaço geográfico do jornal para tornar-se sinônimo de um dos gêneros mais populares de mundo. (MEYER, 1996)

Na disputa entre os jornais Dutacq, do *Le Siècle*, antecipa-se a Girardin e publica “em partes”, em agosto de 1836, o *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo. *La Presse*, de Girardin, contra-ataca em outubro do mesmo ano e publica uma narrativa de Honoré de Balzac, *A Solteirona*, um folhetim produzido especialmente para o jornal (MARTIN-BARBERO, 2013). Aos poucos vai se delineando as características do folhetim:

A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula ‘continua amanhã’ entrou nos hábitos e suscita expectativas. Falta ainda fazer o romance *ad hoc* que responda às mesmas, adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando. No começo da

década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Destinado de início a ser uma outra modalidade de folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court* (MEYER, 1996, p. 59).

O folhetim logo ganha o gosto do público, o “haverá de continuar amanhã” da ficção em partes aguçava a curiosidade do leitor diário do jornal e fazia aumentar a procura por ele, tornando-se responsável por um espantoso aumento das tiragens e assinaturas de jornais. Começa então a ser copiado pelos outros jornais da capital francesa e, no ano seguinte, em 28 de setembro de 1867, o *Journal des Débats*, publica a primeira narrativa escrita em episódios para serem impressos periodicamente, *As memórias do diabo*, de Frédéric Soulié, nele já estão os ingredientes básicos da fórmula - romance de ação mais romantismo social. (MEYER, 1996; MARTIN-BARBERO, 2013)

Alexandre Dumas<sup>23</sup>, já conhecido dramaturgo e romancista, desvenda o essencial da técnica do folhetim publicando em 1838 no jornal *Le Siècle* o romance *Le capitaine Paul* que, devido a sua estrutura textual fragmentada bem elaborada, se tornará marco inicial de uma nova ficção batizada com o nome de romance-folhetim. Dumas descobriu que, para prender a atenção dos leitores e criar expectativas, era necessária a seguinte fórmula de escrita: diálogos vivos, personagens tipificados e corte de capítulo com um clímax para o seguinte. Nas palavras de Marlyse Meyer:

Alexandre Dumas, já então consagrado romancista e, principalmente, dramaturgo — [...] descobre o essencial da técnica do folhetim: mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo. Não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro. A relação do folhetim com o melodrama que domina então, ao mesmo tempo que o drama romântico, é estreita (MEYER, 1996, p. 60).

---

<sup>23</sup> Folhetins consagrados de Alexandre Dumas: *Le capitaine Paul* (1838), *Les trois mousquetaires* (1844) e *Comte de Monte Cristo* (1844-1846).

Além disso, a fórmula também incluía elementos como suspense; um tema desencadeador da história com tramas paralelas, que corriam num clima ao mesmo tempo lento e rápido, muitas repetições que lembravam o leitor e o ajudavam a acompanhar um romance já iniciado e, principalmente, o uso do melodrama. As apropriações do melodrama pelo folhetim ocorrem de múltiplas formas: temas, enredo, personagens, linguagem, ambientes, situações e diálogos. Nela também estão definidos claramente para o leitor os personagens básicos - o herói salvador; a heroína virtuosa, mas desafortunada, e o vilão derrotado no final, triângulo essencial para a luta entre o bem e o mal (MEYER, 1996).

Assim, história que no palco mantém a platéia atenta deve prender o interesse do público leitor por semanas. Com forte apelo sentimentalista aos olhos do leitor a narrativa envolve sofrimento humano como amores tornados impossíveis, conspirações, intrigas, segredos, filhos trocados etc; situações dramáticas são levadas ao exagero. Assim, o conflito inicial e central é desenvolvido, personagens secundários são acrescentados em núcleos próprios ligados de alguma forma à trama central, peripécias se multiplicam e resolvem-se sucessivamente e o suspense é mantido no corte de cada capítulo cheio de revelações e surpresas caminhando para o desenlace final da trama, onde a ordem é restabelecida e o bem triunfa.

A influência do melodrama no folhetim também se manifesta no intercâmbio de autores em ambas as formas. Autores do teatro melodramático dedicaram-se também ao romance folhetim e melodramas foram transformados em folhetim como é o caso de *As duas órfãs* (1875), de Adolf D'Ennery. Por outro lado, o movimento inverso também acontecia, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas é um exemplo: “para ter público no teatro é preciso representar *O Conde de Monte Cristo* ou *As duas órfãs* e [...] para obrigar a ler jornal é preciso que se publique em *appendice* o mesmo *O Conde de Monte Cristo*” (GRAMSCI *apud* MEYER, 1996, p. 212). É o que Meyer chama de estética do “ir e vir”. As duas formas estão de tal maneira entrelaçadas que chegam a confundir-se:

Melodrama, melodramático, folhetim, folhetinesco conotando previsíveis e redundantes narrativas, sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas etc. (MEYER, 1996, p. 157).

Para além do “ir e vir” entre o palco e as páginas do jornal, com o avançar dos séculos XIX e XX, tanto melodrama quanto folhetim encontram novos espaços e suportes e é esta adequação que interessa a nossa pesquisa. Migram para o cinema, para as histórias em quadrinhos, para os fascículos, para as fotonovelas, e finalmente vão para o rádio e a televisão. Nas novas técnicas e aparatos tecnológicos como o rádio e a televisão, ambos ressurgem para alcançar e conquistar a grande massa de letrados e iletrados, nas novelas de rádio, nas telenovelas e nas minisséries.

[...] o folhetim francês [...] é a grande matriz do pejorativo e indispensável recurso da grande narrativa de massa, tão inseparável da televisão como ele próprio o foi do jornal: o folhetinesco como categoria narrativa específica, que sabe também lançar mão do teatro não só nos *coups de théâtre* como no recorte das cenas e nos efeitos ditos dramáticos, na transposição narrada de um gestual expressionista de efeitos ampliados, adequado à apresentação na ‘telinha’, como o foi ao cinema mudo. O folhetinesco como estruturador e agenciador de uma história pensada para se estender no tempo, apresentada em picadinhos cotidianos a um espectador que, tal como foi o leitor/ouvinte do folhetim, é mesmo tempo destinatário e determinador dos rumos dessa história. Pois é prioritária a exigência de quem consome e paga: o caro leitor de ontem, o distinto público de hoje, sem esquecer os patrocinadores da novela. E pelo jeito, por mais moderno que se pretenda ser, por mais distante que estejamos dos velhos tempos e temas do folhetim e do melodrama, parece que, para contar uma boa história televisiva, não há como escapar à receita salvadora: ganchos, suspenses, chamadas, retrospectos, acaso, coincidências. E EMOÇÃO!!!<sup>24</sup> (MEYER, 1996, p. 234 e 235)

---

<sup>24</sup> Grifo da autora.

De fato, melodrama e folhetim reciclados e adaptados estão nas narrativas produzidas pelos meios de comunicação e, mais do que isso, formam a estrutura das telenovelas e minisséries televisivas. No caso das minisséries históricas, sem desprezar as diferenças e variáveis entre cada uma delas, a matriz melodramática e a estrutura do folhetim alia-se o uso da história e da memória na narrativa de um dado período histórico. Do folhetim as minisséries herdaram a forma como a história é contada em partes, compostas por capítulos e blocos, os ganchos e clímax que atraem o telespectador para a continuação da trama que caminha progressivamente para o desdobrar final dos fatos. Por sua vez, do melodrama, as minisséries herdaram a estrutura da narrativa em três partes, descrita por Hauser, uma moralidade na reconstituição histórica, cuja base se dá na luta do bem contra o mal que define a polarização de personagens e conteúdo. Nestes casos, “a história se estrutura no próprio repertório dos personagens, que, organizados segundo os princípios maniqueístas, atualizam na ficção uma pedagogia de fundo moral sobre a vida política, comportamento, valores e ideologias” (KORNIS, 2008, p. 51). Assim, as formas como o melodrama e o folhetim permanecem e se atualizam nas narrativas audiovisuais interessa para essa tese no sentido de entender como essas bases estruturam a escrita da história nas minisséries – em especial, na minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, produtos que cumprem um papel importante na construção e circulação de uma idéia de nação, articulando ficção, memória e história como elementos que compõem essa memória nacional no meio televisivo.

### **3 TELEVISÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA**

Neste capítulo iremos explorar as relações entre televisão, história e

memória, para entender as características e especificidade da memória que é produzida e veiculada no formato minissérie histórica, entendendo essa memória como um dos elementos constitutivos da memória nacional. Por minissérie histórica referimo-nos a minisséries que abordam eventos históricos nacionais ou regionais (ALMEIDA, 2012) e/ou personagens reais da história do país. Embora se baseiem em personagens e/ou fatos históricos, as minisséries históricas trazem também grande conteúdo ficcional, isto por se tratar de uma narrativa ficcional de reconstrução histórica. Desta forma, propomos o conceito de memória histórico-ficcional para dar conta de uma memória que se constrói nos meandros da história, da memória social e da ficção.

O primeiro passo foi traçar a história das mudanças ocorridas na memória no decorrer do tempo, passando do suporte oral para o suporte técnico, onde destaca-se a televisão, veículo de amplo alcance geográfico e cultural e onde é exibido em ampla escala narrativas de memória nos mais diversos formatos e gêneros.

Um dos aspectos relevantes e enfatizados com frequência nos estudos sobre a televisão é o seu papel na formação de uma memória e identidade nacional. Entendemos que essa memória histórico-ficcional produzida por uma empresa privada, a Rede Globo de Televisão, ao ser veiculada amplamente na sociedade através do meio televisivo, acaba por ser um dos elementos de uma memória nacional. Assim, partimos do conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, propondo que a televisão ocupa, na contemporaneidade, o papel antes desempenhado pelos jornais e romances. No meio televisivo observamos como identidade e memória entrelaçam-se na construção de um discurso sobre a nação.

Em seguida observamos o papel da televisão no excesso de memória que marca o tempo presente e nos processos de lembrança e esquecimento do ponto de vista da produção e disseminação de conteúdos narrativos de memória e história. A preocupação é compreender como um produto audiovisual de ficção produz sentidos e significados sobre nosso passado nacional, a despeito da narrativa de reconstituição histórica ser ou não verdadeira e dos fatos terem ou não acontecido tal qual a televisão os apresenta.



Por fim, focalizamos as minisséries, em especial as minisséries históricas, formato ao qual pertence nosso objeto de estudo, a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, onde essa memória histórico-ficcional é construída. Traçamos uma história resumida do formato, bem como suas características principais. Tratasse de um produto de ficção audiovisual que tem por proposta a reconstrução de um dado momento histórico utilizando a tríade ficção, memória e história na produção e veiculação de uma memória histórico-ficcional cujo arcabouço é o melodrama. Neste ponto, buscamos observar as relações entre memória social, história e ficção para compor o conceito de memória histórico-ficcional como proposta que busca dar conta da especificidade da narrativa do formato.

### **3.1 Da memória oral aos suportes técnicos da memória**

No estudo histórico da memória é necessário enfatizar as diferenças entre as sociedades de memória essencialmente oral e as de memória essencialmente escrita, bem como as fases de transição da oralidade a escrita, denominada “a domesticação do pensamento selvagem” (GOODY *apud* LE GOFF, 2003, p. 423). Baseado nos estudos de Leroi-Gourhan que divide a história da memória coletiva em cinco períodos, Le Goff propõe estudar o fenômeno nas seguintes fases: a memória étnica, os desenvolvimentos da memória da Pré-história à Antiguidade; memória medieval; os progressos da memória escrita do século XVI aos nossos dias e os desenvolvimentos atuais da memória.

Diferente do uso do termo “memória étnica” atribuído a Leroi-Gourhan, para Le Goff a memória étnica é uma forma característica da memória coletiva dos povos sem escrita, e não de todas as sociedades. Nos povos sem escrita, a memória coletiva organiza-se em torno dos mitos de origem, para o início da existência das etnias ou das famílias, da tradição. Além disso, interessa-se mais pelos conhecimentos práticos, as genealogias das famílias de prestígio, o saber profissional e técnico ligado a magia religiosa. Nestas sociedades há

especialistas da memória, homens-memória depositários da história “objetiva” e da história “ideológica”, figuras responsáveis pelo cultivo e guarda da memória de sua sociedade. Esses personagens possuem o importante papel de manter a coesão do grupo. No entanto, essa prática não é a de uma memorização integral, “palavra por palavra” e não lança mão de estratégias de memorização como na escrita. Neste sentido, há um desejo e valorização de uma memória coletiva mais criadora do que repetitiva na transmissão de conhecimentos considerados secretos, cabe aqui uma importância fundamental a dimensão narrativa e a ordenação dos fatos segundo tradições estabelecidas.

Da Pré-História até a antiguidade, do período que se deu o desenvolvimento da memória da oralidade à escrita, Le Goff afirma que houve uma “profunda transformação da memória coletiva” com o aparecimento da escrita. A escrita permitiu a memória coletiva seu desenvolvimento sob duas formas. A primeira é a celebração de vitórias e conquistas, de acontecimentos memoráveis através de inscrições em pedra e mármore, da construção de monumentos comemorativos nos templos, cemitérios e praças no Oriente Médio, Mesopotâmia, Grécia, Roma antigas etc; que serviam como afirmação e publicidade de suas conquistas.

A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito que tem a dupla função de armazenar informações e de garantir a passagem da memória oral para a visual. Com isso, quando a escrita passa a ser organizada em documentos, torna-se possível a comunicação dos registros através do tempo e espaço, marcar, reordenar e reexaminar frases e palavras, além do desenvolvimento de técnicas mnemônicas. Todo esse desenvolvimento esteve também ligado a evolução social e ao desenvolvimento urbano.

O passo seguinte leva a fronteira onde a memória se torna história: a criação pelos reis das instituições-memória. Essas instituições são os arquivos (diplomáticos, financeiros e administrativos), bibliotecas, museus, memória real onde os reis narram, sobretudo, seus feitos. Cita dentre outros exemplos, os arquivos reais chineses datados do século IX antes de nossa era e que tinham como suporte o bambu. Esses arquivos eram compostos, sobretudo, por perguntas e respostas dos oráculos formando um repertório de receitas do governo.

Na Idade Média, com a expansão do cristianismo e com o monopólio intelectual da Igreja, a memória coletiva modifica-se e divide-se entre uma memória litúrgica e uma memória laica, sendo esta última de “fraca penetração cronológica” (Idem, p. 438). Ocorre a cristianização da memória e da mnemotécnica, pois o judaísmo e o cristianismo têm por base de sua fé a memorização, a recordação.

E isto em diferentes aspectos: porque atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental. (LE GOFF, 2003, p. 438)

Além disso, outros traços dessa transformação são: desenvolvimento do culto a memória dos mortos, principalmente dos santos; articulação do oral com o escrito no ensino e o aparecimento dos tratados de memória. O ensino cristão é memória que se manifesta em essência na comemoração de Jesus, revelada no calendário litúrgico (que estipula marcos fundamentais como Natal, Quaresma, Páscoa e Ascensão), bem como num nível popular cristalizou-se através dos santos e mortos.

Segundo Le Goff a memória tinha um papel fundamental no mundo social, cultural e escolástico. Dessa forma, a Idade Média venerava os idosos, pois eram considerados homens-memória. Uma memória poderia manter-se por cerca de cem anos a partir dos relatos de uma geração a outra, nestes tempos, a escrita desenvolve-se a par do oral e através da memória escrita era possível estender essa memória por muito mais tempo. Os escritos seriam, então, suportes para a memória e, para sua conservação, surgiram os arquivos no início escassos e ambulantes que, com a expansão das cidades, tornaram-se urbanos e preciosamente cuidados por guardar a memória dessas cidades, importante para a configuração da identidade coletiva, comunitária.

Ao tratar dos progressos da memória escrita, Le Goff destaca o surgimento da imprensa como fator que revoluciona a memória ocidental.

Antes, dificilmente se distinguíam diferenças entre a transmissão oral e a transmissão escrita. Até seu aparecimento o conhecimento estava imerso nas práticas orais e nas técnicas, o saber acumulado estava fixado no manuscrito para ser apreendido de cor, desde a Antiguidade. Com o advento da imprensa e o texto impresso, o leitor além de ter diante de si uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar por completo, é com frequência exposto a textos novos. A memória individual é então progressivamente exteriorizada graças a imprensa, isto é, não depende mais da capacidade de memorização, de técnicas de recordar. Ela está fragmentada, nos diferentes tópicos de entrada dos textos, caracterizando-se como uma forma evoluída de memória exterior. Para Le Goff, a memória técnica, científica e intelectual passa a estar reunida, no século XVIII, nos dicionários e enciclopédias publicados.

Com a Revolução Francesa, em 1789, evidencia-se uma nova onda de retorno a memória dos mortos na França e em outros países da Europa. Dá-se, a grande época dos cemitérios com novos tipos de monumento, inscrições funerárias e rito de visitas ao cemitério, desta vez, separados da igreja. Uma explosão comemorativa faz parte do programa revolucionário, no entanto, logo aparece a manipulação da memória. Oculta-se e retira-se da memória a multiplicidade de vítimas e nas festas nacionais a censura irá disputar com a memória. As comemorações apropriam-se de novos instrumentos de suporte como moedas, medalhas e selos.

Nos séculos XIX e XX o autor destaca dois fenômenos significativos da memória coletiva. O primeiro vem no rastro da Primeira Guerra Mundial e é a construção de monumentos aos mortos, no geral anônimos, mas que proclamam a coesão da nação em torno da memória comum sob a forma do Túmulo ao Soldado Morto erigido em diversos países. O segundo é a fotografia que revoluciona a memória multiplicando-a e democratizando-a. Além disso, a fotografia congela a imagem no tempo com uma precisão visual nunca antes experimentada, permitindo, assim preservar a memória.

No último tópico do texto, Le Goff aborda os desenvolvimentos contemporâneos da memória enfatizando o que considera o marco principal nos desenvolvimentos da memória a partir dos anos 50, a memória eletrônica.

A memória humana está sujeita ao esquecimento, enquanto a memória dos computadores, das máquinas é ilimitada e de maior duração, dependendo apenas de técnicas de armazenamento. Além disso, a memória humana é maleável e instável, enquanto a eletrônica se impõem por sua grande estabilidade enquanto materialidade e é sustentada pelo efeito de transparência produzido pela reprodução dos registros. Por outro lado, a memória das máquinas só armazena e reproduz o que é ordenado pelo homem, além disso, a memória humana possui particularidades que não podem ser “informatizadas”. Na verdade, a memória eletrônica, como todas as outras formas de memória automática que surgiram no decorrer da história, é apenas um auxiliar da memória e do espírito humano. Ademais, não se pode deixar de salientar suas duas principais conseqüências: “[...] a utilização dos calculadores nos domínios das ciências sociais e, em particular, daquela em que a memória constitui, ao mesmo tempo, o material e o objeto: a história [...]” e “[...] o efeito “metafórico” da extensão do conceito de memória e da importância da influência por analogia da memória eletrônica sobre outros tipos de memória”. (p. 423)

Na perspectiva de Le Goff, toda a evolução da sociedade, a partir da segunda metade do século XX, expõe a relevância do papel da memória coletiva. Ela está presente nas grandes questões das mais diversas sociedades, das classes dominantes de dominadas, nas lutas das forças sociais pelo poder e pela sobrevivência. Para o autor a memória “[...] é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (p. 469) Trata-se, em especial, de um instrumento e um objeto de poder e, nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (orais e audiovisuais) sentem a vigilância dos governantes, mesmo quando estes a produzem e controlam seus meios de produção como o rádio e a televisão. Aqui devemos acrescentar outros controles como o empresarial que visa o lucro e os altos índices-de-audiência, o controle exercido pela moldura dos formatos e gêneros, as demandas e pressões sociais etc.

A mídia assume um papel fundamental no processo de aceleração de

nosso tempo, ao mesmo tempo em que se arroga a função de arquivo, produtora e veiculadora da memória, como construtora e suporte da memória em nosso tempo. Seja em suas produções da dramaturgia, nos reality shows, nos telejornais etc; encontramos histórias de vida, cultura popular, informação e acontecimentos de nossa história nacional, conformando um registro e exibição das memórias sociais nos mais diversos formatos. Interessa-nos perceber o papel da televisão na produção e disseminação de um discurso de nação, onde uma memória histórico-ficcional construída nas minisséries televisivas torna-se um elemento fundamental nessa construção. Vejamos então, inicialmente, a relação entre televisão e memória.

### **3.2 Alguns aspectos da relação entre memória e televisão**

#### **3.2.1 Televisão, memória e “comunidade imaginada”**

Segundo Lifschitz e Grisales (2012) a memória oficial é aquela construída no processo de formação das identidades nacionais com o objetivo de agregar uma nação. A memória oficial é composta por um conjunto de práticas, estratégias e símbolos que tornam possível os habitantes de um mesmo território sentirem-se pertencentes a uma unidade simbólica chamada nação.

Neste sentido, em seu livro *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson define nação como uma “comunidade política imaginada”, imaginada como limitada e soberana, ou seja, limitada por fronteiras finitas com garantia de liberdade dada por um Estado Soberano. Imaginada não no sentido da oposição falsidade/autenticidade, mas pelo sentimento de comunhão que liga os seus membros, um vínculo gerado pela certeza de que pessoas não

precisam se conhecer para terem o sentimento profundo e legítimo de comunhão entre eles. Além disso, é imaginada como “comunidade”, pois a despeito das hierarquias e da exploração que exista nela, a nação é sempre concebida como um profundo companheirismo horizontal. (ANDERSON, 2008, p. 34).

Ao investigar as origens da consciência nacional, Benedict Anderson, aponta o romance e o jornal como os meios técnicos que proporcionaram a consolidação das línguas vernáculas e fator determinante na formação dos nacionalismos modernos.

O fenômeno do capitalismo editorial, ao exigir a criação e padronização de uma língua impressa para a reprodução mecânica em série, com o objetivo de atingir um mercado mais amplo do que o imposto por determinada língua falada, impôs uma unificação gramatical e sintática às línguas. Variantes que existiam dentro de uma mesma língua foram homogeneizadas, vernáculos aparentados que quando falados eram diferentes entre si, impressos, passaram a se submeter a uma mesma regra comum.

O capitalismo tipográfico possibilitou a criação de campos lingüísticos unificados de trocas e comunicação, conferiu uma fixidez à língua ajudando na construção de uma antiguidade essencial a nação e contribuiu para a criação de línguas oficiais. A nação implica na existência de uma língua oficial e essa homogeneização possibilitou o surgimento de uma nova consciência nacional a de pertencer a um grupo caracterizado pelo mesmo campo lingüístico.

Assim, de acordo com Anderson, da convergência entre capitalismo e imprensa, condições para a consolidação das línguas dominantes, montou-se o cenário para o surgimento da nação moderna. Esse processo não é externo as populações, mas subjetivo, há todo um imaginário afetuoso e fraternal e o apego dos povos a suas invenções é tão grande que, segundo Anderson, se está disposto morrer por suas criações. Nesse processo, marcos do passado e heróis são resgatados, grupos sociais e étnicos derrotados e legados ao esquecimento, na formação dos Estados nacionais uma memória oficial, neste caso nacional, a partir da qual o Estado consegue impor sua hegemonia, se consolida.

Anderson, nos mostra como a leitura do jornal e do romance cria uma extraordinária cerimônia de massa onde cada leitor, ainda que silencioso e na intimidade, tem clara consciência de que o ato está sendo repetido ao mesmo tempo por milhares de pessoas desconhecidas. O leitor do jornal visualiza raízes que compõe o mundo imaginado da comunidade, se sentindo incluído em um grupo que reparte as mesmas informações e saberes.

Propomos que a televisão, desde seu advento, cumpre o papel antes desempenhado pela imprensa na construção de uma comunidade imaginada. É sabido que o ato de assistir TV é um ato compartilhado por milhões de pessoas nos mais longínquos rincões de todo território nacional. Ela está nos lares, nos bares, nos shoppings, nos escritórios, nas escolas, nos ônibus e onde mais a imaginação permitir e mesmo quando não esta presente espacialmente ela esta nas conversas e debates do fim do dia, nas mais diversas interações do cotidiano. As pautas propostas pela TV, nos mais diversos programas, mobilizam, emocionam, criam solidariedades e comunidades imaginadas, unem em torno de determinados valores públicos tão diferentes, mas que são capazes de identificar-se, em diferentes graus, com o que é exibido na telinha.

Neste sentido Dominique Wolton atribui a televisão geralista, com um conteúdo que se destina a todos os segmentos sociais, um importante papel nas sociedades complexas enquanto propiciadora e mantenedora do laço social. O autor ressalta as potencialidades do uso da televisão geralista, não segmentada, para a democratização cultural. Para o pesquisador francês a televisão geralista é um fator de integração nacional, de laço social estabelecido pela concomitante recepção de seus produtos por todos os seguimentos da sociedade:

Dizer que a televisão é uma das formas de laço social é, pois, uma retomada de certa tradição sociológica, mesmo que a perspectiva seja sensivelmente diferente. Em que a televisão constitui um laço social? No fato de que o espectador, ao assistir à televisão, agrega-se a esse público potencialmente imenso e anônimo que a assiste simultaneamente, estabelecendo assim, como ele, uma espécie de laço invisível.



É uma espécie de *common knowledge*, um duplo laço uma antecipação cruzada. 'Assisto a um programa e sei que outra pessoa o assiste também, e também sabe que eu estou assistindo a ele (WOLTON, 1996, p.124).

Por outro lado, a TV temática, segmenta e fragmenta o “grande público”, uma vez que se destina a um público específico segundo a faixa etária, horário etc. A TV geralista mostra que ainda que o público seja composto de indivíduos e grupos de opiniões, valores e condições sociais diferentes, é possível criar laços de identificação, uma coesão social, e a programação transmitida em redes nacionais oferece ferramentas para esta integração. A televisão para o autor é considerada o “espelho da sociedade”, onde são representadas e refletidas identidades sociais:

A televisão como sempre dizemos, é o “espelho” da sociedade. Se ela é seu espelho, isso significa que a sociedade se vê — no sentido mais forte do pronome reflexivo — através da televisão, que esta lhe oferece uma representação de si mesma. E ao fazer a sociedade refletir-se, a televisão cria não apenas uma imagem e uma representação, mas oferece a todos aqueles que a assistem simultaneamente. Ela é, além disso, um dos únicos exemplos em que essa sociedade se reflete. Permitindo que cada um tenha acesso a essa representação. (WOLTON, 2006: p. 124)

Com relação a televisão brasileira, para o autor, nesta é encontrado o sucesso comercial e o papel nacional de uma grande televisão, assistida por todas as classes sociais, constituindo, assim, um poderoso fator de integração social. Além disso, especificamente sobre a Rede Globo, Wolton propõe que a emissora é um instrumento de modernização e integração que, apesar da forte lógica financeira conseguiu tornar-se ao mesmo tempo espelho e parte do ideal brasileiro. Mais do que um espelho da sociedade<sup>25</sup>, propomos como Stuart Hall

---

<sup>25</sup> Sobre esta perspectiva ler ROCHA, Everardo P. Guimarães. **A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

(1997) que enfatiza que a televisão não só reflete, mas significa. O autor mostra como a recepção se dá através de molduras interpretativas e propõe um modelo de análise que leva em conta a complexidade das estruturas de interação. Entendemos, assim, que produtos midiáticos são práticas sociais que produzem efeitos concretos no mundo empírico, interferem e sofrem interferências da sociedade ao redor.

Maria Celeste Mira (1995) observa que durante a ditadura militar foi posta em ação uma campanha de integração nacional via mídia, projeto este que elaborou um perfil do que seria o “homem brasileiro”. As conseqüências deste intento são percebidas até hoje na televisão, seja na forma do slogan “a gente se vê por aqui”, da Rede Globo, recentemente tirado do ar, ou no conteúdo dos próprios programas e novelas.

Mônica Kornis (2008) também atribui um papel importante a emissora no que se refere a construção de uma identidade nacional, atualizando e construindo forma de “ser brasileiro<sup>26</sup>” a partir do reconhecimento de traços em comum como língua, paisagem, hábitos, costumes, valores e referências culturais. Ressalta, que em sua programação ficcional a emissora atualiza, há quase 40 anos, em suas novelas e minisséries, uma interpretação do país. Essas narrativas, de matriz melodramática, possuem um caráter pedagógico que se alimenta de conteúdos históricos, e contribuem para a formação de uma memória nacional.

Ao estudar a novela *Terra Nostra*, Ana Maria Strohschoen defende que a veiculação de aspectos de nosso passado na mídia contribui para o fortalecimento de identidades ressaltando a importância no estudo dessas conexões. *Terra Nostra* foi exibida pela Rede Globo entre setembro de 1999 e junho de 2000 e tratava, dentre outras coisas, da imigração italiana no Brasil.

---

<sup>26</sup> Vide o slogan da Rede Globo que recentemente saiu do ar: “A gente se vê por aqui”. Clara alusão a uma identidade nacional calcada em uma expectativa de identificação de seus produtos com o público a quem primeiro se destina. Neste sentido, compartilho das indagações de Verônica Almeida que propõe: “A gente, quem? Os telespectadores. Mas quem são os telespectadores? Os brasileiros. Continuo um pouco em aberto? Certamente, mas tomo o estudo das minisséries como caminho para compreender a construção da identidade brasileira pela televisão, considerando o fato de que a imagem televisiva é assistida por milhões de brasileiros.” (ALMEIDA, 2012, p. 16) Ademais o mais recente slogan “Globo e você, tudo a ver” refere-se da mesma forma a uma identificação do público ao qual se dirige.

Reconhecendo suas próprias experiências como neta de imigrantes italianos, observa que a novela a fez “sentir”, “viver”, “experenciar” e “reformular” as histórias que ouvira na infância e, assim, nota como ocorre o acionamento da memória advindo da telenovela em um processo de estimulação que dá margem para releituras, reconstruções, remanejamentos individuais e coletivos em um processo dinâmico de formação de identidade.

Ao retomar o tema da imigração, a telenovela aproveita o fato histórico de diversas formas: faz seleções, ressystematiza, elimina, retrabalha dados e referências da própria realidade. A imigração italiana tanto faz parte da ficção como da realidade. (STROHSCHOEN, 2004, p. 61 e 62)

Identidade liga-se essencialmente à memória, em grande parte, somos o que lembramos e o que projetamos ontem, hoje e amanhã, observa José Antonio Martinuzzo (2005). Evidencia-se a relação entre memória, identidade e televisão a partir de um duplo caráter: como produto e agente ativo do processo histórico. Por um lado, a televisão é um produto de avanços tecnológicos em dados contextos históricos e sociais que, como tudo em sociedade esta em constante mudança. Por outro lado, deixa marcas, vestígios e produtos ao longo da trajetória da humanidade desde seu advento, assim, trata-se, por si só um elemento potencial de memória, tornada um artefato distintivo de identidades coletivas e individuais sobre um passado instituído. Retomando a argumentação de Pierre Nora (1984), Martinuzzo propõe que a mídia apresenta-se como espaço de “lugar de memória”, espaço repleto de registros e significações onde se articulam e veiculam aspectos importantes para a identidade coletiva.

Num tempo em que os meios de comunicação se estabelecem como notável espaço de sociabilização, incluindo-se como local de celebrações e comemorações, palco de decisões políticas, suporte para registros da vida cotidiana (conteúdos jornalísticos, informativos e de entretenimento etc.), e fonte para a experiência de viver (no sentido de se exercitar os sentidos e experimentar emoções), não se pode ignorá-los como espaço de lugares de memória, de exercício de identidade e de arquivo hipertrofiado da era do tempo real e da vida planetária. A mídia atua sempre mais no sentido de multiplicar os lugares de memória e constitui-se ela mesma em um deles na contemporaneidade. (Martinuzzo, 2005, p. 4)

Devemos acrescentar que a mídia não só apresenta-se como um “lugar de memória”, mas destaca-se seu papel ativo enquanto produtora de uma memória que se baseia nas memórias sociais, na história e que, muitas vezes, agrega elementos da ficção segundo o formato e gênero a que pertencem cada produto midiático. Martinuzzo mostra como a memória, em uma dinâmica de silenciamento e evidenciação de vestígios, constitui-se um elemento que faz parte de um “jogo de poder” na sociedade que escolhe e elege o que deve ou não ser lembrado, dessa forma, a memória não é simplesmente um constructo do passado, mas estratégia do presente, projetando o que está por vir. A memória sobrevive enquanto seus personagens se lembram dela e a perpetuam, sem a operação que a ressignifique no presente ela se ofusca e como traço fundamental na constituição de identidades faz-se necessário um contínuo exercício de lembrar e nesse jogo tanto o que é dito quanto o que não é dito são relevantes. “Identidade é memória em ato” (Martinuzzo, 2005, p. 2).

Renato Ortiz caminha na mesma direção ao traçar as características de funcionamento e construção de uma memória nacional, tendo o esquecimento e a lembrança como integrantes do processo. De acordo com o autor, para a construção de um presente harmônico, é necessário esquecer os eventos contraditórios e violentos enfatizando a coesão do grupo. Assim, construção da memória nacional funciona através do esquecimento ou do que o autor denomina uma “amnésia seletiva”. Esquecer, nesse caso, afirma o autor,

“significa confirmar determinadas lembranças, apagando os rastros de outras, mais incômodas e menos consensuais” (2003, p. 139). Além disso, o autor assinala que na construção de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória brasileira” o Estado foi o artífice responsável por integrar os elementos da realidade social e da cultura nacional. Vimos no capítulo anterior como a televisão foi uma importante ferramenta de disseminação de valores e integração nacional a serviço do Estado no Brasil.

Não podemos negar o papel da televisão na sociedade, posto que através dela temos acesso, mesmo que de forma estereotipada e enviesada, a enorme variedade cultural e social do Brasil. A televisão seleciona, recorta e leva ao ar, a partir de sua lógica comercial, pontos de vista acerca de traços culturais escolhidos e variados na esperança de que sejam identificados e resignificados não somente pelos grupos locais retratados naquela imagem, mas por todos que se consideram brasileiros. Neste sentido, a televisão contribui para a construção de uma imagem de Brasil e de uma identidade nacional, distribuída não só internamente, mas também exportada ao sabor dos formatos ficcionais que configuram a programação do meio.

### **3.2.2 Televisão e inflação de passado**

Determinados momentos podem impulsionar e potencializar uma recorrente necessidade e fabricação de memória. Assim, Andreas Huyssen observa que a partir dos anos 80, no contexto mundial, há a ascensão de uma “cultura e uma política da memória” aguçada por uma série de fatores “incluindo eventos políticos como o fim das ditaduras na América Latina, a queda do muro de Berlim, o colapso da União Soviética e o fim do *Apartheid*, bem como o crescente foco cultural nas histórias de minorias e políticas de identidade” (2005, p. 101).

As discussões sobre memória surgiram em especial no ocidente após a

década de 60, depois do processo de descolonização e de novos movimentos sociais que buscavam histórias alternativas e revisionistas, argumenta Huyssen. No início da década de 80, se dá um *boom* da memória com a aceleração desses debates nos EUA e na Europa, alavancadas inicialmente pelo amplo debate sobre o Holocausto e posteriormente, pelo movimento testemunhal e demais eventos relacionados à história do Terceiro Reich.

Não há dúvidas de que atualmente o mundo está sendo “musealizado”. Essa obsessão pela memória é acompanhada pelos debates e a preocupação com o esquecimento, deixando uma dúvida para o autor sobre o que viria primeiro: o medo do esquecimento levaria ao desejo de lembrar, ou o inverso?

Seja qual for a resposta, o autor ressalta que antigas abordagens sociológicas da memória coletiva, como as de Maurice Halbwachs – que tinham como pressuposto concepções relativamente estáveis das memórias coletivas – não dão conta de explicar a atual dinâmica da temporalidade, a aceleração da mídia e suas implicações nas questões relativas à memória, ao esquecimento e ao tempo vivido. A abordagem de Halbwachs não leva em conta todo o processo social através do qual as memórias dos diversos grupos sociais se estabeleceram, encobrendo as relações de poder, violência, enfim as memórias subterrâneas (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

Retomando a questão de Huyssen, o autor argumenta que essa obsessão pela memória que caracteriza o presente possui como paralelo o medo do esquecimento. Quanto maior a necessidade compulsiva de armazenamento de memória em arquivos, museus e acervos digitais – orais, textuais e de imagens, mais sentimos o perigo de esquecer e menor seria a possibilidade e a capacidade de da cultura lembrar espontaneamente, sem estímulos, produzindo-se algo como uma “amnésia cultural”. Essa amnésia, paradoxalmente, traz um fascínio pela memória e pelo passado como uma tentativa de reduzir a velocidade e crescente instabilidade do tempo, bem como a fragmentação do mundo contemporâneo. Como um exemplo deste paradoxo, Huyssen cita o modo como lidamos com o fenômeno histórico do Holocausto. Nos anos de 1980 e 1990 houve um excesso do debate sobre o fenômeno em programas de televisão, no cinema, na literatura ficcional. Esse excesso de memória produzida sobre o Holocausto, de certa forma, acabou por banalizá-lo,

congelando a memória em imagens e discursos ritualísticos. A intenção de Huyssen não é afirmar que a preocupação com a memória do Holocausto deve ser abandonada. O que o preocupa é alvo de sua crítica é o modo pelo qual esta memória é produzida e veiculada transformar um evento traumático e significativo em algo banal e um lugar comum na cultura ocidental.

No entanto, mesmo com a banalização e fragmentação promovida pela mídia, Huyssen admite um aspecto positivo, pois pode fazer com que reflitam sobre o que aconteceu, contribuindo assim para o seu conhecimento. Assim, a crescente exploração da memória pela mídia ajuda na expansão de preocupações relativas à memória na esfera pública. Neste sentido, é necessário que se opere uma distinção de quais passados devem ser mantidos e quais podem ser esquecidos e a mídia não seria incompatível com esse objetivo, pois não se pode ignorar a presença ubíqua das diversas formas tecnologias da mídia em nosso tempo e seu relevante peso político. Nas palavras do autor:

Quaisquer que tenham sido as causas sociais e políticas do crescimento explosivo da memória nas suas várias subtramas, geografias e setorializações, uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória...

[...] Não há nenhuma dúvida de que a longo prazo todas estas memórias serão modeladas em grande medida pelas tecnologias digitais e pelos seus efeitos, mas elas não serão redutíveis a eles. Insistir numa separação radical entre memória “real” e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua própria natureza. A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. (HUYSSSEN, 2000, p. 20, 21 e 37)

Em suma, neste *boom* de passado a mídia tem um papel fundamental,

seja como agente ativo nas transformações de temporalidade em nossa vida, que aliadas às mudanças tecnológicas e aos novos padrões de consumo privilegiam e impõe uma instabilidade no tempo e ressaltam a velocidade de informações e imagens, seja como *locus* de seleção, arquivamento, construção e exibição da memória. A crescente aceleração provoca um rompimento entre tempo e espaço, o passado e o presente podem ser acessados a qualquer momento e com maior facilidade na tela. A partir do que é veiculado na televisão conhecemos aspectos históricos de povos longínquos no espaço-tempo, tudo isso a partir de um *click* no controle-remoto. Assim, a televisão mostra-se como lugar onde se constrói, elabora, seleciona e veicula memória, meio de narração de nosso tempo, pauta o que deve ou não ser lembrado.

A relação entre memória e TV pode ser retomada estabelecendo diferenciações entre a compreensão da memória no sentido de Halbwachs e a dimensão estratégica da memória. Jeanne Marie Gagnebin (2003) nota que embora a preocupação com a memória seja antiga, hoje assume novos contornos, justamente por não estarmos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como definida por Maurice Halbwachs, pelo sentimento tão forte que temos da fugacidade das existências humanas precisamos elaborar o passado, inventar e lançar mão de estratégias de conservação e mecanismos de lembrança. Para a autora é preciso que se elabore o passado, em especial nos casos marcados pela extrema violência – como Auschwitz, como forma de sair da extrema repetição, causada pelo peso do passado que não deixa viver o presente, sem cair no desejo de esquecimento. De acordo com a autora, parafraseando Nietzsche, há um esquecimento natural e necessário a vida, no entanto, há outro que renega o que passou, recalca e faz de conta que não aconteceu. Dessa forma, ressalta que o passado deve ser lembrado, elaborado como forma ativa de esclarecimento e compreensão tanto deste, quanto do presente. Neste sentido, argumentamos que os meios de comunicação constituem espaços privilegiados onde o passado é construído e podem ser considerados importantes ferramentas de suporte no ato de lembrar.

Através da reflexão sobre o cinema e o Holocausto, Kátia Lerner demonstra como os meios de comunicação representam um importante espaço



de construção de narrativas que evocam a memória nas sociedades modernas, pois nestes são freqüentemente dramatizados aspectos das sociedades em que essas histórias surgiram. Nas palavras da autora: “Estas – seja no cinema, seja nas novelas televisivas ou nos dramas encenados nos jornais – evidenciam os valores e sistemas de crenças de toda uma coletividade e, no limite, de uma época” (LERNER, 2005, p. 80).

Articulando memória e mídia Marialva Carlos Barbosa argumenta que os meios de comunicação realizam verdadeiros “trabalhos de memória” classificando o mundo para o público, selecionando e ordenando a realidade social. Primeiramente, produzem escolhas, selecionam o que deve ou não ser lembrado dentro de uma gama de acontecimentos, mesclando real e ficcional, retendo assuntos de acordo com sua lógica comercial e a suposição de identificação com o público. Em seguida, após a seleção do que deve ser memorável, realiza a construção da narrativa. A partir de fatos considerados significativos, elaboram sobre eles um texto inteligível para o público para ser veiculado em cadeia nacional e internacional. (BARBOSA, 2003 e 2007)

Esta questão de seleção e veiculação do passado na mídia também é argumento de Roger Silverstone que indaga sobre como a mídia opera ao definir os termos do conteúdo da memória social.

[...] na ausência de outras fontes, a mídia tem o poder de definir o passado: de apresentar e reapresentá-lo. Ela se arroga autoridade histórica no drama e no documentário: versões do realismo que não têm nenhum referente além daquele de outros contos e outras imagens. A mobilização de testemunhas; a reconstrução de situações e encontros; a revelação da prova: a retórica da verdade. Aqui como alhures, é essa a pretensão. Lembrar. Definir o passado. Foi assim. Imaginem. (SILVERSTONE, 2002, p. 235).

Na verdade, o que se observa é que a mídia não apenas se outorga da possibilidade de “editar” o passado histórico, mas efetivamente tem essa

possibilidade técnica e legitimidade pública para fazê-lo, ressalta Silverstone. Além disso, o autor observa que a realidade, apesar de existir como evento singular, a narrativa que se faz dela é plural, temporal e historicamente construída. Conjuguar essas questões com a perspectiva de Huyssen implica reconhecer um fato pode ser observado e narrado de diferentes formas, percebendo essa distância entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, abrimo-nos para as muitas possibilidades diferentes de elaboração e veiculação do social e de suas memórias via narrativa midiática, em especial televisiva. Dessa forma, podemos entender a televisão não somente como um suporte técnico da memória na modernidade, mas como elemento essencial e ativo na construção dessa memória destacando e selecionando o que deve ou não ser lembrado a partir de sua lógica própria de funcionamento, recortando, editando uma dada versão do nosso passado nacional e a legitimando a partir do uso de pesquisas, documentos históricos, testemunhas etc; causando a impressão de estarmos diante dos fatos tal qual aconteceram, este é o caso das minisséries históricas, formato ao qual pertence nosso objeto de estudo a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*.

### **3.2.3 O caso das minisséries**

#### **3.2.3.1 Um pouco da história das minisséries no país**

Com o objetivo de entendermos como surgiu o formato minissérie na grade de programação da Rede Globo, é necessário um recuo no tempo e resgatar as telenovelas das 22h e às chamadas *Séries Brasileiras* que fizeram parte da programação da rede Globo em meados da década de 1970.

Narciso Lobo (2000) destaca que as telenovelas das 22h possuíam

como características principais que a riqueza nos diálogos, personagens e histórias mais consistentes e inovações de linguagem e estrutura, traços que irão permanecer posteriormente no horário no formato minissérie. Como exemplo, de telenovelas exibidas no horário, podemos citar *Ossos do Barão* (1974) e *O Bem Amado* (1977).

Como os índices de audiência não eram satisfatórios e já que eram muitas telenovelas seguidas na grade de programação da emissora, a Rede Globo decide destinar o horário a outras programações consolidando três horários para as telenovelas: 18h, 19h e 20h (REIMÃO, 2004). Assim, com a telenovela *Eu Prometo* (1983), de Janete Clair e Glória Perez, a Rede Globo encerra as telenovelas nesse horário.

No mesmo período, a emissora intercalava as telenovelas das 22h com outro tipo de programa inspirado no formato dos seriados americanos as *Séries Brasileiras* iniciadas em 1979. O projeto foi proposto por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, com a finalidade de explorar o universo do Brasil contemporâneo. O objetivo do era produzir séries que retratassem as transformações da sociedade brasileira e não uma simples cópia ou tradução dos americanos, trazendo dilemas e aflições de pessoas comuns. *Plantão de Polícia*, *Malu Mulher* e *Carga Pesada* foram as séries exibidas no horário das 22h (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Embora tenha uma proposta de se aproximar da realidade brasileira, as *Séries Brasileiras* foram comparadas aos seriados americanos e já não estavam tendo uma boa audiência assim, foram logo retirados da grade de programação da emissora em 1981 retornando novamente alguns anos depois.

Após as tentativas com telenovelas e seriados, o formato minissérie acabou ocupando o horário das 22h na grade de programação da Rede Globo, a partir da década de 1980, dando seqüência ao projeto de trazer traços da realidade brasileira a tela da TV, movimento iniciado com as *novelas-verdade* da década de 1970 (ALMEIDA, 2012). Argumentamos que conjugando memória e história, as minisséries históricas despertam lembranças, sensações, sentimentos de pertencimento e identificação contribuindo também para a formação de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008). O recurso de trazer fatos e/ou personagens de nossa história nacional em seu

roteiro tem por objetivo criar um “efeito de real” (BOURDIEU, 1997) e “efeito de verdade” (CHARADEAU, 2012), a narrativa do formato onde podemos observar a constituição da memória histórico-ficcional. Propomos que o que torna a compreensão da construção dessa memória relevante é que, ao ser veiculada em cadeia nacional para todos os brasileiros, acaba por tornar-se um dos elementos formadores de memória nacional e idéia de nação, esta não mais produzida nas esferas oficiais do Estado, mas por uma instituição privada - a Rede Globo de Televisão.

A primeira minissérie brasileira produzida pela Rede Globo foi *Lampião e Maria Bonita*, exibida em abril de 1982, escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato e dirigida por Paulo Afonso Grisolli. Esta primeira iniciativa de oito capítulos foi premiada, no mesmo ano, no *Festival Internacional de Cinema e Televisão* de Nova York. Em comemoração aos vinte anos da emissora, na mesma década, foram exibidas as minisséries *O tempo e o vento*, *Grande Sertão Veredas* e *Tenda dos Milagres*, adaptadas das obras literárias de autores brasileiros consagrados: Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Jorge Amado, respectivamente (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Além da Rede Globo, outras emissoras aderiram à idéia das minisséries como, por exemplo, a TV Cultura que realizou a produção de 16 minisséries na década de 1980. Essas produções, denominadas teleromances, eram adaptações literárias de obras de autores como Machado de Assis, Aluisio Azevedo, Mario Donato, Erico Veríssimo e Dinah Silveira de Queiroz. De acordo com Narciso Lobo (2000), os teleromances não tinham horário fixo na grade de programação, mas tiveram um papel importante de estímulo a elaboração e continuação do formato minissérie, bem como mostrar que esta pode ser um espaço interessante de divulgação de obras literárias pela televisão.

A extinta Rede Manchete também investiu nas minisséries e sua primeira produção no formato foi em 1984 com *Marquesa de Santos*. Ainda na década de 1980, a emissora produziu outras quatro minissérie e a partir de 1990, produziu mais 11 minisséries, entre elas *Escrava Anastácia*, *O Guarani* e *Fantasma da Ópera* totalizando 15 minisséries, sendo seis adaptações literárias e nove não-adaptadas.

### 3.2.3.2 Características do formato

As minisséries, segundo Anna Maria Balogh (2002), consistem em um produto de ficção televisiva com um formato mais curto que o das telenovelas, uma trama central e algumas subtramas, em média 20 capítulos. No que tange a estrutura, seqüência e forma como os assuntos são abordados a minissérie assemelha-se a telenovela por contar uma história de forma seriada, a narrativa desenvolve-se de forma seqüencial com início, desenvolvimento e fim, por isso trata-se de um produto de ficção seriada.

No entanto, este produto ficcional guarda certas especificidades que não devem ser ignoradas. As minisséries são obras “fechadas”, pois já estão praticamente escritas quando estréiam. Esta é a principal diferença com relação às telenovelas que são obras “abertas”, já que são escritas e sofrem alterações ao longo de sua exibição, podendo sofrer influências e interferências externas por parte do público sobre o futuro da trama. Esse caráter aberto dificulta a percepção de uma autoria na telenovela, a medida que a trama é escrita e mudada por diferentes mãos com o objetivo de incrementar o índice de audiência. Esse aspecto é destacado por Aguinaldo Silva que prefere escrever minisséries à telenovelas, pois “a novela é uma obra aberta, todo mundo intervém, até o telespectador que não gosta do que vê e muda de canal”(MELO, 1988, p. 34). A minissérie, por ser mais curta e fechada, não permite tantas subtramas além do núcleo central, evitando a abundância de intrigas e conflitos secundários que prolongam e dão a narrativa um ritmo acelerado como na telenovela onde a os conflitos devem ser resolvidos rápido para que outros comecem a ser construídos.

Além disso, destacam-se as inovações na linguagem e a experimentação técnica muitas vezes transportada do cinema, como a filmagem em película experimentadas nas minisséries. Ademais o horário de veiculação e o público para o qual são destinadas colaboram para que seja

feita uma produção mais elaborada em relação aos seriados e as telenovelas. Por essas características, argumenta Balogh, as minisséries configuram um produto diferenciado dentro dos formatos ficcionais da TV, destaca que o formato adotado pelas minisséries colabora para que sejam abordados assuntos mais “profundos” como adaptações de obras literárias, biografias, acontecimentos históricos etc. Segundo a autora:

A minissérie possui o formato considerado o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático. Os roteiristas o reputam como sendo o ‘ponto alto’ da produção ficcional brasileira. Como tal, o formato recorre frequentemente à adaptação de obras literárias nacionais consagradas como gênero preferencial (romances). (BALOGH, 2002, p. 96)

As minisséries da rede Globo surgem em um período de redemocratização do país, e no rastro de um contexto em que a televisão debruça-se na tarefa de aproximar suas produções ficcionais ao “real”, ao cotidiano e a história. Segundo Kornis (2003 e 2007), a estratégia realista adotada pela televisão brasileira vem desde produções como a telenovela *Beto Rockfeller* de 1968, passa pelas reconstituições históricas com adaptação de romances brasileiros nas telenovelas do horário das dezoito horas, na Rede Globo, nos anos 1970 e encontra seu auge na linha das minisséries em que as reconstituições históricas são amplamente produzidas. No formato o foco pode estar tanto em personagens reais como *Chiquinha Gonzaga* (1999) e *Juscelino Kubitschek* (2006), quanto em períodos do passado como *Anos Rebeldes* (1992), *Decadência* (1995) e *Hilda Furacão* (1998), ou com base em fatos históricos como *Agosto* (1993) e *A muralha* (2000).

Seguindo a estratégia de trabalhar com o realismo em sua programação, as minisséries de reconstituição histórica da Rede Globo procuram explorar aspectos da história do país, adaptar textos literários e privilegiar o regionalismo na formação de um painel do que é “o brasileiro”. Na busca por

tornar críveis suas narrativas e de aproximá-las ao real para obter uma identificação com o público receptor, elementos locais como língua, paisagem, hábitos, problemas e dilemas atuais, bem como aspectos da história do país são salientados nesse processo de construção de uma imagem de Brasil. Claudio Paiva propõe:

Desde *lampião e Maria Bonita* (1982) até *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes* (2007)<sup>27</sup>, temos a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias regionais, estruturando o imaginário nacional, em que se mesclam as matrizes industriais e as matrizes culturais. (PAIVA, 2007, p. 2)

Entendemos como Sara Feitosa (2012) que a mídia ao produzir relatos sobre o passado, construções narrativas baseadas em fatos históricos e na memória social tem como finalidade garantir “efeito de real” (AUMONT, 2008) e “efeito de verdade” (CHARADEAU, 2012) ao discurso de nação que é veiculado. Cabe, neste ponto destacar estes conceitos que consideramos interessantes para essa tese, posto que apontam para aspectos relacionados ao sentido e efeito da narrativa e sua lógica de produção, enfatizam as características e o poder dessa memória construída no formato. Para esta tese, não utilizamos o conceito de “efeito de real” no sentido atribuído por Aumont, mas inspiramo-nos nos estudos de Bourdieu (1997) sobre a televisão e o campo jornalístico. “Efeito de real”, segundo o sociólogo, refere-se a fazer ver e fazer crer no que se faz ver. Esse “efeito de real” é possível a partir de diversos mecanismos de construção de imagens, desconhecidos do público, que ocultam certos aspectos e enfatizam outros. Esse poder de evocação possui efeito de mobilização, pode fazer existir idéias, representações e grupos, ressalta a capacidade que a mídia possui de intervir no mundo social. Para Bourdieu a própria imagem traz consigo um forte apelo: o telespectador tem a sensação de que aquilo que vê na tela é real, o que diferencia a imagem em

---

<sup>27</sup> Grifos do autor.

grande parte de outras formas narrativas. Esse mecanismo faz esmaecer as linhas divisórias entre realidade e ficção, como ressaltado por Adayr Tesche:

No espaço televisivo, tudo acontece muito além da linha vermelha que separa o real do fictivo. Essa máquina de contar histórias sem fim, através de suas operações de escolha, recorte, montagem e estruturação da narrativa faz esmaecer a linha divisória que marca as fronteiras entre realidade e ficção, presente e passado, arte e kitsch. (TESCHE, 2006, p. 1)

A narrativa seriada televisual não se sustenta sem o senso de realidade o que faz com que a narrativa siga uma linha contínua de experiências, definindo a forma com que os espectadores vêem o que está na tela, argumenta Tesche. Por sua vez, para entendermos o “efeito de verdade”, segundo Patrick Charadeau é necessário realizar uma distinção entre este e o “valor de verdade”. O “valor de verdade” se prende a um saber erudito que tem por base a evidência, a construção de um “ser verdadeiro” que se realiza com o auxílio de algum instrumental científico exterior ao homem, “objetivante e objetivada, que pode definir-se como um conjunto de técnicas de saber dizer, de saber comentar o mundo” (CHARADEAU, 2012, p. 49). Por exemplo, história como ciência, mesmo não sendo uma das ciências ditas exatas, possui “valor de verdade”. Por sua vez o “efeito de verdade” refere-se mais ao “acreditar ser verdadeiro” do que ao “ser verdadeiro” de fato, o que está em pauta não é a verdade em si, mas a busca de credibilidade, isto é, aquilo que determina o direito a palavra e as condições de validade dessa palavra emitida. Baseia-se na convicção e não na evidência de um saber apreendido empiricamente, um *saber de opinião*<sup>28</sup>, que cria a adesão do sujeito ao que pode ser julgado verdadeiro por ser possível de compartilhar com outras pessoas e se inscrever nas normas de reconhecimento do mundo. Para o autor o “efeito de verdade não existe, pois, fora de um dispositivo enunciativo de

---

<sup>28</sup> Grifo do autor



influência psicossocial, no qual cada um dos parceiros da troca verbal tenta fazer com que o outro dê sua adesão a seu universo de pensamento e de verdade” (idem).

Além do uso de fontes históricas, por vezes, nas minisséries soma-se o prestígio da literatura adaptando obras literárias que compõem fragmentos da História, nas palavras de Guimarães:

Os fatos históricos referidos pelas personagens ficcionais são em tese verdadeiros, mas tornam-se mais verossímeis por meio da ficção, que reforça a ilusão de realidade histórica. Ao se abordar a história por meio de adaptações, a veracidade e a verossimilhança que a ficcionalização imprime a ela é acrescida ainda da legitimidade conferida pelo prestígio da fonte literária. (GUIMARÃES, 2003, p. 103)

Antes do advento da televisão e desta ocupar lugar central na construção da nacionalidade brasileira, a literatura cumpriu amplamente esse papel, tanto que José Luíz Fiorin (2009) argumenta que nela encontramos descrições e fragmentos da paisagem típica do Brasil, a língua, o “jeito de ser brasileiro”. A televisão dá continuidade a tradição e na composição de um retrato do passado do país, além das fontes históricas, por vezes, utiliza a literatura em busca de legitimidade e prestígio dentro do contexto das produções culturais brasileiras (REIMÃO, s/d). A fonte literária estava presente inicialmente nos teleteatros (abordados anteriormente), depois nas telenovelas das 18h da Rede Globo, chegando à minissérie dois anos depois da primeira produção que recebeu esta denominação. Essas produções retratam contextos e episódios da história nacional através de tramas e personagens. A literatura começa a ser adaptada para a televisão no formato de minisséries a partir de 1984<sup>29</sup>, com a produção de *Anarquistas Graças a Deus*, da obra homônima de

---

<sup>29</sup> A grande maioria das produções são baseadas em autores brasileiros, como exceção podemos citar: *Luna Caliente* do argentino Mempo Giardinelli, exibida em dezembro de 1999, *O primo Basílio* de 1988 e *Os Maias* de 2001 ambas de Eça de

Zélia Gattai. Após o sucesso da primeira adaptação a emissora começou a apostar na proposta e adaptou outras duas obras literárias no mesmo ano, *Meu destino é pecar*, de Nelson Rodrigues e *Rabo de Saia*, adaptada da obra de José Conde, *Pensão Riso da Noite*. Desde então, argumenta Balogh (2005), a transmutação, nome que considera mais adequado a prática de transpor texto literário para o meio audiovisual, tornou-se uma constante na televisão e também no cinema.

Estas produções muitas vezes despontam e destacam-se na programação televisiva por apresentarem um elenco de atores famosos, uma grande produção e por, conseqüentemente, na maioria das vezes, serem um sucesso de crítica embora, algumas vezes, esse sucesso não se reflita na audiência, como foi o caso da minissérie *Os Maias*.

No entanto, mesmo em casos de fracasso de audiência, de baixo índice de telespectadores, a grande vendagem dos livros adaptados á época de exibição das minisséries não foram impedidos. Assim, num primeiro momento pode-se observar que a dramaturgia televisiva inspirada na literatura tem o mérito de “aquecer o mercado literário”. No mês em que a minissérie *Agosto* foi exibida 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 comercializados cinco mil exemplares até maio de 1994, quando a minissérie estreou. Durante a minissérie, a venda dobrou. O sucesso da minissérie *A muralha* impulsionou a comercialização do livro e mais de 18 mil exemplares do romance de Dinah Silveira, que há muito estava fora de catálogo, foram comprados no mês de janeiro de 2000. Outro exemplo desta forte influência que as produções da Rede Globo exercem sobre o mercado editorial está relacionado ao sucesso repentino em torno do livro *A casa das sete mulheres*, da autora Letícia Wierzchowski. Lançado em abril de 2002, tinham sido vendidos, até a estréia da minissérie, treze mil exemplares e após chegar à TV, ultrapassaram os trinta mil em três semanas (ALMEIDA, 2012).

Ao se apropriar de autores que, de certa forma, retratam a realidade nacional através de seus livros, a TV Globo vem ao longo dos seus anos de

---

Queirós, autor português. Assim, fica clara a preferência por títulos nacionais e autores conhecidos do grande público.

existência proporcionando ao grande público a recapitulação de alguns momentos históricos da nossa sociedade, como salientado por autores com Kornis, Paiva e tantos outros que se debruçaram sobre o gênero. Esta, na verdade, é característica do formato, sejam estas obras adaptadas da literatura ou obras com roteiros originais. Houve desde o início uma tendência em reproduzir nas narrativas um clima capaz de mobilizar os telespectadores, criando uma atmosfera de realismo convincente, que de alguma forma se utiliza de contextos nacionais e personagens históricos para tornar verossímeis e críveis suas produções, criando “efeito de real” e “efeito de verdade” ao discurso de nação. Aliados a esses fatores de aproximação, o esmero nas produções de época fazem com que esses produtos sejam percebidos e legitimados pelos telespectadores como “reconstrutores da história” ou de pelo menos uma versão desta. Nesse sentido, para Kornis a história não funciona apenas como “pano de fundo” para as ações dos personagens, mas também organiza as situações e os próprios personagens, ao colocá-los identificados com comportamentos, valores e posições políticas no interior de uma estrutura narrativa cuja matriz é o melodrama, trabalhado no capítulo anterior.

Assim, as minisséries históricas possuem como referencia acontecimentos históricos documentados, registrados, narrados pela historiografia, pela história oral e pela memória social, portanto, o autor deve trabalhar dentro de certos limites sob pena de perder a credibilidade de sua obra e não causar “efeito de real” e “efeito de verdade” a narrativa. No entanto, por tratar-se de uma narrativa de ficção, embora tenham como base a história e a memória social, as minisséries históricas possuem grande parte de seu enredo construído com base na criatividade do ator, na fabulação de fatos e/ou personagens que interagem com os eventos e personagens históricos. Dessa forma, pode-se argumentar que a memória veiculada na minissérie histórica, pode ser denominada de memória histórico-ficcional, pois conjuga elementos do mundo ficcional, com fontes históricas e memória social.

### **3.2.3.3 A especificidade da construção da memória nas minisséries históricas: a memória histórico-ficcional**

As reflexões sobre a questão da memória em Maurice Halbwachs (2006) se apóiam em grande parte na obra de Durkheim, da qual retoma a idéia da anterioridade da sociedade e do condicionamento do comportamento do indivíduo a esta, bem como a preocupação com a coesão social (LIFSCHITZ e GRISALES, 2012).

As memórias de um indivíduo nunca são só suas, pois nenhuma lembrança pode existir afastada da sociedade, não obstante, sem o suporte social que confronta nossa consciência com as memórias dos outros, toda recordação é impossível. Para recordar os indivíduos precisam utilizar convenções sociais que não são criadas por eles, toda lembrança é fruto destes esquemas ou quadro socialmente construídos e adquiridos. Além disso, para evocar seu próprio passado também é necessário recorrer às lembranças de outras pessoas para assim legitimar suas próprias recordações.

Assim, para o autor as lembranças são exteriores ao indivíduo e situam-se nos grupos sociais. Em sociedade não existe uma única memória social, unívoca, existem tantas memórias quantos grupos existirem e a memória individual é apenas um ponto de vista sob as várias memórias coletivas e este ponto de vista muda conforme o lugar do indivíduo ocupa. A memória individual, para Halbwachs, seria apenas a memória formada pela vivência de uma pessoa em diversos grupos sociais ao mesmo tempo.

Essas memórias coletivas não estão livres do esquecimento, sua duração está limitada a permanência e existência do grupo. O esquecimento acontece quando, com o fim do grupo e a dissolução de seus membros, não há mais testemunhos ou quando os laços com o grupo são rompidos. É neste ponto que surge a história, no instante em que a memória social se decompõe, quando a tradição acaba ou se esgarça até a ruptura. Neste sentido, a memória desaparece quando a história surge. Para Halbwachs a história é entendida como representação de um passado “sob uma forma resumida e esquemática” (HALBWACHS, 2006, p. 74). Não se trata apenas uma sucessão cronológica de fatos e datas marcantes, mas tudo o que apresente uma ruptura

com o passado, o que faz com que um período se distinga de outro. A história, dessa forma, é a compilação escrita dos fatos marcantes, geral, curta e pobre de sentido para a vivência da própria pessoa ou de seu grupo.

Segundo o autor há duas características principais que distinguem as memórias coletivas da história. Primeiro, a memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo e não artificial, pois retém o passado somente o que ainda está vivo ou o que pode viver na consciência do grupo. A memória não faz corte ou ruptura entre passado e presente, ou seja, a condição para que exista memória é o sentimento de continuidade daquele que se lembra. Além disso, a memória está confinada aos limites do grupo. Por outro lado, a história é escrita a partir de cortes e divisões temporais que se colocam acima dos grupos. A história é impessoal, nela os grupos com suas construções desaparecem e cedem lugar a construções exteriores, supostamente objetivas, como vimos anteriormente. A segunda característica refere-se a existência de muitas memórias coletivas, pois ela é tão múltipla quanto os grupos sociais. A sociedade é plural em sua configuração socioeconômica, cultural e política, da mesma forma os grupos que a compõem que, por sua vez, produzem e atualizam sua memória segundo seus próprios interesses e projetos futuros. Ao passo que a história se pretende universal e uma. Na verdade, essa história descrita e criticada pelo autor é a chamada história fatural, hegemônica nos estudos históricos da época.

Assim, para Halbwachs a história seria um conhecimento objetivo, exterior, que se pretende universal e que tende a abranger um período de tempo bastante longo e composto por rupturas. A memória, pelo contrário, é a visão interna do grupo, segue uma linha contínua, mantém o grupo unido e marca sua identidade através do tempo. Dessa forma, para o autor, o conceito de “memória histórica” é um equívoco, pois associa dois termos que se opõem.

Embora utilize elementos da memória social, já que se baseia também em testemunhos e trabalho de campo, a memória que é construída e veiculada nas minisséries históricas não pode ser denominada de social ou coletiva, tal qual definida por Halbwachs, pois engendra elementos da história, operando uma união que para o autor não seria possível. Por outro lado, para o autor a história como uma ciência, um conhecimento objetivo, substitui uma

multiplicidade de memórias, por uma única visão legitimada a ser transmitida pedagogicamente. Apesar das minisséries, de forma geral, contarem uma história de forma linear, explicitarem um compromisso em se ater aos fatos comprovados pela historiografia e freqüentemente recorrerem a personagens históricos como centro da narrativa, não podemos afirmar que se trata de uma narrativa histórica, posto que se tratam de obras ficcionais e que, portanto, possuem um forte conteúdo de fabulação, de invenção e criatividade do autor.

Alguns autores argumentam que a televisão atuaria como um “lugar de memória” ou um “lugar especial de memória” na atualidade (MARTINUZZO, 2005 e KORNIS, 2008) por ser um espaço de registros onde são veiculados aspectos importantes para a identidade coletiva. Passemos então a definição de Pierre Nora.

Semelhante a Halbwachs, Pierre Nora (1984) opera uma distinção entre memória e história, estabelece uma relação entre ambos e elabora o conceito de “lugares de memória”. O autor identifica um desejo de memória como característico de nosso tempo, uma ênfase no retorno do passado, isso devido ao fim das “sociedades-memória”, dos meios de memória, ocasionado pela mundialização, pela democratização e pela midiaticização. Criamos lugares para ancorar a memória, para compensar a perda dos meios de memória que eram responsáveis pela conservação e transmissão de valores, os lugares surgem quando a memória é “arrastada” pela história. São lugares onde se encontra fixa e estagnada a memória de determinado tempo. Observando o caso da França, o historiador francês trata da construção de uma memória oficial, hegemônica e durável por parte do Estado e que se constitui a partir de um certo consenso e de uma necessidade de coesão social da nação.

Ambas as palavras, memória e história, evocam o passado, no entanto, estão longe de serem sinônimos. Em sua definição dos conceitos, Nora parte da argumentação desenvolvida anteriormente por Halbwachs. Para Nora, a memória é vivida, um processo conduzido por grupos vivos e, portanto, em evolução permanente e suscetível a todas as manipulações e a dialética da lembrança e do esquecimento. Por outro lado, a história é o registro distante e crítico, como operação intelectual é laicizante, problematiza e dessacraliza a memória. Além disso, a memória é sempre circunscrita e ligada a um grupo que

ela une, o que significa, que há tantas memórias quantos grupos sociais existentes. Por conseguinte, a história possui vocação para o universal e não se liga a nenhum grupo específico.

O autor sugere um movimento de alteração do tempo, onde os meios de comunicação tiveram um grande papel, além da democratização e da mundialização. O tempo passa a ser mais dinâmico, acelerado, a duração do fato é a duração da notícia, a busca pelo novo, o que ocasiona a sensação de que tudo na existência é efêmero. A esse contexto Nora denomina de aceleração histórica e seus desdobramentos, a velocidade das transformações e a sensação de perda do passado e eterno presente. Esse quadro leva a obsessão pelo registro, pelos arquivos, pelos traços e vestígios como forma de se opor ao efeito devastador e desintegrador da urgência contemporânea. Os “lugares de memória” são criados como forma de ancorar a memória, para compensar o dano da perda dos meios de memória. Os “lugares de memória” expressam a tentativa de resgate de sinais de pertencimento, de identificação grupal, do auto-reconhecimento do grupo, ou seja, o desejo de retorno aos ritos que definem os grupos e os diferenciam de outros. Esta é a tensão vivida pelos indivíduos, de acordo com Nora, o desejo de regatar a intimidade da tradição vivida e a sensação de fragmentação e abandono em função do esfacelamento dos grupos, dos quais a história guarda e preserva as marcas edificando para elas lugares.

Dessa forma, Nora mostra que, se por um lado, na cultura tradicional a memória era transmitida através de narrativas orais, por outro, nas sociedades modernas, é necessário edificar lugares como museus, arquivos, comemorações para que o passado não se perca. Trata-se da construção de uma memória institucionalizada, oficial e legitimada, ou seja, nacional que privilegia a duração e que possuem o papel de “ancorar” a identidade nacional. Já no caso das minisséries, essa memória é produzida por uma instituição privada, uma empresa – a Rede Globo de Televisão, portanto deve estar submetida a sua lógica e mecanismos de funcionamento.

Além disso, os “lugares de memória” de Nora, são locais que expressam uma perda, trata-se de um argumento nostálgico como assinalado por Huyssen (2000), de resgate de sinais de pertencimento e de identificação grupal e

nacional. Quando a memória é fixada nesses lugares, se cristaliza, perde a vida e se torna basicamente história. Dessa forma, esta definição de “lugares de memória” não dá conta de entender essa memória que é veiculada no formato minissérie, posto que em parte esta memória é constituída também pelas memórias de grupos sociais ainda vivos e presentes não está, portanto, morta e estagnada. Podemos citar como exemplo, na minissérie objeto dessa tese, para retratar Chico Mendes foram entrevistados familiares e pessoas que conviveram com o líder sindicalista e que trazem ainda vida essa memória. Ademais, devemos também destacar o papel ativo da memória nessas minisséries, trata-se de um movimento dialético, pois as narrativas se alimentam da memória social dos mais diversos grupos da sociedade como, também, acabam por se tornar parte integrante dessas memórias. Um outro aspecto é que as memórias sociais de determinados grupos ao serem veiculados em um veículo massivo como a televisão acabam por ter alagada e rompida suas barreiras, nacionalmente ou internacionalmente, já que estes produtos são exportados para os mais diversos países. Passemos então para a definição de mais um autor o historiador Jacques Le Goff.

Longe de ter um argumento nostálgico, ou de estabelecer uma relação oposta e estanque entre memória e história, o autor estabelece uma relação de simbiose entre ambas na composição do conceito de “memória histórica”.

Para Le Goff (2003) a memória esta nas próprias bases da história no documento, no monumento e na oralidade. Dessa forma, o estudo da memória social é fundamental para abordar as questões do tempo e da história, nos quais a memória em determinado momento, embora presente, se apresente de forma mais explícita e em outro menos aparente.

Ressalta a especificidade da história em relação às ciências da natureza, pois nesta não há a produção de leis gerais utilizadas para prever eventos exatos como nestas outras ciências. Contra os que acusam a história de ser irracional, Le Goff define que a história é a ciência do tempo e, portanto, ligada as diferentes concepções de tempo existentes numa sociedade, por sua vez, “o trabalho histórico tem por fim tornar inteligível o processo histórico e que esta inteligibilidade conduz ao reconhecimento da regularidade na evolução histórica” (2003, p. 44). Para o caráter científico da história as diferenças e o



acaso também assumem um importante papel como elemento constitutivo do processo histórico, sem prejuízo a regularidade, ao passo que as ciências naturais buscam apenas eliminar as diferenças. Embora não tenha adquirido o grau de tecnicismo das ciências da natureza, a história tem vocação científica, e requer um saber profissionalmente adquirido. Por outro lado, também possui por marca certa tendência a “vulgarização”, pois, também, deve ser inteligível e alcançável a semiprofissionais e amadores que se aventuram por seus caminhos, em especial na era dos novos meios de comunicação. Essa acessibilidade da história torna possível o seu uso como fonte pelos mais diversos autores e roteiristas no cinema, na televisão, na literatura e nos mais distintos meios de comunicação. Neste sentido, convém assinalar uma diferença que se relaciona a nosso objeto de pesquisa, entre narrativas que se nomeiam históricas, assumindo variadas formas e suportes, e narrativas que se baseiam na história.

Jörn Rüssen (2007) propõe que o saber histórico não é amorfo, assume formas de apresentação que estão em relação direta com determinado contexto prático e função social e cultural, estas são as narrativas ditas históricas que podem apresentar-se de forma escrita, iconográfica, fílmica entre outros. No audiovisual, podemos citar como exemplo os documentários que, usualmente, são entendidos como tendo por finalidade dar conta de uma dada realidade. De acordo com, Marie-France Chambat-Houillon, a despeito “do fato de que a distância entre os signos audiovisuais e o real possa ser negociável e múltipla conforme os tipos de documentários acontece que a promessa de um documentário é de nos falar, de uma maneira ou de outra, do real. O real consiste no padrão “ontológico” deste gênero” (2009, p. 36)

Por sua vez, as narrativas que se baseiam na história, ou seja, que têm como proposta utilizar fontes históricas, como documentos, fotografias, cinejornais etc, mas as combinam, em diferentes níveis, a algum conteúdo ficcional, pertenceriam ao segundo tipo. As minisséries históricas pertenceriam a essa categoria, dessa forma não poderíamos denominar de histórica a narrativa empreendida no formato, mesmo que estas utilizem amplamente fontes históricas e tratem de reconstruir fatos e/ou personagens da história nacional. A história, mesmo sendo uma ciência distinta das ciências exatas,

possui, nas palavras de Le Goff, “vocação científica” e as minisséries não possuem essa pretensão e objetivo.

Adentrando no debate em torno da rela o entre memória e história, voltamos a Le Goff que observa que tal qual o passado não   história, mas um de seus objetos, assim a memória também não é o passado, mas um nível elementar de constru o histórica. A memória coletiva constitui o que foi vivido, é essencialmente mítica e anacrônica. O autor parte de uma concep o individual da memória, para percorrer sumariamente sua significa o nas demais áreas do saber. Segundo o historiador, a memória, primeiramente, refere-se a capacidade de reter e atualizar certas informa es passadas. Como tal, trata-se de fenômeno individual e psicológico, mas também relativo à sociedade. Do ponto de vista das fun es psíquicas, os campos científicos que estudam a memória atualmente são a psicologia, a neurofisiologia, a biologia e a psicologia. Esses campos do saber podem contribuir para a compreensão das características e das questões da memória social e histórica. Por outro lado, evidencia-se liga es entre as diferentes formas de memória e os estudos desenvolvidos por essas variadas ciências têm levado à necessidade de aproximar a memória cada vez mais do campo das ciências humanas e sociais, pois os “[...] fen menos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organiza o e apenas existem “na medida em que a organiza o os mantém ou reconstitui”<sup>30</sup> (LE GOFF, 2003, p. 420 e 421).

Assim, com base em alguns estudos de Pierre Janet e Henri Atlan aponta para uma fun o social da memória aproximando memória e linguagem, pois antes de uma idéia ser falada ou escrita para outrem, na ausência do acontecimento ou do objeto a ser narrado, precisa inicialmente estar armazenada na memória. Além disso, com os desenvolvimentos recentes da cibernética e da biologia analogias entre a memória humana e a dos computadores eclodiram, isso repercutiu nas pesquisas realizadas na área da psicologia onde pesquisadores passaram a estudar a memória de uma forma mais teórica do que empírica. Observaram que a afetividade, o desejo, a inibi o e a censura, consciente ou inconsciente, podem manipular as

---

<sup>30</sup> Grifo do autor.

lembranças e os esquecimentos. Da mesma forma, os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva pelos grupos sociais, classes e indivíduos que estão ou estiveram nas posições dominantes nas sociedades históricas, trata-se de uma luta das forças sociais pelo poder.

Como vimos Le Goff não opõe memória e história, na verdade o autor propõe que a história cresce na relação com a memória e a alimenta, busca o resgate do passado para servir ao presente e ao futuro. Múltiplas transformações sociais, políticas e tecnológicas ocorreram desde a definição pioneira de Halbwachs e seu conceito de memória coletiva já não dá mais conta de entender o leque de diversidades do mundo contemporâneo. A história e a memória entrelaçam-se nas “memórias históricas” propostas por Le Goff, para assumir a função de registro necessário quando a memória de determinados processos e acontecimentos relevantes para a sociedade começa a se dissolver através do desaparecimento natural das gerações que os viveram.

Além disso, indo mais a fundo nessas questões, argumentamos que as mudanças sociais e os avanços tecnológicos imprimem transformações relevantes na construção da memória que assume outros suportes, formatos e características diferentes agregando outros elementos como a ficção nas minisséries históricas. O conteúdo ficcional não se refere a uma manipulação das lembranças e esquecimentos operados pelo nível de afetividade, sensações, inibições e etc; nem tão pouco a uma manipulação da memória coletiva pelos grupos sociais dominantes como abordado por Le Goff, embora engendre esses elementos, o ficcional aqui é também de outra ordem nessas minisséries. Assim, também não podemos denominar a memória construída no formato minissérie somente de memória histórica, mas este já é mais um passo na construção do conceito. Resta-nos trabalhar com a noção de memória ficcional.

Buscando a etimologia da palavra ficção, Chambat-Houillon afirma que a palavra vem do latim  *fingere*  que significa “moldar”, desenvolvendo a “idéia de uma construção, de uma fabricação, para não dizer de uma criação, do objeto do discurso ficcional” (CHAMBAT-HOULLON, 2009). Por sua vez Doc

Comparato, sugere que a palavra provém de *fictio(m)*, “ato ou o resultado de criar uma imagem, de compor, de modelar ou inventar alguma coisa” (COMPARATO, p.146) Desta feita, uma narrativa ficcional seria aquela criada, inventada, fabricada pela imaginação de um autor. Em relação às narrativas de memória, podemos destacar duas formas de escrevê-la: 1) os textos classificados pela crítica literária com pertencentes ao gênero memorialístico<sup>31</sup>, como exemplo poderíamos citar *Confissões* de Santo Agostinho e *Memórias* de Visconde de Taunay; 2) e ficcionalizar explicitamente a memória como em *Memórias Póstumas* de Brás Cubas, de Machado de Assis. Neste exemplo, temos uma memória que é construída de forma claramente ficcional, a ficção permite algumas fabulações e transgressões como, por exemplo, um personagem fictício, defunto e narrador, que começa suas memórias a partir de seu funeral rompendo com uma narrativa linear.

No entanto, mesmo a mais fictícia das narrativas carrega traços da memória social vivida por seu criador. Ao escrever, todo autor traz consigo toda sua experiência anterior, suas lembranças e aprendizagens que imprimem marcas a sua obra, portanto, mesmo uma narrativa explicitamente ficcional carrega traços da memória social vivida pelo autor. Entretanto, o que almejamos destacar é que na memória produzida e veiculada no formato minissérie histórica o conteúdo ficcional não é por acaso, possui um papel de suma importância. Entre outras coisas, é ele que dá o tom do cotidiano, mostra formas de vestir, hábitos e costumes de determinada época. Além disso, constitui-se como um dos elementos que define o formato como uma narrativa ficcional, sem o qual a minissérie não seria uma obra de ficção histórica e poderia ser entendida como um tipo de documentário. Dessa forma, parecemos que o conceito mais apropriado para dar conta da gama de elementos que envolvem a construção da memória nessa narrativa ficcional de reconstrução histórica é denominá-la de memória histórico-ficcional. Assim, pretendemos dar a justa medida aos elementos que formam essa memória: a história, a memória social e a ficção.

De uma forma geral, essas minisséries, devido às evoluções no formato,

---

<sup>31</sup> Sobre o assunto ler: COSTA, Icleia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô. **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

na linguagem e na imagem e do trabalho de pesquisa e reconstituição histórica são uma receita de prestígio e sucesso. Destaca-se nestas, o uso da história (como fonte e como conteúdo), da memória social (como fonte e como conteúdo) e da ficção na construção de uma memória histórico-ficcional. Guardadas as devidas diferenças e proporções segundo as mais diversas minisséries, todos estes elementos possuem papel fundamental na construção desse discurso de nação operado no formato. Partindo desses pressupostos, nos próximos capítulos, iremos observar os recursos e mecanismos utilizados para reconstruir um dado período histórico, para tanto nos deteremos a análise da narrativa da minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*.

#### **4 O MELODRAMA E A MEMÓRIA HISTÓRICO-FICCIONAL NA TELEVISÃO: *AMAZÔNIA: DE GALVEZ A CHICO MENDES***

O objetivo deste capítulo é entender como o melodrama estrutura a narrativa na minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, objeto em que procuramos perceber a constituição de uma memória histórico-ficcional. Entendemos memória histórico-ficcional como aquela construída no formato minissérie histórica, que engendra elementos tanto da história (como fonte e como conteúdo), como da memória social (como fonte e como conteúdo) e da ficção. Salientamos relevância do estudo das formas como a mídia apresenta fatos e personagens de nosso passado nacional, neste sentido, argumentamos que essa memória histórico-ficcional exibida em um meio de alcance cultural e geográfico como a televisão acaba por se tornar um dos elementos formadores de uma memória nacional construída não mais na instância oficial, mas por uma empresa privada, a Rede Globo de Televisão.

Inicialmente, procuramos demonstrar a trajetória e os principais traços do trabalho de Glória Perez por esta ser a autora da minissérie, tomando por pressuposto as observações de Norbert Elias (1995) que propõe ser indissociável a relação indivíduo e sociedade. Dessa forma, buscamos entender a trajetória da autora para contextualizar a minissérie dentro do conjunto de suas obras.

Em seguida, analisamos a própria minissérie a partir dos elementos que compõem o melodrama, partindo do pressuposto de que o gênero estrutura a construção da narrativa de teledramaturgia e procurando entender as conseqüências disto para a memória histórico-ficcional empreendida pelo formato. Ou seja, trabalhamos a idéia do formato entendendo, basicamente, que sua estrutura é formada por três partes: 1) apresentação inicial da situação e personagens, 2) desenvolvimento dos conflitos e 3) desenlace final. De que este é composto por uma narrativa construída no campo da moralidade, baseada em pares dicotômicos, com papéis também polarizados, previamente definidos e facilmente identificáveis (KORNIS, 2003 e 2008). O gênero traz questões e temas que ultrapassam as fronteiras locais, regionais e nacionais, busca sensibilizar o grande público utilizando-se do jogo complexo e inseparável entre bem e mal, ricos e pobres, justos e injustos, heróis e vilões,

felicidade e tristeza, triunfos e fracassos. Desta forma, polariza personagens, até mesmo os que realmente fizeram parte da história do país – os “reais”, e conteúdo através de temáticas de amor, ódio, injustiças, dever, segredos, honestidade etc. Assim, no melodrama, personagens (tanto históricos quanto ficcionais) são estereotipados e previamente definidos em: herói(ou heroína), vítima (ou encarnação da virtude), vilão e cômico; procura-se, também, os finais felizes para os personagens do herói e da heroína, sempre que possível. Quando se trata de personagens históricos os excessos do melodrama são mais “dosados”, mas ainda estão presentes e identificáveis.

Na minissérie, para construção da memória histórico-ficcional, a proximidade e identificação com o público proporcionada pelo gênero melodramático, são reforçados pelo uso de fatos e personagens históricos e da memória social que dão legitimidade a uma dada versão e recorte do passado. Como o objetivo desta tese é a análise de como é construída a memória nas minisséries históricas, argumentamos que o uso da história e da memória social na estrutura do gênero melodramático da minissérie, unidos a outros mecanismos do campo da produção e pré-produção que serão trabalhados no próximo capítulo, são responsáveis por dar legitimidade e credibilidade ao discurso de nação, bem como criar um “efeito de real” (BOURDIEU, 1997) e “efeito de verdade” (CHARADEAU, 2012) a memória histórico-ficcional empreendida pelo formato, causando a sensação de estarmos diante dos eventos tal qual aconteceram. “Efeito de real” e “efeito de verdade” são conceitos de diferentes autores, trabalhados no capítulo anterior, mas que apontam para aspectos de um mesmo mecanismo.

#### **4.1 A autora da minissérie: Glória Perez**

Como observa Elias (1995) ao estudar o compositor Mozart, a obra de um autor não pode ser dissociada de seu criador e da figuração no qual está inserido, sem que se cometa o erro de atribuir tamanha produção a simples genialidade de quem a produziu. Esse erro ignora os condicionantes sociais da produção e privilegia o ponto de vista genético (ou fantástico), como se alguns possuíssem atributos em sua constituição orgânica que justificassem a magnitude de suas obras. Indivíduo e sociedade são indissociáveis. Segundo Leopoldo Waizbort (1999) a respeito de Elias não há “indivíduo” dissociado de “sociedade”, só há “indivíduo” na “sociedade” e, por sua vez, “sociedade” no “indivíduo”. Não que estejamos comparando a obra de Glória Perez com a de Mozart, pois há inúmeras diferenças entre elas, mas o interessante do argumento de Elias é que não se pode separar a obra do autor, ou seja, daquele que o produziu, sua trajetória, aspirações, etc., enfim, o produto do campo no qual foi produzido. Dessa forma, a separação entre a autora, sua produção e o campo midiático torna-se quase impossível. Neste sentido, tecidas algumas considerações iniciais sobre a televisão no Brasil e no mundo e as características essenciais do formato minissérie e seu papel na construção de uma identidade nacional nos capítulos anteriores, não poderíamos deixar de tecer algumas considerações sobre a autora e contextualizar a minissérie dentro do conjunto de suas obras.

Gloria Maria Rebelo Ferrante Perez, Glória Perez – como é conhecida, é historiadora e dramaturga. A autora, filha de acreanos, embora tenha nascido no Rio de Janeiro<sup>32</sup>, ao completar um mês de idade voltou com os pais para o Rio Branco, no Acre, onde cresceu e morou até os 16 anos. Gloria Perez destaca o período vivido no Acre como fundamental para sua carreira como autora de novelas, o que inspirou também o desejo de homenagear e contar a história do Estado através da minissérie *Amazônia*.

---

<sup>32</sup> Em entrevista realizada por Ana Paulo Goulart, Liliam Arruda, Mariana Torre e Sílvia Fiuza, entre os meses de setembro e outubro de 2006, Glória Perez relata que nasceu no Rio de Janeiro por não haver maternidades em Rio Branco na ocasião o que deixou sua mãe com receio de complicações durante o parto. A informação foi confirmada em entrevista que realizei com a autora em agosto de 2013.



Sua carreira na televisão<sup>33</sup> começou enquanto cursava o mestrado em história também na UFRJ. Seu primo, Wilson Aguiar Filho, escrevia a novela de época *Memórias de Amor*, em 1979, e a indicou como pesquisadora histórica à diretora de arte da trama Ana Maria Magalhães. Gloria acreditava ser essa uma boa oportunidade para conhecer as pessoas e mostrar seu trabalho. Andava com uma pasta de *scripts* com algumas sugestões para programas de teledramaturgia, inclusive um episódio para a série *Malu Mulher* que estava estreando, mas não conseguiu fazer com que ninguém se interessasse em ler.

Anos mais tarde, em 1983, o episódio escrito para *Malu Mulher* foi parar nas mãos de Janete Clair, por intermédio de sua nora, Cecília Dias Gomes. Na época, Janete estava muito doente e pela primeira vez procurava alguém que colaborasse na telenovela de sua autoria e que estava no ar, *Eu Prometo*, mas recusava todas as sugestões da Globo que temia que ela não conseguisse levar a trama até o fim. De fato, Janete Clair já muito doente devido a um câncer escrevia na cama do hospital vindo a falecer em novembro de 1983, antes do final da trama. Glória Perez terminou de escrever *Eu Prometo* sozinha, sob a supervisão de texto de Dias Gomes, viúvo de Janete. A parceria, ainda que curta, com Janete Clair marcou profundamente não só sua trajetória profissional, mas também para sua própria vida, como mostra o trecho de entrevista abaixo:

[...] No nosso primeiro encontro, ela me disse: “Vou te ensinar tudo, e te pedir muito mais do que se pede a um colaborador, porque não sei se vou chegar até o fim dessa novela. Mas quero que essa novela chegue ao fim”. [...] Ela cuidava daquela novela como quem cuida do último filho. Era um carinho, uma dedicação, um dar-se por completo, uma força extraordinária.

---

<sup>33</sup> Em entrevista que realizei com a autora, Gloria relata que sua idéia inicial era trabalhar com teatro e cinema. No entanto, o meio sempre a fascinava devido ao seu alcance e quando teve uma possibilidade de trabalhar na televisão aproveitou a chance. “[...] na verdade eu tinha idéia de teatro, cinema, outras idéias... Mas a televisão sempre achei fascinante, pela maneira rápida com que ela atinge o público inteiro e foi essa porta que se abriu pra mim, eu entrei nela, me apaixonei e lá fiquei.” (Entrevista realizada em 30 de agosto de 2013)

Tudo o que eu vivi com a Janete foi muito importante para que eu conseguisse sobreviver às situações pelas quais passei mais tarde<sup>34</sup>. (MEMÓRIO GLOBO, 2008, p. 435 e 436)

Com Janete Clair, Glória ressalta que aprendeu a essência do ofício de escritor que, para a autora, é “entrar na pele do outro” (MEMÓRIO GLOBO, 2008, p. 436). Segundo sua perspectiva o trabalho de escrever dramaturgia televisiva requer o exercício de se colocar “na pele do outro”, o que significa poder trafegar facilmente entre tantos pontos de vista, desejos diferentes quantos forem os personagens que compõem a trama.

A produção televisiva da autora inclui diversas novelas e minisséries para a Rede Globo e uma para a extinta Rede Manchete. Na Rede Manchete, entre os anos 1987 e 1988 a autora adaptou para a televisão *Carmen*, do romance do escritor francês Prosper Mérimée (1803-1870) e que serviu também de base para Georges Bizet (1838-1875) criar a ópera de mesmo nome.

Para a Rede Globo a autora escreve as telenovelas: *Eu Prometo* (1983), *Partido Alto* (1983), *Barriga de Aluguel* (1990), *Corpo e Alma* (1992), *Explode Coração* (1995), *Pecado Capital* (1998 e 1999- *remake* do original de Janete Clair), *O Clone* (2001 e 2002), *América* (2005), *Caminho das Índias* (2009) e *Salve Jorge* (2012 e 2013).

---

<sup>34</sup> A autora refere-se a morte de sua filha, Daniela Perez e a de seu filho Rafael Ferrante Perez. Durante as gravações da novela *De Corpo e Alma* a autora foi atingida por um acontecimento trágico que misturou ficção com realidade: a morte da sua filha Daniela Perez, atriz, assassinada pelo seu colega de elenco Guilherme de Pádua e a esposa Paula Thomaz, na noite do dia 28 de dezembro de 1992, na Barra da Tijuca. Os dois interpretavam um casal romântico da novela, Bira e Yasmin. Embora abatida com a perda da filha, Glória conduziu a história até o fim e aproveitou para incluir mais dois assuntos polêmicos na trama: a morosidade da Justiça e a inadequação do Código Penal. Glória Perez dedica-se intensivamente ao trabalho e em uma campanha como objetivo de transformar o homicídio qualificado em crime hediondo como forma de aliviar sua dor. Sobre o evento ler a Introdução do livro: HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Em 2002 a autora sofre uma nova perda, seu filho Rafael Perez falece de complicações resultantes de uma cirurgia.

Além das novelas, a autora também escreveu três minisséries para a televisão, sua última obra no formato foi *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* (2007), objeto dessa pesquisa e que nos deteremos mais adiante. Sua primeira minissérie foi *Desejo* (1990), que contava a história do triângulo amoroso envolvendo Anna de Assis, o escritor Euclides da Cunha (marido) e o jovem de 17 anos Dilermando de Assis (amante). Baseado em fatos reais, o enredo relata o drama que ficou conhecido na época como a “Tragédia da Piedade”, o triângulo amoroso que resultou no trágico assassinato de Euclides da Cunha após troca de tiros com Dilermando de Assis, em 15 de agosto de 1909. Anna casou-se com Dilermando que sete anos mais tarde também matou o filho dela que tinha ido vingar a morte do pai.

Sua segunda minissérie foi ao ar em 1998, *Hilda Furacão*, adaptação do romance homônimo de Roberto Drummond. Ambientada na Belo Horizonte dos anos 1950, a minissérie contava a história de Hilda Furacão, uma jovem nascida na classe média mineira que rompe com a família e torna-se a prostituta mais desejada da época. No mesmo ano, a autora escreve alguns episódios do seriado *Mulher* que retratava o dia a dia de duas médicas numa clínica especializada em ginecologia e obstetrícia.

Uma das marcas do trabalho da autora é de inovar com temas inéditos<sup>35</sup> e apresentar ao público os hábitos e costumes de uma cultura exótica, desconhecida do grande público. Por exemplo, a trama de *O Clone* se passava no Rio de Janeiro e no Marrocos e abordava assuntos inéditos na teledramaturgia, como costumes da cultura muçulmana, clonagem humana e dependência química. No caso de nosso objeto de estudo, a minissérie *Amazônia*, a obra trazia as lendas e mitos locais como o mapinguari, o boto

---

<sup>35</sup> Em 1985, Glória Perez, ao ler um artigo médico, interessou-se pela possibilidade de uma mulher gerar o filho da outra em sua própria barriga, ao separar o útero do óvulo. Na época, tal idéia soava como ficção científica. E a novelista foi pesquisar sobre o tema já imaginando os conflitos dramáticos que tal situação poderia causar. Ela ficou sabendo que tal experiência já era feita em uma clínica de reprodução humana em São Paulo. Mas o assunto ainda não era explorado pela mídia da época. Munida de uma história com base científica, Glória Perez apresentou então a sinopse de “Barriga de Aluguel” à Globo. A história foi não só rejeitada como também tachada de “maluca”. Desgostosa com a situação, a autora deixou sua idéia de lado, saiu da Globo e foi escrever para outra emissora, a Manchete. Fonte: <http://canalviva.globo.com/nilson-xavier/platb/relembre-a-trajetoria-da-novelist-gloria-perez-na-tv-parte-1/>. Acessado em 20 de junho de 2014.

rosa, o matinta perere etc. Além disso, mostrava também a manifestação religiosa do Santo Daime.

Outra característica das obras da autora para a televisão é buscar relacionar realidade e ficção para colocar determinado tema em pauta e provocar alguma mobilização da sociedade. A possibilidade de intervir de alguma forma na vida das pessoas utilizando como veículo a televisão moveu a autora a desenvolver uma criação sua que seria a inserção de campanhas sociais em suas novelas. Mais tarde essa característica foi se aperfeiçoando e tornou-se marca das novelas das nove<sup>36</sup>, o chamado *merchandising social*<sup>37</sup>. Podemos supor que esta marca da autora é também trazida de forma mais sutil para as minisséries. Em entrevista que realizei, a autora destaca que o objetivo principal da minissérie, a campanha era tornar um lugar desconhecido - o Acre, e sua população também desconhecida, em conhecidos e visíveis para o país: “Ué, porque eu sou de lá, o Acre sempre foi um Estado completamente invisível e eu quis torná-lo visível”. (Glória Perez, entrevista realizada em agosto de 2013)

Destaca-se também o amplo trabalho de pesquisa que a autora sempre realiza ao fazer suas tramas, em especial as minisséries, e no caso da minissérie *Amazônia* não foi diferente, como veremos no próximo capítulo. Em suas pesquisas são consultadas as mais diversas fontes, segundo o formato e a estória que se quer contar: literatura, cinema, jornais, iconografia, história oral

---

<sup>36</sup> "Novela das oito" e "novela das nove" são denominações utilizadas pela emissora Globo para designar a telenovela exibida em sua programação diária após o noticiário Jornal Nacional. É horário de maior repercussão da teledramaturgia brasileira, onde se espera a maior audiência da emissora, sendo assim o principal horário do gênero. De 1965 até *Insensato Coração*, em 2011, a emissora adotou para a mesma faixa de horário a denominação "novela das oito". Em 2011, a nomenclatura "novela das nove" passou a ser oficialmente adotada, condizendo com o horário em que realmente as tramas eram exibidas, às 21 horas. Embora a partir de *Insensato Coração* todas as telenovelas tenham sido denominadas, pela emissora, como "das nove", ambas as denominações continuam a ser adotadas pela mídia. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2011/01/17/globo-ganha-audiencia-com-mudancas-de-horario.htm>. Acesso em: 12 jun. 2014.

<sup>37</sup> Trata-se da inserção de campanhas sociais nas tramas de teledramaturgia, em especial nas novelas. A autora não considera esse o papel da televisão, mas vislumbra as possibilidades e força do gênero no país. Adverte, no entanto, que não se pode atribuir a televisão o que cabe às demais instituições sociais como a escola, o Estado etc.

etc. Enfatizamos que a autora e sua equipe de pesquisa costumam observar e realizar entrevistas com as pessoas, levantando elementos da memória social dos grupos e locais que busca retratar em suas tramas, sejam estas novelas, micromelas, séries ou minisséries.

Assim, neste tópico, estabeleceremos as características gerais do trabalho da autora, suas obras e origens com o objetivo de situar nosso objeto de pesquisa não somente no bojo da história da televisão no Brasil, dentro das produções da Rede Globo, como nos capítulos anteriores, mas também no conjunto de obras da autora que a criou, pois como Wright Mills (1965) aponta nossa experiência de vida marca nosso trabalho. O que escrevemos ou escolhemos estudar têm íntima relação com nossa experiência de vida, nossas origens. Em entrevista realizada com uma das pesquisadoras que trabalharam na minissérie objeto desta tese, Giovanna Moraes, diz o seguinte:

[...] a escolha do seu tema tem muito a ver com você. Eu, por exemplo, eu quero contar a história de uma sindicalista porque eu sou filha de um comunista, não tem jeito está dentro de mim. O Marcus quer contar uma história determinada porque a história tem a ver com ele. A gente conta histórias, que a gente vai rastreando ao longo da nossa vida. (Giovanna Moraes, entrevista realizada em junho de 2013)

Durante o percurso dos trabalhos desenvolvidos pela autora, esta foi aperfeiçoando características e estilos próprios de escrever, lógico que dentro da matriz que rege a narrativa televisiva, o melodrama. O fato de autora ser filha de acreanos e ter passado boa parte de sua vida no Estado e seus trabalhos anteriores, marcam sua perspectiva e o compromisso a partir dos quais escreveu a minissérie *Amazônia*. Outros fatores relevantes e marcantes, com relação ao contexto de produção e recursos narrativos da minissérie serão trabalhados no próximo capítulo, como o fato de a minissérie ter sua produção antecipada para ser realizada ainda em um governo do PT no Estado.

Passemos então para a análise da minissérie segundo os parâmetros do melodrama.

## 4.2 Melodrama e memória histórico-ficcional

### 4.2.1 Apontamentos iniciais sobre a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*

*Trata-se do meu projeto de vida, que a Globo está propiciando. Depois da minha minissérie, o Acre vai deixar de ser visto como piada, porque as pessoas conhecerão seu valor histórico.*<sup>38</sup> (Glória Perez)

*Amazônia - de Galvez à Chico Mendes* foi produzida e exibida pela Rede Globo, esteve no ar entre 2 de janeiro e 6 de abril de 2007. Escrita por Glória Perez a trama aborda, em 55 capítulos, parte da história do Acre, último território a ser anexado ao Brasil. A minissérie foi premiada no ano de sua exibição com o Prêmio Qualidade Brasil de melhor projeto especial de teledramaturgia. Esta foi a minissérie mais longa e com maior investimento financeiro produzida pela emissora, estima-se que tenham sido gastos entre 400 e 500 mil para produzir cada episódio da trama que teve média de audiência de 22 pontos, média considerada boa para o formato e para o horário tardio em que são exibidas as minisséries.

---

<sup>38</sup> Disponível em: <http://ofuxico.terra.com.br/noticias-sobre-famosos/gloria-perez-amazonia-e-meu-projeto-de-vida-e-a-globo-esta-propiciando/2006/12/12-57157.html>. Acesso em: 02 abr. 2013.

A trama mistura memória, história e ficção para revelar conflitos e heróis que fazem parte da história do Estado, no período que vai desde 1899 à 1998. Os três personagens históricos centrais, escolhidos para contar essa estória ao longo das fases foram: Luíz Galvez (José Wilker), Plácido de Castro (Alexandre Borges) e Chico Mendes (Cássio Gabus Mendes). A minissérie divide-se em 3 fases, a primeira marca o período áureo da borracha, amplamente utilizada na indústria impulsionada com a Revolução Industrial, e o início de sua decadência. É a fase da grande riqueza, do apogeu dos coronéis que exploravam os seringais. A segunda fase, baseada nos romances *O Seringal*, de Miguel Ferrante (pai da autora) e *Terra Caída*, de José Potyguara, aborda o 2º ciclo da borracha quando o látex produzido na Malásia é dominado pelo Japão e as reservas brasileiras obtêm um papel estratégico. A terceira e última mostra o desmatamento da floresta para dar lugar ao pasto de gado e a luta de Chico Mendes.

A partir de 1877, grande contingente de imigrantes nordestinos, expulsos de sua terra pela enorme seca que assolou a região no período, eram atraídos para a região da floresta amazônica pelo forte apelo econômico da borracha<sup>39</sup> já que apenas a região era produtora do material despertando o interesse do mundo inteiro. Em 1899, quando inicia a trama contada pela minissérie, a região do Acre vivia uma situação conflituosa, pois apesar de pertencer à Bolívia, segundo o *Tratado de Ayacucho*, fora povoada por brasileiros vindos do nordeste. Quando a Bolívia, visando os lucros obtidos pela borracha, resolveu reivindicar seu território e arrenda as terras do Acre a um sindicato de capitalistas internacionais (*Bolivian Syndicate*), o governo brasileiro, por diplomacia, não se opõe. A posição do governo brasileiro ante a intervenção

---

<sup>39</sup> De acordo com Daou com a expansão da economia industrial de fins do séc. XIX a incorporação da borracha como matéria-prima de novas indústrias foi o responsável pela grande visibilidade e transformações urbanísticas da Amazônia durante a chamada *belle époque*. Segundo a autora a borracha já era conhecida dos europeus desde o séc. XVIII, quando La Condamine relata seu uso pelos nativos da Amazônia na fabricação de diversos utensílios utilizados diariamente como garrafas, capas impermeáveis, bolas etc. No entanto, para que a borracha fosse amplamente utilizada na indústria fora necessário investimentos e pesquisas que “permitiram tornar o produto mais estável, não vulnerável, por exemplo, às alterações da temperatura ambiente. Seu uso foi ampliado a partir da vulcanização, tratamento com enxofre e calor feito por Goodyer (1839), que promovia maior durabilidade das qualidades elásticas do látex” (DAOU, 2000, p. 19). A partir de então, ampliou-se por toda a segunda metade do século, o uso da borracha.

gerou movimentos de reação por parte da população local que sentiu lesado seus interesses, os mais importantes foram os liderados pelo espanhol Luiz Galvez e depois pelo militar gaúcho Plácido de Castro. Após este último o governo resolve intervir e compra o território dos bolivianos, assim o Acre torna-se oficialmente parte do território brasileiro.

A segunda fase da minissérie se desenvolve nos anos 1940, quando a borracha brasileira fica em alta novamente no mercado internacional. Durante a Segunda Guerra Mundial, embora por pouco tempo, as forças japonesas invadiram a Malásia controlando a borracha produzida no país asiático. Para abastecer as Forças Aliadas com a borracha necessária ao material bélico, o então Presidente da República, Getúlio Vargas, assinou um acordo com o governo americano, *Acordo de Washington*, que desencadeou o recrutamento de grande contingente de nordestinos para trabalhar nos seringais, chamados de Soldados da Borracha. Esta fase mostra também a infância do líder seringalista Chico Mendes.

A terceira e última fase centra sua narrativa no seringalista e líder político Chico Mendes e sua luta. O terceiro líder da história do Acre chamou a atenção não só do Brasil, mas também do mundo para a preservação da floresta e da vida dos seringueiros. A floresta vinha sendo destruída desde os anos 70, quando os seringais começam a ser transformados em pastos de gado pelos agropecuaristas vindos de São Paulo, Chico Mendes percebeu que chamando a atenção para sua preservação conseguiria também a preservação das condições de vida do seringueiro. Chico Mendes formou uma frente pacífica de luta conhecida pelo nome de Povos da Floresta que incluía seringueiros e índios.

A conexão entre as fases é obtida a partir do núcleo ficcional, cuja trama central se dá em torno do cotidiano de duas famílias que representam as classes socioeconômicas opostas e predominantes na região. Nas duas primeiras fases, essas classes estão representadas no binômio seringalista/seringueiro e na última fase seringalista/produtor agropecuário.

Ao som de *Caminho das Águas* de Maria Rita se passa a abertura da minissérie. Nas cenas de abertura a câmera parece fazer o caminho de uma



panorâmica da floresta Amazônica vista por cima, em meio imenso tapete verde, as trilhas abertas pelos rios, a medida que a imagem avança e os créditos da obra vão sendo exibidos a câmera se afasta cada vez mais e vemos que, na verdade, se trata da seringueira (*hevea brasiliensis*) coberta de verdes musgos que, de perto, assemelha-se ao verde esplendor da floresta. A seqüência da abertura coaduna com o título escolhido pela minissérie que ao contar a história do Acre, em vez de ganhar o título deste Estado foi denominada Amazônia em referência a floresta tão cara aos brasileiros, julgando que assim também seria mais atrativa e de fácil identificação com o público.

**Figura 7: Seqüência de abertura da minissérie**



Fonte: Foto tirada pela autora (Amazônia, DVD 1)

Seguindo a estratégia adotada pela emissora desde 2000, apontada por Verônica Almeida (2012), de lançar o DVD após a exibição de suas minisséries, a Rede Globo de Televisão, através de sua editora, comercializou o DVD compacto da minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* alguns meses após a exibição, em dezembro de 2007. O box compacto da minissérie é composto por sete CDs, totalizando mais de vinte e cinco horas de gravação, destes, seis são da própria minissérie e um extra com entrevistas e

curiosidades sobre os bastidores da trama. A seguir realizamos um recorte, a partir do DVD da minissérie e na descrição oficial veiculada no site Memória Globo, onde é priorizado aspectos relevantes para observar como a memória histórico-ficcional, no caso da minissérie, se estrutura a partir de elementos do melodrama.

#### **4.2.1.1 Elementos do melodrama e memória histórico-ficcional**

A partir do trabalho teórico de Peter Brooks, Mônica Kornis (2003 e 2008) observa que o autor aponta a existência de uma “imaginação melodramática” nos mais relevantes autores da literatura do século XIX. O interessante do trabalho do autor, segundo Kornis, é que demonstra como ali se estruturou uma forma vital para a imaginação moderna, destacando a função modeladora do gênero que se refletiria nas mais variadas produções ficcionais. Assim a categoria “melodrama”, passaria a “permitir a análise de um conjunto de produções ficcionais, de experiências que vão desde o realismo – como o próprio Brooks faz em seu livro – às manifestações da “sociedade do espetáculo”<sup>40</sup>, que percorre da ficção televisiva ao cinema *high-tech*” (KORNIS, 2003, p. 85).

Dito isto, a intenção neste tópico é tentar entender como o melodrama estrutura a narrativa da minissérie, ou seja, como a história é construída a partir de uma moralidade, baseada na dicotomia do bem contra o mal, definidos clara e pedagogicamente, tendendo assim a uma representação polarizada de personagens, históricos ou ficcionais, e conteúdo. Trata-se de um gênero esquemático e convencional, cujo enredo é composto a partir de papéis previamente definidos e facilmente identificáveis – o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico (KORNIS, 2003 e 2008).

Com relação ao enredo, segundo Arnold Hauser, o melodrama possui uma estrutura que se divide em três partes: um forte antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício. O enredo é de fácil entendimento para alcançar a

---

<sup>40</sup> Grifo da autora.

todos, sem distinção, e caminha o desenlace final dos acontecimentos, com uma moral exageradamente enfatizada e conciliatória que se baseia em recompensa e castigo, onde o bem vence o mal (HAUSER *apud* KORNIS, 2008, p. 49).

Dessa forma, utilizando uma estrutura básica de personagens, um enredo que enfatiza uma luta maniqueísta entre bem e mal, uma moral significativa e conciliatória, o melodrama se reatualiza, incorpora novos elementos em sua fórmula e aparece nos novos meios de comunicação de massa, destacamos os produtos de ficção televisiva, como as minisséries. O melodrama acompanha o momento sócio-histórico, adapta-se e recria-se ao incorporar novos elementos, mas não foge de seu arcabouço básico.

Estes mecanismos da estrutura do melodrama criam a identificação e a proximidade com o público em geral e marcam a construção da memória histórico-ficcional na minissérie. Aliado a estes, temos o uso da história e memória social que têm por objetivo dar legitimidade, credibilidade e criar “efeito de verdade” e “efeito de real” ao discurso de uma idéia de nação veiculado na minissérie.

Nesta pesquisa *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* foi a minissérie escolhida por tratar-se de um caso onde se constrói uma memória histórico-ficcional, ao conjugar elementos da história, da memória social e da ficção na reconstituição de uma história mais distante no tempo e outra mais recente do Acre, um Estado tão estranho a grande maioria dos brasileiros, que pouco ou nada sabem sobre este. Embora, *Amazônia* possa ter um grande conteúdo regional por se propor a reconstruir a história de um dos Estados da região Norte, traz os dramas pessoais, questões que atravessam a vida das pessoas, questões que dizem respeito não somente ao local ou nacional, mas são universais, humanas, o que cria os laços de identificação e proximidade com o público, temas que são característicos do melodrama. Estamos há muito familiarizados com o melodrama e o folhetim presentes no mundo e na América Latina nos mais diversos formatos e suportes: revistas em quadrinho, radionovela, cinema, telenovela, minisséries e onde mais a imaginação permitir, como abordado no primeiro capítulo desta tese. A identificação com o público em geral se dá a partir desta matriz presente em nossa cultura (MARTIN-BARBERO, 2013 e MEYER, 1996). Dessa forma:

Não, mas como Grande Sertão: Veredas também não, que também é uma minissérie de grande porte de conteúdo regional. Bom, mas você pode dizer: Ah, mas também é um romance que todos os brasileiros conhecem. Não é, né? Mas vamos dizer assim, que todo mundo já ouvir falar. Tudo bem, mas aquele vocabulário inclusive, aquilo tudo diz respeito a uma localidade, a maneira como você vai contar essa história é que pode ser do regional, a coisa mesmo do Guimarães era, mas que impacta, que está remetendo a questões nem nacionais, mas questões universais, os dramas humanos e tal. Eu acho que todas as minisséries que são regionais, elas pretendem falar de dramas humanos também. No caso de Amazônia, o fato de ser a história do Acre era a razão de ser, entendeu? (Bianca Freire- Medeiros, entrevista realizada em agosto de 2013)

Nos identificamos e nos emocionamos, desta forma, com as histórias de amor, com o sofrimento e desventuras dos imigrantes nordestinos explorados pelos coronéis da borracha, nosso senso de justiça aflora ao ver os desmandos locais, a sorte dos soldados da borracha deixados esquecidos no meio da floresta, nos encantamos e nos orgulhamos das belezas naturais do nosso país ao ver a riqueza da flora e fauna Amazônica. Sentimo-nos próximos dos heróis históricos de carne e osso da trama, Luíz Galvez, Plácido de Castro e Chico Mendes, seus dramas, dilemas, virtudes, sofrimentos, as injustiças sofridas etc. Essa identificação e proximidade, aliados as fontes e conteúdo históricos e a memória social, criam “efeito de verdade” (CHARADEAU, 2012) e “efeito de real” (BOURDIEU, 1997) a narrativa, já que por intermédio de sentimentos, sensações e ações a aproxima do público em geral no momento em que a minissérie é veiculada. Assim:

Responsável por aquilo que Décio de Almeida Prado denominou *estética do dramalhão ou do melodrama*, o gênero

mantém-se, a atualidade, com seu conteúdo *sentimental, moralizante, otimista*. Por meio de uma escritura linear, que se propõe a atingir *a um só tempo, coração, olhos e ouvidos*, o dramalhão evita, sempre, os trágicos finais. Sensibiliza o público com temáticas arquetípicas - amor, ódio, dever, honestidade, segredos e mistérios - expressa o jogo complexo e inseparável entre bem e mal, ricos e pobres, justos e injustos, heróis e vilões, felicidade e tristeza, triunfos e fracassos. A trama é conhecida do público que se torna *confidente do autor, cabendo a investigação e a descoberta da verdade somente às personagens*. *A angústia do espectador é essa: saber tudo e nada poder sobre os acontecimentos: a não ser torcer pela vitória do herói e aguardar que o happy-end restaure a ordem moral.* (BORELLI, 2000, p. 3)

Dessa forma, a memória histórico-ficcional, estruturada pelo melodrama, traz esse conteúdo sentimental e moralizante, é construída linearmente e a partir dessas polaridades amor/ódio, pobres/ricos, heróis/vilões, justos/injustos. Na minissérie *Amazônia*, a estrutura narrativa opõe pobre e rico, seringueiros e seringalistas, seringueiros e agropecuaristas, bem e mal, felicidade e tristeza, reconhecimento e ingratidão, etc.

Outro binômio presente durante toda a minissérie é a questão da justiça e injustiça, tema recorrente do melodrama. O Acre parece figurar como um “lugar sem lei”, repleto de mandos e desmandos locais, ou que não dá o devido reconhecimento e lugar a seus heróis, seja por intervenção federal ou não. Os três heróis históricos da trama foram todos de alguma forma injustiçados, como veremos adiante. Questionada acerca dessa questão, uma de nossas entrevistadas relata que esta narrativa possuía vínculos fortes com a situação presente do Estado, no sentido de enaltecer seus mártires e mostrar tudo que foi passado para que se chegasse aquele momento no Acre, com um governo do PT, partido ao qual um dos heróis históricos da trama, Chico Mendes, era vinculado.

[...] o fato de ser uma minissérie que vai ao ar num momento em que você tem um governo do PT que já estava super

instaurado, era um pouco contar essa história: olha foi tudo isso que a gente viveu pra chegar aqui, tá? E agora são novos tempos! Não era pra dizer: Olha que m.. que continua, mas olha como foi difícil! E o fato do Chico ser esse personagem que faz parte desses dois mundos, do antes e o depois, se você quiser dizer, por conta da vinculação com o PT, florestania; etc. Assim, olha foi preciso derrepente essa morte, esse mártir, essa coisa pra gente chegar onde a gente chegou, entendeu? Acho que foi muito mais nessa chave do que qualquer outra coisa. Então, assim, se apareceu que era uma coisa sem lei, etc; mas a lei se instaurou, graças a essas mortes inclusive. (Bianca Freire- Medeiros, entrevista realizada em agosto de 2013)

O *final feliz* característico e presente na maioria das obras melodramáticas, pelo compromisso a se ater aos fatos históricos pode não acontecer. No entanto, isso não quebra com a estrutura do melodrama na minissérie, pois como argumenta Ivete Huppés (2000), mesmo sendo uma exceção do melodrama, um final negativo e triste pode acontecer com o objetivo de despertar sentimentos e emoções mais fortes no telespectador. Neste sentido, terminar com as cenas do enterro de Chico Mendes e suas palavras é significativo, numa alusão da necessidade dessa e de todas as outras mortes para que toda uma fase de impunidade e mandonismo local ficasse no passado. Além disso, por tratar-se de um evento público e amplamente conhecido pelos telespectadores, o enterro real de Chico Mendes é misturado as cenas de sua reconstrução ficcional, o que cria um maior “efeito de real” e “efeito de verdade” a seqüência de cenas finais da obra audiovisual.

A identificação com o local e os laços de pertencimento do seringueiro com a terra são pouco a pouco construídos em um crescente na minissérie apesar de todos os percalços enfrentados com a vida dura na floresta e a exploração dos coronéis da borracha. O primeiro passo é dado no engajamento dos seringueiros na luta para que o Acre fosse incorporado ao Brasil e para que a Amazônia não fosse explorada pelo consórcio americano, esse aspecto foi muito enfatizado na minissérie. Já na terceira fase vemos o auge da identificação na figura de Chico Mendes, suas propostas e lutas. Os laços que ligam o Acre ao restante do país e a identidade brasileira foram muito

ênfatisados durante toda a minissérie que sempre repetia e destacava o fato do Estado ter lutado para pertencer ao Brasil. Em tom ufanista, destacam-se a bravura e coragem dos acreanos, os sacrifícios que passaram e o sangue derramado naquelas terras para chegar até o presente. Esta é a chave moral principal destacada durante toda a minissérie.

#### **4.2.1.2 Melodrama e outros gêneros**

Silvia Helena S. Borelli denomina os gêneros de territórios de ficcionalidade, destacando que colaboram no processo de dissolução das fronteiras entre realidade e ficção. Aproximam o telespectador, seduzem, provocam lágrimas, risos, medos, ansiedades, alegrias e funcionam como suporte na composição do imaginário coletivo contemporâneo: “[...] caracterizam universalidades, repõem tradições, restituem memórias e resgatam, seletivamente, na modernidade, traços de um passado e de um tempo aparentemente perdidos” (BORELLI, 2000, p. 2). Para Martin-Barbero (2013) o melodrama pode ser entendido como “espetáculo total” não só por atingir e incluir todos, letrados e iletrados, mas também pelo fato do gênero articular diversos outros gêneros em sua estrutura dramática. Este sentido, epopéia, comicidade, erotismo, tragédia etc; estão presentes na minissérie. Desta feita, destacamos alguns aspectos referentes a alguns destes outros gêneros presentes na minissérie.

A epopéia está presente na figura dos heróis e na exaltação de seus feitos, em especial nos personagens históricos que encarnam os heróis virtuosos – Plácido de Castro e Chico Mendes, conforme veremos nos próximos tópicos do capítulo.

Um dos temas trabalhados na construção desta memória histórico-ficcional na minissérie é o uso de mitos e lendas, trazendo o universo do



mistério para a trama. O lado mítico da floresta é enfatizado a partir de suas lendas e mitos como evitar certas práticas para não “pegar panema”<sup>41</sup>, ou se avistar um pássaro “rasga-mortalha” deve-se benzer e ou fazer o sinal da cruz para evitar a morte de alguém da casa, na figura do boto rosa<sup>42</sup> que se transforma em rapaz atraente que vestido de branco seduz e engravida as mulheres, o mapinguari<sup>43</sup>, o matinta perere. As simpatias e credices populares, bem como a sabedoria do uso da natureza para tratar doenças, fica a cargo do personagem da parteira Maria Ninfa<sup>44</sup> (Regina Casé). A personagem, além de trazer o universo do segredo e do mistério, encontra-se também no campo do cômico, do risível ao prescrever suas simpatias como, por exemplo, que indicar que se coloque um pintinho para piar na boca como receita para criança que demora a falar.

Um dos episódios que também está no campo do jocoso, do risível refere-se a um evento histórico real que foi a chamada "Expedição Floriano Peixoto", apelidada de "Expedição dos Poetas" devido ao elevado numero de

---

<sup>41</sup> De acordo com a definição encontrada no livro de Tocantins, panema é uma condição de azar, um “indivíduo caipora, infeliz em tudo; na caça, na pesca e até na vida. Ex: Hoje, estou panema. Fui caçar, não matei nada. \_ Aquilo é seringueiro panema: vive com sezão!” (TOCANTINS, 2013, p. 103)

<sup>42</sup> Delzuite, ao perder a virgindade e engravidar de Tavinho (filho do Coronel Firmino), rapaz de boa aparência, fino e requintado, atribui a autoria da gravidez ao boto rosa quando o rapaz foge a responsabilidade.

<sup>43</sup> É descrito como um monstro grande e forte, com corpo semelhante ao humano, couro cascudo, unhas afiadas, parecidas com enormes garras, com um olho no meio da testa e um umbigo semelhante a um olho e com um cheiro ruim e forte. Seu ponto fraco e única forma de matá-lo é se o seu olho da testa for acertado com flechada ou tiro. In: GÖETTERT, Jones Dari. **Do olho do umbigo do mapinguari**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

O norte-americano David Oren, doutor em zoologia e especialista em biodiversidade amazônica do Museu Paraense Emílio Goeldi, em reportagens para a revista *ISTOÉ* em 1994, afirma a existência de um gigantesco bicho preguiça terrestre de 200 a 300 quilos e 2 metros de altura, ainda vivo nas selvas amazônicas, que ele diz ser o mapinguari. O Dr. Oren baseia suas teorias na descoberta de restos fossilizados e nos relatos de índios e garimpeiros que afirmam ter visto a criatura.

<sup>44</sup> Ao chegar ao *flat* que serve de escritório para a entrevista com a autora, Glória Perez colocou uma de suas gravações realizadas durante as pesquisas para a minissérie e confessou-me informalmente que aquele senhor, chamado de Dr. Raiz, havia lhe inspirado para a criação do personagem interpretado por Regina Casé. Como não tenho autorização para citar nomes do material de pesquisa da autora, realizo apenas uma descrição. Tratava-se de um senhor com cerca de quarenta anos, moreno, trajando um jaleco branco, em um armazém com diversas “garrafadas” com rótulos e apontando para diversas delas, prescrevia-as segundo seu uso para as mais diversas doenças ou males, fazendo ressalvas sobre seus perigos ou uso inadequado.

jornalistas, boêmios e poetas que a integraram, todos convidados pelo jornalista Orlando Correa Lopes (Tarcísio Filho), com o apoio de Rodrigo de Carvalho (Werner Schünemann), desejavam proclamar a Segunda República do Acre. Nenhum deles tinha qualquer tipo de experiência que os qualificasse para a missão, sem preparo militar, movidos a poesia e bebidas, não causou surpresa o total desastre e vergonha. Recém chegados ao Acre a bordo do vapor "Solimões", foram rapidamente derrotados pelos membros do exército boliviana em *Puerto Alonso*. Outro fato narrado na minissérie e que está na mesma chave é protagonizado por Luíz Galvez que parte para a região liderando uma companhia de zarzuela e admiravelmente consegue proclamar o Estado Independente do Acre com o apoio dos principais seringalistas, em 14 de julho de 1899, numa homenagem aos 110 anos da Queda da Bastilha, marco inicial da Revolução Francesa. Apesar do tom jocoso como chegou ao Estado, Galvez planejou durante sua gestão aspectos extremamente avançados para a época como organização de ministérios, corpo de bombeiros e exército, criação de hospitais e de escola fluvial para os filhos dos seringueiros, criação da bandeira do Acre, entre muitas outras medidas (TOCANTINS, 1979)

A religiosidade estava na figura do padre José (Antônio Calloni), padre católico, que seguia realizando casamentos, batizados e mediando conflitos familiares entre os seringueiros. Além disso, o padre é um grande contador de “causos”, histórias de caçadas mirabolantes que diz ter feito, levados ao exagero e que também causam riso, brincam com o burlesco.

Outra manifestação religiosa é exibida na segunda fase da minissérie que mostra como surgiu a comunidade religiosa atualmente conhecida como o Santo Daime<sup>45</sup> fundada em torno da bebida ayahuasca. Mestre Irineu Serra (Milton Gonçalves) vai ao seringal no Rio Branco a pedido da chamada Madrinha Entrevada (Ruth de Souza), que perdeu o movimento das pernas depois de ser atacada por uma onça quando era jovem e pede para ele ajudá-

---

<sup>45</sup> Sobre o assunto ler: REHEN, Lucas Kastrup F. **Recebido e ofertado: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime**. 2007. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

la aliviar suas dores. Trabalhando nos seringais da região dos arredores de Rio Branco, Mestre Irineu conheceu a ayahuasca (um dos muitos nomes da bebida), utilizada pelos nativos da região amazônica. Após consumir a bebida, Mestre Irineu teve uma visão de uma entidade feminina associada com a Virgem Maria (Virgem da Conceição ou Rainha da Floresta) que lhe encarregou da missão de expandir a doutrina e utilizar todo o conhecimento dela para a cura. Nem tudo que diz respeito a seita religiosa pode ser filmada ou divulgada para quem não é inicializado, temos então algumas cenas na minissérie mostrando alguns hinos e a bebida sendo consumida.

O erotismo também é amplamente explorado na trama, destacam-se as cenas ambientadas no cabaré da Lola, onde os coronéis da borracha iam apreciar os espetáculos e procurar diversão traindo suas esposas com as cortesãs. Na primeira fase, destaca-se também a cena erótica protagonizada por Delzuite e Tavinho que, apesar da minissérie não revelar o nú explícito e não mostrar o ato em si, fornece pistas para entendermos que relação sexual se consumou à beira do rio. Além disso, grande parte das atrizes da trama abusavam dos amplos decotes de acordo com as mais diversas ocasiões.

Estes são apenas os pontos de maior destaque na trama, que envolve muitos outros territórios de ficcionalidade e temas que dariam por si só muitos outros temas de estudo a partir das mais diversas perspectivas. O fio condutor deste capítulo está na forma como o melodrama estrutura a narrativa da minissérie, a partir de uma unidade tripla: abertura, desenvolvimento e desenlace. O objetivo é observar o que esta “moldura” do gênero acarreta para a memória histórico-ficcional elaborada na minissérie, ou seja, uma memória construída linearmente, a partir de uma narrativa que dispõem personagens e conteúdo de forma polarizada, uma dicotomia entre bem e mal, vício e virtude que marcam a moral da narrativa. Vejamos então, como os elementos do melodrama estruturam a narrativa da minissérie.

#### 4.2.1.3 Heróis, vilões e mocinhas na minissérie

Com relação ao núcleo ficcional, nas duas primeiras fases, o foco da narrativa esta nas duas famílias principais que representam as duas classes sociais predominantes na região, fundamentais para a economia da borracha: o seringalista, dono do seringal, e o seringueiro, trabalhador que extraí o látex da seringueira.

O herói ficcional da primeira fase da trama representa o seringueiro que é destituído de seus direitos e explorado pelo coronel, dono do seringal, onde a lei que impera é o do winchester (rifle). O primeiro herói ficcional nos é apresentado logo no início da trama, trata-se Sebastião Gonçalves (Bastião) que é homem honesto, batalhador e de princípios, nordestino de temperamento forte. Corajoso, chega a extremos para defender a honra de sua família e seus valores. Semelhante a este é seu filho Bento, herói ficcional da segunda e terceira fase, íntegro e honesto se alia a Chico Mendes na sua luta. Por sua vez, o vilão representa a classe oposta, a que explora os seringueiros, o seringalista. Firmino Alencar, Coronel Firmino como é chamado por seus subordinados e formalmente, ao controlar o seringal mostra-se um homem cruel, inescrupuloso, explorador, que praticamente escraviza os seringueiros. Neste sentido, no melodrama:

Temas e formas favorecem a identificação da platéia com as figuras desprotegidas, os fracos, os despossuídos, levando muitos a olhar o melodrama como uma arte democrática apta a questionar dominações de classe, imposturas do mais forte, ao mostrar como o oprimido detém a verdade por suas condições morais. (KORNIS, 2003, p. 87)

O vilão é praticamente esvaziado de virtudes, exceto no trato com a família onde busca ser generoso e provedor, apesar de trair sua esposa com uma cortesã e de ser extremamente rústico. Na segunda e início terceira fases, Augusto, filho de Firmino, também cruel, rude e adúltero encarna o vilão ficcional. Na terceira fase, Tavares é o vilão ficcional, o produtor agropecuário que vai para a região e desmata a floresta para transformá-la em pasto para gado.

Destaca-se que heróis e vilões ficcionais interagem com os personagens históricos, dialogam e agem com estes. Por exemplo, Bastião e seu filho Bento participaram ativamente, seja na luta armada com Plácido de Castro, seja ajudando na construção de casas e ruas no período de Galvez. Tavares, por sua vez, se une a Darly Alves contra Chico Mendes. Dessa forma, os núcleos ficcionais e históricos estão sempre em contato e relação.

François Jost (2012), com base na obra de Northrop Frye sobre a literatura, distingue cinco modos ficcionais televisuais que correspondem a também cinco formas de caracterização dos heróis:

- 1) Mítico: obras de ficção que contam história de seres de natureza superior aos seres humanos e ao seu ambiente. Estes seres se elevam acima dos mortais, aproximando-se, assim, dos deuses. São os super heróis atuais, como o *super homem*.
- 2) Romanesco: ficções que colocam em cena narrativas com personagens em grau superior aos demais seres humanos e a seu ambiente. Este é o caso dos heróis das séries americanas *Heroes*, *The mentalist* ou *Lie to me* que, embora humanos, possuem capacidades que mortais comuns não possuem como uma exímia capacidade de luta, teletransporte, premonição etc.
- 3) Mimético alto: narrativas ficcionais que contam a história de heróis em grau superior em relação aos outros homens, mas não ao seu ambiente. Corresponde aquilo que se chama comumente de herói, um ser humano como outros, mas que possui características raras

como dedução, senso de justiça, etc. São os clássicos policiais dos seriados americanos como *CSI*, *Law and Order* etc.

- 4) Mimético baixo: obras de ficção que se desenvolvem a partir de roteiros sobre personagens que são iguais aos seres humanos e seu ambiente. Pessoas comuns com seus dilemas, ambigüidades, dúvidas, que oscilam entre sua vida pública e sua vida privada. Como exemplo o autor cita as séries americanas *Sex and the city* e *Mad Man*.
- 5) Irônico: ficções que centram a narrativa em personagens de natureza inferior aos olhos do telespectador, seja em força, seja em inteligência, seja em beleza e que despertam riso. Esta na base de *sitcoms* como *Ugly Betty*.

Nosso primeiro herói histórico caracterizado na primeira fase da trama é Luiz Galvez Rodrigues de Arias, advogado e ex-diplomata espanhol de vasta cultura, boêmio, conquistador e aventureiro, envolvido em diversas peripécias com mulheres, em especial as casadas, por suas características e personalidade reconstruídos na trama, podemos entendê-lo como o herói que oscila entre o mimético baixo e o romanesco. Com paixões e dilemas comuns a todo ser humano, sua vida boêmia e dada aos exageros nos jogos e com mulheres o fazem aproximar-se do herói mimético baixo. Segundo o historiador Leandro Tocantins, Galvez foi para a região do Amazonas com o intuito de angariar fortuna e prestígio, buscando satisfação e realização pessoal, característico de sua personalidade quixotesca, que encarna o cavaleiro andante buscando “eterno nome e fama” (TOCANTINS, 1979, p. 267). No entanto, seu domínio no manejo da espada, sua vasta cultura, capacidade oratória e seu feito de conquistar um Estado com uma companhia de opereta nos fazem vê-lo com características superiores em relação aos outros homens.

Por outro lado, Plácido de Castro, nosso segundo herói histórico da trama, é um tipo sério, rígido e disciplinado. Jovem militar gaúcho, da cidade de São Gabriel, filho, neto e bisneto de militares. Participou com reconhecida bravura da Revolução Federalista, tendo recebido por isso a patente de major com apenas 21 anos de idade. Um militar por vocação (TOCANTINS, 1979 e

2003). Segundo Valdir de Oliveira Calixto, Plácido de Castro era “Republicano, liberal, parlamentarista, nacionalista não florianista ou jacobino, opositor da ordem oligárquica, particularmente em relação à sua política exterior, Plácido de Castro aspirava a uma república fundamentada no respeito às leis e à justiça que gostaria fossem interpretadas e aplicadas por civis ou militares de postura ética confiável” (CALIXTO, 2003, p. 227 e 228). É movido pela disciplina e patriotismo, valores a partir dos quais aceita o convite para comandar a Revolução do Acre. Plácido é o herói romanesco arquétipo, desprovido de “defeitos”, guiado pelos ideais nobres e altruístas de liberdade, sacrifício, coragem, justiça e moral. Pode ser entendido também como o herói da epopéia, um dos gêneros presentes no melodrama, segundo Martin-Barbero (2013). É aquele responsável por desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que “a verdade resplandeça”. No bojo da trama da minissérie, foi aquele responsável por libertar o Acre e entregá-lo ao Brasil. Neste sentido, a mocinha, donzela em perigo a espera de seu herói na minissérie não se trata bela virgem desventurada que encarna a virtude, mas é o próprio estado do Acre e seus habitantes, brasileiros que corriam o risco de ser expatriados e expropriados da terra que tanto lutaram para desbravar com tantos sacrifícios humanos e mortes. O algoz de Plácido foi o coronel Alexandrino, homem retratado na minissérie como sanguinário, desprovido de pena ou remorso, invejoso guardava ódio pelo militar gaúcho desde que lutou ao seu lado na Revolução do Acre. Conspirou com Gabino Besouro, prefeito local, e outras autoridades a morte de Plácido.

O terceiro e último herói histórico representado na minissérie é Chico Mendes. A proximidade histórica dos fatos narrados sobre a vida do seringueiro e líder político, trazem maior proximidade e verossimilhança à narrativa. No entanto, como a memória social sobre ele ainda está muito viva, isso também impõem limites maiores a narrativa. Chico Mendes aparece como homem de grandes ideais, líder de uma luta pela floresta e por quem vive dela, autodidata e inteligente. Ótimo articulador que conseguiu unir pela primeira vez na história do Estado índios e seringueiros, com excelente oratória conseguiu ser ouvido e chamar a atenção para sua causa não só país, mas no mundo todo. Como homem, marido e pai, seu dilema está entre a família e o “bem

maior”, a defesa de seus ideais e luta pelos “mais fracos”, os seringueiros. Na minissérie, oscila entre o herói mimético alto e o romanesco, opta sempre em prol de sua luta política e social ao favor dos seringueiros, dos índios e da floresta. Neste caso, a floresta e quem vive dela que correm perigo com as crescentes queimadas, morte de animais para dar lugar ao pasto de gado, a expulsão dos seringueiros e índios de suas terras. Como Plácido, foi também morto por defender o que acreditava.

#### 4.2.1.4- Sobre conflitos, desenvolvimento e desenlace

*São as secas do nordeste que tangem para as cidades do litoral essa população de famintos assombrosos, devorados das febres e das bexigas, e a preocupação exclusiva do poder público consiste em libertá-las o quanto antes daquela invasão de bárbaros. Mandavam-nos para a Amazônia, vastíssima e despovoada, o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. Nunca os acompanhou um só agente oficial, ou um médico. Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem. E não desapareceram! Naquele extremo sudoeste amazônico cem mil sertanejos, ou cem mil ressuscitados repatriavam-se de modo original e heróico, dilatando a pátria até os terrenos novos que tinham desvendado...*

Euclides da Cunha

A epígrafe acima é citada por uma voz em *off*, ao mesmo tempo em que imagens e filmes em preto e branco e depois coloridos mostram a seca, a fome e a miséria enfrentados pelos retirantes nordestinos. Fotos que ilustram a terra ressecada, animais magros, pessoas abandonando suas casas, atravessando a paisagem apertados nas carroças e depois amontoados na terceira classe



dos gaiolas<sup>46</sup> indo para a “terra prometida” com a esperança de uma vida melhor. Essa primeira seqüência de imagens situa o telespectador no momento histórico e inicia a primeira fase da minissérie, faz o recuo no tempo, a seca que assolou o nordeste em 1877 e o enorme fluxo migratório à região amazônica. O ano é 1899, na terceira classe do gaiola, em meio as redes penduradas, pessoas deitadas em esteiras no chão, algumas doentes pela longa viagem<sup>47</sup> e péssimas condições de higiene, animais e cargas vemos a família do seringueiro<sup>48</sup> Bastião<sup>49</sup> (Jackson Antunes), sua esposa Angelina (Magdale Alves) e seus filhos Delzuite (Daniela Pinto/Giovanna Antonelli)<sup>50</sup> e Bento (Gustavo Mello/Thiago Oliveira)<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> Gaiola, de acordo com a definição encontrada no livro de Leandro Tocantins é uma “embarcação de hélice(s) movida a vapor, com dois conveses e, alguns, com passadiço. Desempenhou junto com a chatinha, o mais importante papel nos transportes acreanos. O império da borracha, no Acre, viveu escravizado ao Gaiola e à Chatinha” (TOCANTINS, 2003, p. 102).

<sup>47</sup> O acesso a região só podia ser realizado através de seus rios, estava sujeita assim as cheias dos rios. Em publicação contendo os relatórios oficiais do governo do Acre dos anos 1906 à 1910, apresenta o seguinte quadro: “durante cinco meses no ano é o rio Acre perfeitamente navegável, sendo fácil o transito às embarcações a vapor dos mais variados tamanhos; não assim, entretanto no período de estiagem, sempre muito longo, durante o qual a viação fluvial se torna impraticável mesmo às lanchas de pequeno calado, e algumas vezes, como aconteceu este ano, até às canôas. Tão grande dificuldade de navegação não é somente devida á falta de torrões (rocha friáveis), ora, finalmente, por vapores e lanchas naufragados.” (Acre: relatórios de governo (1906 a 1910), Vol. II, p. 15)

<sup>48</sup> A estrutura socioeconômica da região era baseada no seringueiro, no seringal e seu dono e nas casas aviadoras (REIS, 1953). O sistema e aviamento organizou e articulou toda a economia extrativista da borracha, funcionava formando uma cadeia vertical de dependência e dominação, no cume dessa cadeia estavam as casas exportadoras e o grande comércio aviador, situados em Belém e Manaus. Os aviadores de menor porte atuavam como intermediários que se ligavam aos seringalistas. Na base, estava o produtor direto, o seringueiro. De acordo com Sobrinho, o sistema de aviamento, basicamente funcionava dessa forma: “a casa aviadora fornecia as mais diversas mercadorias ao seringalista mediante abertura de crédito; o seringalista assumia a obrigação de pagar o débito contraído com a entrega de sua produção anual de borracha, havendo então um acerto de contas entre as partes envolvidas. O seringalista, por sua vez, fornecia mercadoria para o seringueiro ou freguês do seu seringal, supostamente por um período de safra, sob a forma de adiantamento; o seringueiro se obrigava a pagar o débito contraído com a entrega da borracha que produziu. O acerto de contas seria feito no fim de cada safra ou fabrico” (SOBRINHO, 1992, p. 40)

<sup>49</sup> Posteriormente, Angelina dá a luz a Tonho que, ainda de colo, é devorado por uma onça.

<sup>50</sup> A primeira interpreta a personagem criança, a segunda já na fase adulta.

<sup>51</sup> O primeiro representa Bento criança, assim que chega ao seringal. O segundo interpreta o personagem na sua adolescência.

Na mesma embarcação, na classe dos abastados, a primeira classe, viaja parte da família do seringalista Firmino (José de Abreu), sua mulher Júlia (Malu Valle) e seu filho<sup>52</sup> Augusto<sup>53</sup> (Ronaldo Dappes). As duas famílias apresentam o antagonismo inicial e representam as classes socioeconômicas opostas e predominantes na região: a do seringalista e a do seringueiro. O primeiro encontro entre as classes se dá por intermédio de uma brincadeira que aproxima Bento e Augusto iniciando uma amizade que posteriormente será quebrada, quando Augusto assume o seringal do pai, reestabelecendo e enfatizando a diferença de classe entre ambos. A amizade que dura a infância e adolescência de ambos, não quebra as barreiras sociais e econômicas que os separam socialmente, economicamente e culturalmente o que é visto em diversas passagens no decorrer da trama que busca colocar “cada um em seu lugar”, o que é ilustrado a partir do primeiro encontro do coronel Firmino com o menino Bento, ao dar a babá de seu filho a seguinte ordem: “bota uma roupa direito nesse menino, desinfeta e deixa brincando com Augusto!” (Amazônia, 2007, DVD 1). Mais adiante ao ver os meninos muito próximos na chegada ao seringal, dona Angelina se incomoda e diz: “eu gosto de ver cada um no seu lugar!” (Amazônia, 2007, DVD 1). A antropóloga Alba Zaluar (1982), em seu texto *As Mulheres e a Direção do Consumo Doméstico* observa as tensões que são enfrentadas ao se tentar romper a barreira de classes que separa “pobres” e “ricos” nas dinâmicas sociais concretas. Obstáculos microscópicos são acionados para dificultar o acesso entre classes, mas existem alguns locais de contato onde o encontro é permitido na atualidade: nos desfiles das escolas de samba, nos estádios de futebol e nas cozinhas da classe abastada. Podemos acrescentar a estes locais as representações apresentadas nas narrativas exibidas na televisão, nos mais diversos gêneros e formatos, sejam estes mais documentais ou ficcionais. Ao estudar o programa Casos de Família, um *talk show* exibido pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), observei como no palco da atração eram desfeitas essas barreiras e se dava o encontro entre classes, as influências mútuas entre e inter camadas sociais distintas: público e participantes pertencem às camadas populares, por sua vez produtores,

---

<sup>52</sup> Coronel Firmino tem um filho mais velho, Tavinho (Paulo Nigro) que estava estudando fora do país e aparece mais adiante na trama.

<sup>53</sup> Nos créditos da minissérie não há o nome do ator que interpreta Augusto enquanto criança, somente na adolescência.

apresentadora e psicólogos pertencem às camadas médias da sociedade paulista. O programa é, de fato, promotor desse encontro, ainda que este não pressuponha uma relação entre “iguais” e que suas influências mútuas não se dêem com a mesma força e poder nos dois sentidos (GOMES, 2007). Da mesma forma, demais produtos televisivos – telejornais, novelas, minisséries etc; promovem esse encontro, seja representado na tela ou na “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) formada nas relações sociais estabelecidas pela ampla e concomitante recepção de seus produtos, tema abordado no capítulo anterior.

Embora tenha seguido para as terras do Acre, Bastião e sua família nunca esqueceram suas origens, o que pode ser verificado por diversas cenas da minissérie onde em tom nostálgico lembram de onde vieram, nos bailes onde se toca as músicas nordestinas, no cordel recitado etc. Neste sentido, as memórias sociais ficcionais, posto que pertencem aos personagens ficcionais inseridos numa trama de memória histórico-ficcional, que “encarnam” genericamente a sina dos nordestinos que migraram para a região desolados pela seca e com o sonho de prosperidade, pautam-se, em grande parte, em representações regionais que seriam facilmente identificáveis pelos telespectadores. As raízes nordestinas prevalecem aos vínculos com a nova terra, cujos laços vão se construindo aos poucos, durante todo o decorrer da minissérie. O objetivo inicial da família, ao ir para a região Amazônica, era angariar recursos financeiros suficientes para voltar para sua terra próspero. Com o passar do tempo Bastião se decepciona, percebe que a prosperidade tão sonhada que o havia levado as terras do Acre não passara de ilusão. O coronel Firmino mantém Bastião e sua família, assim como os demais seringueiros, em suas mãos instituindo normas para aumentar seus lucros e para que os seringueiros ficassem totalmente dependentes dele em termos de mantimentos, armamento e trabalho. Chegando ao seringal os trabalhadores já possuem uma dívida com o coronel pelas despesas de deslocamento de seu lugar de origem ao seringal e a dívida só aumenta, pois seringueiros são proibidos de plantar, cultivar e criar animais para consumo<sup>54</sup>, sendo dessa

---

<sup>54</sup> De acordo com Reis (1953) os seringueiros eram proibidos de cultivar a terra ou realizar qualquer outra atividade que visasse seu sustento e desviasse das tarefas de extração do látex. A lavoura só apareceu na região quando veio a crise da borracha.

forma obrigados a comprar os produtos á venda no armazém do seringal a preços abusivos<sup>55</sup>. Além disso, presos ao coronel, os seringueiros são obrigados a lhe vender o látex que conseguiram por um preço irrisório. A situação em que vivem os seringueiros, exemplificada por Bastião e sua família, é de semi-escravidão onde não possuem direito algum e quem “manda” são os coronéis da borracha.

Isolados na floresta, é esta a sina dos retirantes que chegaram ao Acre e que é apresentada na minissérie em toda extensão da obra, este é o antagonismo inicial da estrutura melodramática da minissérie e que persiste por todas as três fases: nas duas primeiras a dominação é exercida pelo seringalista e na última pelo produtor agropecuário que migra para a região nos anos 1970 e implanta grandes fazendas de criação de gado. Este é o “fio condutor” de toda a narrativa, a partir do qual as três fases são unidas.

Outra dicotomia trabalhada na minissérie em sua primeira fase diz respeito a polaridade entre a cidade e a floresta ou seringal, o mundo das mulheres e o mundo dos homens. A imponência e grandeza da floresta, seus mistérios, a vida rústica, difícil e perigosa do homem que vive nela é contrastada com a beleza e esplendor do progresso de Manaus e Belém<sup>56</sup>, onde as esposas ricas e abastadas dos coronéis da borracha enviavam suas roupas para serem lavadas em Paris, onde suas famílias iam aos espetáculos no esplendoroso Teatro Amazonas, onde bondes circulavam mostrando o progresso local e onde os coronéis da borracha divertiam-se e bebiam nos cabarés. A floresta oferece muitos perigos é local solitário e ermo, por isso, é associado ao mundo masculino, a coragem, rudeza e ímpeto necessários para enfrentá-la com respeito e cuidado. Dela também vem a riqueza advinda da exploração da borracha, no entanto, se explorada de forma predatória seu esgotamento também representa a ruína do seringalista e do seringueiro.

---

<sup>55</sup> Há operações que são realizadas de forma a deixar o seringueiro sempre com saldo devedor ao seringalista, o que significa sua permanência no trabalho de extração até findar a dívida: “O que se pode incriminar mais freqüentemente é a amplitude, a liberalidade condenável por que se manda, aos seringueiros mercadorias de que não carecem, mas têm de receber e lhes aumentam as despesas, diminuindo a possibilidade de saldo-credor. Mais, os preços exorbitantes por que essas mercadorias lhes são vendidas” (idem, p. 94).

<sup>56</sup> Sobre a questão ler: DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Embora haja mulheres retratadas no ambiente do seringal, com exceção de Angelina que assume as tarefas do marido após sua morte não são apresentadas outras mulheres seringueiras nessa primeira fase, a mulher de “natureza” mais delicada e frágil não pertence aquele mundo, ao “meio do mato”, não se adapta com tanta facilidade ao ambiente árduo da floresta. Arthur Cezar F. Reis relata que as mulheres eram “mercadoria cobiçada” nos seringais. No entanto, faz uma distinção entre o início da corrida da borracha onde já havia ali famílias constituídas, no geral por sertanistas que se uniram as mulheres indígenas no período colonial. Já no período da do início da constituição dos grandes seringais nos baixos rios, o nordestino, empurrado pelas secas, ia para a Amazônia com sua esposa e filhos. O mesmo não ocorreu na ocupação dos altos rios, na fase áurea da borracha, onde o nordestino era buscado em sua terra, recrutado pelos aviadores e seringalistas, ou imigrava de livre vontade, sozinho, sem família. Esse quadro fez com que a mulher o sonho do seringueiro isolado na floresta, “feia, de qualquer cor, tamanho, idade, naturalidade, espécie moral, torturava o seringueiro. Mulher solteira que aparecesse nos seringais era objeto de disputa, de cobiça sem fim” (REIS, 1953, p. 122). Ao tentar levar sua esposa Dona Júlia ao Seringal e diante de sua recusa, Firmino conclui que: “saia e seringueira não se combinam mesmo!” (Amazônia, 2007, DVD 1). A diluição dessa dicotomia começa na segunda fase (anos 1940) e vemos mais mulheres no ambiente do seringal, algumas até exercendo a função de seringueira, como Carminha (Carolina Holanda,), que tornou-se uma das mulheres de Bento já adulto interpretado por Emílio Orciolo Netto.

A história na trama não esta somente na reconstituição dos fatos históricos narrados ou referenciados ou nas disposições sociais e costumes a partir dos quais se orientam os personagens ficcionais, mas no cerne da própria narrativa através da reconstrução biográfica de personagens históricos e dos eventos históricos que protagonizaram. Seja como for, fatos e personagens históricos assumem um tom melodramático, eventos são exagerados, uma moral é enfatizada, a fatalidade dos acontecimentos se impõe aos personagens dispostos segundo as figuras bem definidas do herói, do vilão, do cômico e da vítima.

Cabe neste ponto realizar um parêntese para contextualizar a situação vivida na região e entender o conflito histórico que tornou o Acre brasileiro, fato reconstruído na minissérie. De acordo com o *Tratado de Ayacucho*<sup>57</sup> (1867), o Acre pertencia à Bolívia, entretanto, o território afastado e hostil, não havia despertado o interesse de colonização dos bolivianos. Fugindo das secas, retirantes nordestinos migraram para a região e a desbravaram trabalhando na extração do látex da seringueira e formando os primeiros seringais na região. Visando os lucros obtidos pela borracha que ganhara o mercado internacional, a Bolívia resolve tomar posse e ocupar seu território, arrendando as terras do Acre a uma *chartered company*, formado por banqueiros norte-americanos e ingleses, o *Bolivian Syndicate*<sup>58</sup>. Ante a situação, o governo brasileiro, por diplomacia, não se opõe. Parte da população local sente seus interesses prejudicados, pois teriam que pagar altos impostos e se submeter a dominação estrangeira. Este é o início do conflito relatado na minissérie, cujo objetivo foi

---

<sup>57</sup> Ao estudar os antecedentes da formação do Acre, Tocantins (1979) expõe que os dois países assinaram o tratado “as cegas”, sem conhecerem nada sobre a geografia daquele gigantesco e desértico espaço, e nem podiam antever o valor que a borracha atingiria no futuro. O tratado baseava-se no anterior Tratado de Santo Ildefonso acordado entre Portugal e Espanha sobre os limites de suas colônias. Sem conhecer nada sobre a região, as fronteiras acabaram sendo estabelecidas tendo como referência os únicos cursos d’água conhecidos que eram o rio Madeira e o Javari, conforme destacado. O *Tratado de Aycucho* estabelecia o seguinte: “Deste rio [Beni, na sua confluência com o Madeira] para o oeste seguirá a fronteira por uma paralela tirada da sua margem esquerda, na latitude 10°20’, até encontrar as nascentes do Javari”, pelo completo desconhecimento da região o adendo ao 2º artigo versa que “se o Javari tiver suas nascentes ao norte daquela linha leste-oeste, seguirá a fronteira, desde a mesma latitude, por sua reta a buscar a origem principal do Javari” (TOCANTINS, 1979, p. 126). Desta feita, a fronteira da Bolívia chegava ao médio rio Madeira, abrangia o [Acre](#), parte de [Rondônia](#) e boa parte do estado do Amazonas.

<sup>58</sup> Segundo Tocantins a idéia do sindicato foi do então ministro da Bolívia em Londres, Felix Aramayo, vendo no poderio estrangeiro a única forma de manter o território com a Bolívia. O *Bolivian Syndicate* era uma companhia de carta (*chartered company*) modelo adotado no processo de colonização da África e Ásia, segundo os interesses das metrópoles européias. Formado pelos banqueiros norte-americanos e ingleses, com capital de quinhentas mil libras esterlinas, o sindicato exploraria as terras do Acre por um período de 30 anos, ficando com quarenta por cento dos lucros e deixando a Bolívia com sessenta por cento. O sindicato com sede em Nova Iorque e administração fiscal no Acre poderia cobrar todo tipo de impostos, direitos alfandegários e usufruir as rendas das riquezas naturais da região: “A Bolívia cedeu-lhe os direitos de explorar minas, de explorar comercialmente tudo que fosse de interesse do Sindicato, de navegar, e conceder licenças para o exercício de atividades econômicas no território. Podia até equipar e manter força armada” (TOCANTINS, 2003, p. 40).

tornar o Acre brasileiro e cujos protagonistas foram Luíz Galvez e Plácido de Castro.

Em paralelo às tramas do seringal, a minissérie mostra o primeiro dos protagonistas históricos, o espanhol Luiz Galvez Rodrigues de Arias (José Wilker), que chegando a Manaus, decide abrir uma casa noturna, um cabaré, freqüentada pelos grandes coronéis da borracha, junto com Lola (personagem ficcional interpretada por Vera Fisher). Na minissérie, o cabaré oferece a Galvez uma rede que o mantém informado sobre tudo o que acontece na região, é através dele que o espanhol descobre que a Bolívia está prestes a arrendar as terras do Acre ao *Bolivian Syndicate* e decide iniciar um movimento pela conquista do Estado. Galvez segue para a região<sup>59</sup>, liderando uma companhia de zarzuela<sup>60</sup> para retomar o Estado e em 14 de julho funda o Estado Independente do Acre no meio da selva. Segundo Leandro Tocantins<sup>61</sup> (1979), com boa oratória, inteligente e bem-apegoado ao aportar nas terras do Acre, Galvez proclama um discurso que trata de ligá-lo e identificá-lo aos brasileiros que ali estavam, sempre falando na primeira pessoa do plural, discurso que garante a sua escolha como Presidente da recém-criada república, fato este representado na minissérie. Segue trecho do discurso:

Ora, a verdade é afinal quem tem irrefragável direito de posse a estes terrenos, somos nós que os descobrimos e os povoamos; se a Mãe-Pátria nos desampara, nós estamos no

---

<sup>59</sup> De acordo com Leandro Tocantins, Galvez formou um pequeno “exército” de alguns nordestinos e artistas desta companhia de zarzuelas que atuava no Éden Teatro, ao todo vinte homens. (TOCANTINS, 1979, p. 270)

<sup>60</sup> Zarzuela é um estilo de ópera espanhol, derivado da ópera italiana, mas que difere desta por não ter uma música contínua. A zarzuela é constituída de partes cantadas (acompanhadas de instrumentos) e partes faladas, no geral cômicas, sem qualquer som instrumental. Por seu caráter mais popular, principalmente por utilizar a comicidade no texto falado, foi identificada como ópera “menor” em relação ao modelo italiano, predominante nos teatros oficiais da corte. Na trama, Galvez se apaixona por Maria Alonso (Cristiane Torloni) *prima donna* da companhia, casada com o maestro Gianni (Osmar Prado), com quem tem um caso.

<sup>61</sup> Não há muitos trabalhos de historiadores sobre o Acre. A obra do autor “A formação histórica do Acre” (1979), um compêndio formado por três volumes, foi uma das principais fontes históricas consultadas para escrever a minissérie.

pleníssimo e incontestável dever de declarar a nossa independência como povo suficientemente orgulhoso para baixar a cerviz ao jugo de um país estrangeiro. O nosso direito funda-se na longa posse de toda esta região consagrada pelo nosso trabalho e pelo sangue generoso de milhares de irmãos; baseia-se na riqueza que aqui fomentamos e adquirimos. Não aceitamos a bruta desnacionalização. A Pátria abandona-nos. Nós criamos outra. (Amazônia, 2007, DVD 2)

Com espírito quixotesco, segundo Tocantins (1979), o inteligente advogado é aclamado presidente do novo país, com bandeira e hino próprios. A intenção era a de posteriormente incorporar o novo país ao Brasil. No entanto, o governo federal brasileiro, sabendo que o não cumprimento do tratado coloca em risco suas relações diplomáticas internacionais, envia um representante e ameaça entrar em guerra com o novo país. Sem ter o que fazer, Galvez desiste e é destituído, e o Brasil devolve a região do Acre à Bolívia. O primeiro herói histórico da trama se sente injustiçado, seus atos e feitos não são reconhecidos pelo país que escolheu, é exilado para a Espanha e proibido de retornar ao Brasil. No entanto, a investida de Galvez abre precedente para o próximo herói histórico da minissérie, Plácido de Castro, e para a intervenção do Barão do Rio Branco, contribuindo para que, em definitivo, aquela região, hoje Estado do Acre<sup>62</sup>, fosse anexada ao Brasil.

Entra em cena, o segundo herói histórico retratado na trama, José Plácido de Castro (Alexandre Borges) que é convidado por Orlando Lopes (Tarcísio Filho) para liderar um novo embate<sup>63</sup>. Com formação militar e

---

<sup>62</sup> O Acre só se tornou um Estado em 15 de junho de 1962, através da aprovação de projeto do então deputado Federal José Guimard dos Santos.

<sup>63</sup> Sobre o evento, Tocantins relata: “Rodrigo de Carvalho, pensa logo em entregar-lhe o bastião de comando, e vai à sua procura, em companhia de José Galdino Assis Marinho e Joaquim Alvez. Plácido ouviu em silêncio os três cavalheiros. Sua resposta vaga nada adiantou sobre o que realmente pretendia fazer, em vista do inesperado convite. Referiu-se, de passagem, ao trato profissional que teria que cumprir no Juruá, solicitando, porém, um prazo de três dias para dar resposta.” (TOCANTINS, 1979, p. 92) Após o prazo, aceita o convite, mas impõe algumas exigências: a de que o governador Silvério Neri não interferisse no movimento, a formação imediata de uma Junta Revolucionária que se dissolveria ao terminar as operações de guerra e que a quem se desviasse dos propósitos impostos pela campanha fosse sumariamente executado.



experiência adquirida na Revolução Federalista, diante do convite, Plácido, muito patriota, aceita como se fosse uma honra a missão e começa a ensinar noções de táticas militares e treinar os seringueiros que, corajosamente armados com facões, conseguem derrotar o exército oficial da Bolívia. A revolução é representada na minissérie em um tom extremamente ufanista, onde a bravura, coragem e sacrificio dos seringueiros, homens simples transformados em bravos guerreiros, é constantemente enfatizada em detrimento ao exército boliviano que, embora, composto por homens honrados, temiam diante dos facões empunhados pelos homens de Plácido de Castro.

Plácido proclama a independência do estado do Acre ao conseguir dominar Porto Acre onde estava o Quartel-General da Bolívia, sob o comando de Dom Lino Romero. Surge o Estado Independente do Acre em 27 de janeiro de 1903 e Plácido de Castro é aclamado governador do estado independente. O governo brasileiro interfere novamente e envia tropas à região, comandadas pelo General Olímpio, com o intuito de tomar o poder na região agora sobre litígio. Plácido recusa-se a lutar contra o Exército brasileiro e dissolve o Exército acreano de seringueiros. O barão do Rio Branco é nomeado para intermediar um acordo com a Bolívia em troca do Acre, segundo os termos desse acordo o Brasil incorporou a seu território 181.000 quilômetros quadrados de terra e em troca a Bolívia recebeu terras do Mato Grosso e espaços em lagoas fronteiriças. Além disso, o Brasil assumiu o compromisso de construir a estrada de ferro Madeira-Mamoré, para servir de escoamento a produção oriental boliviana, concedeu liberdade de trânsito nos rios amazônicos, facilidades aduaneiras e pagou a Bolívia dois milhões de libras esterlinas. Estes foram os termos do Tratado de Petrópolis, assinado em 17 de novembro de 1903 (TOCANTINS, 2003).

Em 9 agosto de 1908, regressando de Rio Branco a seu seringal à cavalo, acompanhado de seu irmão Genesco (Eriberto Leão), Plácido sofre uma emboscada<sup>64</sup> do coronel Alexandrino José, nomeado sub-delegado de

<sup>64</sup> O atentado envolve autoridades locais como o prefeito Gabino Besouro (Antonio Petrin) e nacionais descontentes com os comentários de Plácido acerca dos altos impostos, corrupção e desmandos que estavam acontecendo. Plácido torna-se crítico diante do descaso do governo Federal, pois negligenciavam obras públicas necessárias e não mantinham os caminhos abertos. As elevação da taxa da borracha de 15% para 23%, um imposto exorbitante só superados pelos oriundos do café,

polícia, recebendo dois tiros dados pelas costas. Alexandrino José lutou sob o comando de Plácido na Revolução do Acre e foi desde então nutrindo ódio e inveja de seu comandante. Plácido não consegue se recuperar, já fraco morre dois dias depois. Seu último pedido ao irmão, uma cena extremamente melodramática, foi que partisse seu coração ao meio e levasse metade para sua mãe e a outra metade para sua noiva Ilka. Apesar da luta de sua família por justiça, seus assassinos nunca foram punidos. Em 1929, o então senador marechal J. Pires Ferreira apresentou um projeto de lei que dava honras a José Plácido de Castro, fato descrito também na minissérie. Sua mãe recusa a promoção concedida, pois considera uma afronta já que no mesmo ato estavam sendo promovidos também seus assassinos. Dona Zeferina (Suzana Faini), encaminha então a seguinte carta ao senador e marechal que é lida ao final desta primeira fase:

Em vida, meu filho nada pediu à sua pátria e nada recebeu além da perseguição, da injúria, da calúnia e da morte pela mão das principais autoridades federais; é justo que depois de morto, quando de nada precisa, também nada receba. Que ele repouse na paz da conspiração de silêncio em que envolveram o seu nome. Continue a pátria a proteger, amparar e distinguir seus assassinos, mas ele não há de servir de escada para a ascensão dos seus matadores. A posteridade julgará meu filho, e isso me basta... (Amazônia, 2007, DVD 4)

A fase fecha com ênfase na luta por justiça ao retratar as injustiças sofridas pelos dois personagens históricos principais dessa primeira fase. Assim, o “final feliz” tão desejado e esperado no melodrama não se conclui em função de um compromisso com a história oficial, assumido pelo formato. Além disso, destacam-se a progressão dos laços de pertencimento ao local que vão

---

valores iguais aos dos comerciantes do centro do Rio de Janeiro, também o deixavam insatisfeito e queixoso. Acaba sendo acusado de “conspirador e insurreto”, acaba sendo morto, vítima de um plano ardiloso que incluiu autoridades locais, regionais e nacionais (COSTA, 2002 e RAMOS, 1986).

ganhando proporções maiores no decorrer de toda a fase. O Acre é retratado no início como um “lugar de passagem” para os migrantes nordestinos que desejavam apenas obter recursos financeiros suficientes para retornar a terra natal prósperos. A medida que a narrativa avança vemos o engajamento dos seringueiros na luta pela anexação do Acre ao Brasil e por manterem-se na terra, apesar de todas as agruras passadas, desastres, perdas e subordinação ao qual passaram. O triunfo da virtude e a reconciliação, nesse caso, se dá pela anexação do Acre ao Brasil e reconhecimento patriótico de seus habitantes.

Na segunda fase da minissérie, insere-se outro elemento: agora já não os personagens, mas o romance como fonte de referencia para a construção narrativa. A fase é baseada em duas obras ficcionais *O Seringal*, de Miguel Ferrante (pai da autora) e *Terra Caída*, de José Potyguara<sup>65</sup>. Trata-se de uma fase intermediária, mas nem por isso menos importante, onde encontramos a infância e início da alfabetização do terceiro personagem histórico da trama que irá protagonizar a terceira e última fase, o líder seringalista Chico Mendes. Novos personagens e conflitos são acrescentados a trama e do núcleo inicial só restam Bento e Augusto.

Há uma passagem de tempo de quatro décadas e toda a riqueza decorrente do ciclo da borracha estava distribuída desigualmente, o que acentuava ainda mais a diferença entre as classes dominantes e os seringueiros. A segunda fase da minissérie se passa no terceiro *boom* da borracha<sup>66</sup>, nos anos 1940, quando a borracha brasileira fica em alta novamente no mercado internacional, após uma grande decadência pela concorrência com a borracha produzida em larga escala e a preços mais atrativos na Malásia. Na Segunda Guerra Mundial, as forças japonesas invadiram a Malásia controlando a borracha produzida no país asiático. O

---

<sup>65</sup> Como a intenção não é estabelecer as semelhanças e diferenças entre a fase da minissérie e as obras que a inspiraram, pois esta não é uma tese que trate da questão da adaptação, não me deterei neste projeto.

<sup>66</sup> Este momento é conhecido também como Batalha da Borracha que se iniciou com a assinatura dos *Acordos de Washington*. O interesse americano pela borracha brasileira se deu depois que os japoneses avançaram pelo Sudeste asiático, realizaram o conhecido ataque a Pearl Harbor (base norte-americana no Pacífico) e boquearam a retirada de borracha natural daquela região, motivo pelo qual os Estados Unidos entraram realmente na Guerra. (MARTINELLO, 2004 e SOBRINHO, 1992)

governo brasileiro assinou então um acordo com o governo americano, para abastecer as Forças Aliadas com a borracha necessária para a guerra, trata-se do *Acordo de Washington*<sup>67</sup>. O acordo previa uma série de cláusulas que visavam aumentar a produção da borracha brasileira que estava em queda no período e gerou o recrutamento de grande contingente de nordestinos para

---

<sup>67</sup> Os *Acordos de Washington* eram 28 acordos internacionais, dentre estes 14 eram sobre borracha e os outros sobre víveres necessários aos soldados na guerra. Em 3 de março de 1942 foram assinados os primeiros acordos desta série, a partir dos quais os Estados Unidos forneceram créditos no valor de US\$ 100.000.000, através do Banco de Importação e Exportação de Washington, “para o desenvolvimento da produção de materiais estratégicos e matérias-primas indispensáveis à indústria de guerra americana” (MARTINELLO, 2004, p. 107). Além disso, foram destinados 14.000.000 para o desenvolvimento da estrada de ferro Vitória- Minas Gerais e para os depósitos de ferro de Itabira. O acordo estipulava as seguintes cláusulas com relação a borracha:

“1ª. O Brasil concorda em vender e a *Rubber Reserve Company* em comprar toda a borracha excedente às necessidades do consumo interno;

2ª. O preço básico fixado foi de 39 cents por libra-peso FOB Belém, para a qualidade acre-fina-lavada;

3ª. A *Rubber Reserve Co.* concederá um prêmio de 2,1/2 cents, por libra-peso para toda borracha que exceder a 5.000 toneladas, até o limite de 10.000 toneladas; ultrapassando esse limite, a importância do prêmio será elevada a 5 cents por libra-peso;

4ª. O produto destes prêmios será aplicado, conjuntamente com o crédito de cinco milhões de dólares que nos foi concedido, no imediato desenvolvimento da produção, considerando-se não somente a melhora da sua qualidade como das condições gerais da região e do trabalhador, através de um plano sistematizado;

5ª. O Brasil tudo fará para aumentar a produção, e tendo em vista as necessidades da América do Norte lhe venderá também a sua produção de borracha manufaturada excedente ao consumo interno; nesse sentido já se assentaram as bases para a venda de pneus e câmaras de ar;

6ª. O Brasil designará uma única agência de compra e venda para adquirir no interior e colocar no exterior e nas fábricas nacionais toda a produção de goma elástica;

7ª. O prazo do Acordo assinado em Washington será de cinco anos; findos, entretanto, os dois primeiros, se procederá a um reajustamento periódico de preços, tendo-se em conta as circunstâncias que venham a afetar os custos de produção” (MARTINELLO, 2004, p.108).

trabalhar nos seringais, os soldados da borracha<sup>68</sup>, pejorativamente chamados de brabos<sup>69</sup>.

A fase se inicia com o mesmo recurso utilizado na primeira fase, um clipe de imagens que retratam o período mostram trabalhadores que seguiam atraídos pela aventura, pelas propagandas getulistas ou pelas promessas de melhores remunerações. Cartazes repletos de palavras fortes e otimistas. O slogan "Borracha para a Vitória" tornou-se o emblema da mobilização realizada por todo o nordeste. Propagandas oficiais que garantiam que todos os trabalhadores teriam passagem grátis e seriam protegidos pelo SEMTA<sup>70</sup>. Os

---

<sup>68</sup> Era chamado "soldado da borracha" o trabalhador que foi recrutado partir do segundo ciclo da borracha. No ato do alistamento o nordestino voluntário passava a ter de imediato, um emprego com salário de meio dólar por dia e alojamento para toda a família até a partida. As propagandas do Governo de Getúlio Vargas prometiam que os imigrantes teriam direito a "60% da borracha produzida, 50% da castanha colhida, 50% da madeira derrubada, direito livre a caça, pesca, às peles de animais silvestres e ainda um hectare de terra para plantar" (SOUZA, 2004, p. 22). A propaganda era massiva e estava em todos os pontos por todas as cidades do nordeste. Já no deslocamento, o trabalhador recrutado, com o mínimo de consciência de seus direitos, percebia que não deveria acreditar no discurso das agências oficiais recrutadoras, pois não cumpriam nem o que estava estipulado no contrato de deslocamento.

<sup>69</sup> O nordestino novato que acaba de chegar para a extração do látex, não conhece as técnicas de trabalho e nem os segredos da mata é chamado de "brabo". Neste início comete diversas imprudências, erra, se perde na mata, outros morrem de beribéri, malária ou por ataque de animais como onças e cobras. Aos poucos vai se adaptando e aprendendo e passado esse período inicial, já aclimatado ao local passa para a condição de seringueiro. (REIS, 1953, p. 116)

<sup>70</sup> De acordo com Pedro Vicente C. Sobrinho para cumprir os compromissos contraídos com os acordos de Washington, o governo brasileiro precisou tomar medidas que impulsionassem a produção da borracha e atraíssem mão de obra para a região. O primeiro passo foi a criação do Banco de Crédito da Borracha, através do Decreto-Lei nº 4.451 de 9 de julho de 1942, que prestou assistência financeira aos produtores, pessoas e firmas dos Estados produtores diretamente interessados na extração, comercialização e industrialização da borracha. Além disso, o oitavo artigo do referido decreto estabelecia o monopólio estatal de compra e venda da borracha que acabava com o velho sistema de aviamento, tendo criado, também, "as condições que o Estado, que passou a bancar os recursos para a reativação da falida economia extrativista, ampliar seu raio de intervenção, passando a regular as relações de trabalho e disciplinando inclusive, a participação dos envolvidos diretamente no processo produtivo, com relação aos preços que seriam pagos pelo produto final" (SOBRINHO, 1992, p. 65).

Como a borracha encontrava-se em decadência no período, os fluxos migratória haviam se dirigido para as capitais do sudeste: São Paulo e Rio de Janeiro. Era então necessário redirecionar parte desse contingente imigratório para a Amazônia objetivando formar a mão-de-obra necessária para reativar e elevar a produção da borracha o que levaria a uma política agressiva e massiva de recrutamento. O Departamento Nacional de Imigração (DNI) foi responsabilizado pela tarefa, e certa forma facilitada pela seca de 1941 e 1942. Este primeiro contingente de imigrantes da "batalha da borracha", de 1942 ao início de 1943, era basicamente formado por

cartazes mostravam caminhões carregando toneladas de borracha colhidas com fatura pelos trabalhadores. Eram imagens coletadas nas plantações da Malásia, sem nenhuma conexão com a realidade que esperava os trabalhadores nos seringais amazônicos. Quando as promessas e propagandas não conseguiram atrair mão-de-obra suficiente, restou o milenar recurso do recrutamento forçado de jovens. O recrutamento obrigatório deixou a muitas famílias e jovens do sertão nordestino somente duas opções: os seringais para atuar soldados da borracha ou o *front* na Europa, para lutar contra os fascistas italianos e alemães. Assim, é fácil entender porque muitos daqueles jovens preferiram a Amazônia. As promessas eram de que teriam as mesmas vantagens e a mesma consideração dos pracinhas que o Brasil manda para a guerra. No entanto, uma vez na floresta serão esquecidos da mesma maneira que seus antecessores<sup>71</sup>.

Logo no início da fase, vemos o coronel Firmino doente e em seguida presenciamos sua morte. Com o evento, Augusto (Humberto Martins) é incumbido da tarefa de cuidar dos negócios do pai, já que seu irmão Tavinho mora na Europa e não tem nenhuma afinidade com a vida no meio da floresta. Augusto assume o seringal quase falido devido a concorrência com a borracha da Malásia. Com os incentivos do governo, a interdição da borracha e a

famílias, em sua maioria cearenses, homens do sertão agreste e das caatingas, vítimas da seca, que chegavam com esposas e filhos por questão de sobrevivência, porque a seca não havia lhes deixado alternativa (MARTINELLO, 2004).

Com a função de auxiliar o DNI no recrutamento da mão-de-obra que o empreendimento exigia, foi criado em 1942 o Serviço de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), que começa sua atividade em 1943. Esse novo movimento migratório, patrocinado por este órgão, se diferenciava bastante do deslocamento promovido pelo DNI. Se no DNI o recrutamento da força de trabalho as massas rurais, do agreste e sertão nordestino, o SEMTA (depois CAETA) recrutava sua trabalhadores de diversas regiões do país, inclusive os centros urbanos, e das mais variadas fontes. Era formada em sua maioria de homens solteiros ou sem laços com parentela, muitos desempregados e sem profissão definida (MARTINELLO, 2004 e SOBRINHO, 1992)

<sup>71</sup> Somente esse ano foi aprovada a proposta de emenda à Constituição (PEC) que indeniza em R\$ 25 mil os “soldados da borracha”. Com a proposta, seringueiros e descendentes daqueles que morreram receberão uma parcela única de R\$ 25 mil em 2015. Os soldados da borracha e seus representantes lutaram muito por reconhecimento, conseguindo primeiro uma pensão mensal de dois salários mínimos, valor mantido pela proposta aprovada. Muitos dos que foram para a Floresta amazônica morreram, em decorrência de doenças como malária, da alimentação precária ou mesmo assassinados. Fonte: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/05/congresso-promulga-pec-que-indeniza-soldados-da-borracha.html>. Acessado em 11 de julho de 2014.

chegada dos soldados da borracha o seringal ganha um novo fôlego e esperança.

Ao assumir o Santa Rita, Augusto se torna um patrão tão injusto, autoritário e cruel quanto o pai o fora, a amizade, que em sua época de infância e adolescência teve com Bento (Emílio Orciollo Netto), fica no passado. Bento iludido pensa que a vida será melhor ao ver o amigo assumir os negócios do coronel, mas com os olhos marejados de lágrimas vê que, na verdade, a amizade cultivada ao longo de anos de nada valeu, pois Augusto impõem uma relação de servilismo tal qual o coronel Firmino havia estabelecido a seu pai, Bastião<sup>72</sup>. Bento e Augusto são os únicos personagens que continuam nas três fases da minissérie, perpetuando a dualidade de herói e vilão/traidor iniciada com seus pais na primeira fase da minissérie.

Por se tratar de uma fase em que o foco da narrativa não está em personagens históricos<sup>73</sup>, o compromisso e limitação impostos em retratar com fidelidade os fatos relacionados a vida destes não se impõem. Neste sentido, a escrita da autora torna-se mais “livre”, o melodrama torna-se mais aparente e menos dosado nesta etapa que, embora traga fatos históricos, trabalha mais com personagens ficcionais. Amor e traição, temas típicos do melodrama, estão retratados na relação dos personagens ficcionais Augusto, Risoleta e Leandro. De casamento marcado com a romântica Risoleta (Julia Lemertz), mas sem poder ausentar-se do seringal, Augusto assina uma procuração para que seu irmão Leandro (Dan Stulbach), filho de Firmino com sua amante Justine (Leona Cavalli / Zezé Polessa), o represente no seu enlace e é nesse momento que Leandro se apaixona pela cunhada. Risoleta é uma moça de modos finos e educados, que chega ao seringal imaginando introduzir modificações que beneficiem os seringueiros, como a construção de uma escola, e por causa disso, muitas vezes entra em choque com o marido. Augusto, homem áspero

---

<sup>72</sup> Bastião morre na 1ª fase ao se perder e invadir um acampamento boliviano que estava em plena comemoração por ter acabado de derrotar uma investida de Plácido de Castro. Angelina, mulher forte e de fibra acaba assumindo as tarefas do marido e sai para cortar seringa, recolher o leite e formar as pélas (bolas de látex).

<sup>73</sup> Com exceção de Mestre Irineu Marinho, que fundou a manifestação religiosa do Santo Daime e de Chico Mendes criança, são poucos os personagens históricos apresentados na fase e mesmo estes não são o núcleo principal da fase.

que herdou o caráter do pai, trata Risoleta de forma indiferente e não se preocupa em esconder da esposa seu caso com Anália (Letícia Spiller), mulher de Tiburtino (Ernani Moraes), o que desperta a ira de seu irmão Leandro. Ademais, como Leandro é um homem culto, sonhador, digno e honesto, discorda da maneira como seu irmão trata os seringueiros o que o aproxima mais de Risoleta. No decorrer de algumas cenas, Leandro declara seu amor a Risoleta que foge desse sentimento no início, mas acaba cedendo às investidas do cunhado os dois fogem com medo da perseguição de Augusto. A traição de ambos é justificada em prol de um ideal de amor e realização conjugal.

A lógica dos sentimentos impera no melodrama e o amor também está presente na sua incompletude na relação entre Bento e Ritinha que após uma separação trágica na primeira fase o sentido do evento se repete nas demais. Ao encontrar Ritinha no seringal, Bento confunde-se com a semelhança entre a jovem e seu grande amor também Ritinha, mãe da moça na primeira fase e pensa ser uma peça do destino, rever seu amor de adolescência depois de tantos anos. Ritinha, no entanto, envolve-se com Toinho (André Arteché), deixando Bento sem esperanças. A moça é estuprada pelo filho de um político influente, Carlinhos (Pedro Furtado), o que é abafado pelo coronel Augusto, foge de canoa, já nos últimos meses de gravidez para que não lhe tirem a criança. A criança nasce no barco e Ritinha morre no parto, a canoa é recolhida por um grupo indígena que cuida do recém-nascido. Mais uma vez, o amor de Bento por Ritinha acaba por não se realizar e como uma espécie de “maldição” acaba sempre voltando no decorrer de toda a minissérie. A última aparição da moça é na terceira fase onde Bento a vê repentinamente dançando Marujada.

A fatalidade dos acontecimentos leva a Augusto a algum tipo de “punição” ao terminar essa fase e ao se iniciar a terceira e última, sendo esse o final sempre esperado para o personagem que encarna o vilão no melodrama. Com o final a guerra cai o preço da borracha e os negócios do seringal começam a ir de mal a pior, bem como a vida pessoal do coronel, com a explosão de seu drama conjugal, sente-se sozinho e decepcionado com aqueles em que confiava. A minissérie termina com a amargura de Augusto e o atentado contra a sua vida. Inconformado sem saber o que aconteceu com



Ritinha e julgando ser culpa de Augusto, Toinho atira em Augusto que por pouco não morre.

A terceira e última fase centra sua narrativa no seringalista e líder político Francisco Mendes - Chico Mendes, e sua luta. O terceiro líder da história do Acre chamou a atenção não só do Brasil, mas também do mundo para a preservação da floresta e da vida dos seringueiros. A floresta vinha sendo destruída desde os anos 70, quando os seringais começam a ser transformados em pastos de gado pelos agropecuaristas vindos de São Paulo, Chico Mendes percebeu que chamando a atenção para sua preservação conseguiria também a preservação das condições de vida do seringueiro e das demais populações que viviam da floresta, como os índios (VENTURA, 2003 e ALLEGRETTI, 2002).

As cenas que iniciam a última fase da minissérie mostram a propaganda ufanista do milagre econômico e do “pra frente Brasil” em contraponto, vemos *takes* da passeata dos cem mil, protestos estudantis, de modo a mostrar o clima da época e situar o telespectador no finalzinho da década de 1960. A seqüência a seguir vai introduzindo o telespectador novamente no seringal Santa Rita, agora deserto. A câmera funciona como o olho do espectador que atravessa o terreiro, o exterior do seringal, e entra no barracão. Corte para a sala decadente e empoeirada, a câmera segue adentrando no recinto, vemos alguns objetos requintados que se misturam a outros, muito rústicos. Vemos o velho piano dado a Júlia, a câmera se detém no móvel que marca o local em Augusto estava quando levou o tiro de Toinho. Voz em *off* que entendemos ser Augusto: “eu estava ali quando ele atirou!” (AMAZÔNIA, 2007, DVD 6). Vemos então, Augusto (Francisco Cuoco) já envelhecido e amargo com sua sorte se lembra do que aconteceu. Atolado em dívidas, fazendo contas, ressentido de que todo aquele esplendor e riqueza se acabaram. Conversa com seu advogado sobre a venda de suas terras e o quanto elas o haviam consumido<sup>74</sup>. Na seqüência seguinte, já em Manaus, olha a sala onde cresceu, agora

---

<sup>74</sup> Javier Moro (1993) aponta que com as enormes mudanças que estavam acontecendo na região, com a construção das novas estradas amazônicas, o valor da terra passava das árvores que produziam o látex para o solo. Com isso, muitos seringalistas optaram por vender suas propriedades aos paulistas ao invés de manter o sistema de exploração da borracha cada vez mais desvalorizado.

decadente lembra-se mais uma vez de seus entes queridos que se foram um por um, chora sentindo-se sozinho. Esta é a última aparição do personagem e nos mostra sua desventura e solidão, em meio ao choro e as dívidas, vemos então o triste fim de um dos personagens que personificam o mal na trama levado a cabo pelas peripécias do destino e conseqüências da história.

Na seqüência a seguir encontramos o terceiro héroi da trama, chamado de herói dos povos da floresta<sup>75</sup>, cujo dilema moral gira em torno de priorizar e dar atenção ao casamento e aos filhos ou dedicar-se a defender seus ideais políticos. Trata-se de Chico Mendes (Cássio Gabus Mendes), preocupado com a exploração desenfreada da floresta amazônica e a precária situação dos seringueiros, decide se organizar para lutar por mudanças. Vemos, nas cenas a seguir, Bento conversando com Chico Mendes sobre a exploração a que eram submetidos os seringueiros. Bento (nessa fase, interpretado por Lima Duarte) é um grande amigo de Chico Mendes, permanece honesto e idealista, se une ao amigo em sua luta. Destaca-se assim, uma estratégia adotada por toda a extensão da minissérie que é fazer com que dialoguem e estabeleçam relações personagens que seriam “reais”, históricos e personagens ficcionais para trazer vida e demonstrar disposições sociais de classes ou setores da sociedade através daqueles personagens ficcionais que representam estas parcelas, como por exemplo, para indicar como os seringueiros se uniram a Plácido de Castro a narrativa mostra Bastião e outros coadjuvantes aderindo a luta pela anexação do Acre ao Brasil. Apesar de se tratar de uma narrativa baseada em fatos históricos, as minisséries não são documentais, não se trata, portanto, de um documentário ou algo do gênero. O formato permite e até mesmo exige que haja algum nível de ficcionalização na obra, alias, como abordado no capítulo anterior essa ficção é um dos elementos que compõem a memória histórico-ficcional construída nas minisséries e, em especial, em *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*. No formato a história apresenta-se, não somente como “pano-de-fundo” (KORNIS, 2003), mas como parte integrante e vital da caracterização dos personagens (históricos ou ficcionais) e da narrativa, fazendo com que personagens ficcionais sejam exemplares de determinados setores e valores da sociedade que se relacionaram com aquele

---

<sup>75</sup> VENTURA, ZUENIR. **Chico Mendes: crime e castigo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

personagem histórico, “real”. Neste caso, Bento “encarna” os “seringueiros” genericamente, que conscientes de seu papel e direitos aderiram a causa defendida por Chico Mendes.

Bento, agora já velho, representa na minissérie a memória viva de toda a história narrada, através de seus relatos essa memória é recapitulada, resgatada, lembrada para o telespectador e passada para as novas gerações representadas na trama da minissérie. Através de suas lembranças recapitulamos momentos essenciais da trama, sua participação nos momentos cruciais da história do Acre, bem como sua experiência pessoal, tudo que viveu e aprendeu, nesta última fase da minissérie ele atua como guardião e transmissor da memória social elaborando uma seleção de fatos reiterados pedagogicamente na minissérie.

Pouco depois, vemos então uma nova elipse de tempo, ouvimos uma voz em *off* um discurso ufanista sobre a construção da Transamazônica<sup>76</sup>. Cenas de animais mortos, árvores sendo derrubadas e floresta ardendo em chamas. Casas de seringueiros sendo incendiadas, pessoas desesperadas sendo expulsas de suas casas. O clipe serve para situar o telespectador historicamente e socialmente no que seria a luta de Chico Mendes contra o desmatamento da floresta e em favor do reconhecimento e respeito aos direitos dos seringueiros.

---

<sup>76</sup> Segundo Moro, a rodovia foi planejada para integrar o norte e o nordeste do Brasil através de cerca de oito quilômetros de estrada pavimentada. Na verdade, o objetivo era dar uma solução para aliviar o sofrimento que as secas periódicas continuavam provocando a população nordestina. O Presidente Médici propôs um plano que era oferecer “uma terra sem homens a homens sem terra”. O problema que ninguém previu o que “acabaria sendo o fator essencial do caos e dos problemas sociais e meio ambientais que decorreriam desta última tentativa de conquista da floresta. Os projetos das estradas foram concebidos para cruzar imensos espaços vazios mas, na verdade, a mata não estava vazia. Havia gente: seringueiros, ribeirinhos, catadores de frutas, caboclos e índios. Gente que vivia na floresta – e da floresta – e que, portanto, cuidava dela” (MORO, 1993, p. 101) A beira da estrada, que nunca foi terminada ou pavimentada, mostrando ser um verdadeiro fiasco, a mata era arrancada para oferecer terra e madeira para as populações que o governo tinha previsto instalar. Os desmatamentos aumentaram e populações indígenas milenares foram obrigadas a se deslocar, da noite para o dia. Nas duas décadas seguintes o desmatamento em massa iria piorar ante o avanço de madeireiros e garimpeiros, onde milhões de animais seriam obrigados a fugir ou mortes e grandes áreas milenares de floresta seriam cada vez mais substituídos por propriedades agrícolas.

Os seringais já desvalorizados são vendidos a agropecuaristas “paulistas”<sup>77</sup>, que desmatam a floresta, ateiam fogo nas árvores e transformam em pasto para gados. A construção da Transamazônica leva a mais desmatamento e prejuízo para a região. O conflito agora já não é mais entre seringueiros e seringalista, pois o seringalista sede lugar ao produtor agropecuário. A floresta e o modo de vida daqueles que dependem dela é o que está em risco. A minissérie foca nas atividades políticas de Chico Mendes que procurou defender o direito dos seringueiros e dar visibilidade pública a sua existência<sup>78</sup>. Inicia sua atuação política em 1975, como secretário geral do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Brasília, criado com seu companheiro Wilson Pinheiro (Leonardo Medeiros), com o objetivo de defender os direitos dos trabalhadores da terra na região. Com o apoio de outros líderes seringueiros, Bento e Chico Mendes lutam contra os interesses de Tavares (Paulo Goulart), Daryl Alves (Ricardo Petráglio) e Brito (Tato Gabus Mendes), poderosos fazendeiros da região.

Como retratado na minissérie, Chico Mendes, participou ativamente das lutas dos seringueiros para impedir o desmatamento e defender suas casas através dos chamados “empates”, que são manifestações pacíficas em que os seringueiros protegem as árvores com seus próprios corpos. O termo foi

---

<sup>77</sup> “Paulista” é um termo genérico que designa goianos, gaúchos, mineiros, mato-grossenses e paulistas, que vinham transformar os seringais em fazendas para a criação de gado, encorajados pela nova política do governo federal para a região. O modelo é destrutivo, consiste no desmatamento de extensas áreas e na expulsão de famílias seringueiras, que vão sendo empurradas para a cidade, onde se amontoam em nas ruas. Na verdade, o que os seringalistas possuíam era o direito de explorar as *Heveas*, e não a posse da terra. Como o valor estava nas árvores as propriedades eram delimitadas pelo número de *Heveas* e não pela extensão das propriedades. (MORO, 1993)

<sup>78</sup> Moro alerta que poucos seringueiros conheciam seus direitos e, na verdade, além de alguns especialistas da região Amazônica, o restante do país ignorava completamente sua existência. Quando os seringalistas venderam os seringais, os seringueiros desconheciam que possuíam direito sobre aquelas terras. Os seringueiros tinham o direito a propriedade, pois “o posseiro que permanecesse em uma parcela de terra que ninguém reclama durante um ano e meio e faz uso produtivo dela, ganha o direito de ocupar até 100 hectares (ou 2.800 hectares se a terra não for controlada pelo Estado” (MORO, 1993, p. 134). Mesmo assim, os seringalistas passaram a vendê-las como se fossem suas e os compradores transferiam como se fossem títulos de propriedade. Aproveitando-se do desconhecimento dos seringueiros, faziam-nos assinar documentos de venda, pagando uma quantia irrisória, e só depois revelava a eles que haviam assinado a venda do seus lares.

popularizado por Chico Mendes, mas quem o criou teria sido Wilson (Leonardo Medeiros).

O crescimento do movimento é retratado na minissérie com a adesão da antropóloga Mary Alegretti (Sílvia Buarque) e do cineasta inglês Adrian (Leopoldo Pacheco). A antropóloga vai para o Acre por conta de sua tese sobre seringais e acaba se tornando participante ativa na luta dos seringueiros. O projeto incluía também a constituição de uma cooperativa para que os seringueiros pudessem vender a borracha diretamente aos compradores. Através da Mary Alegretti Chico consegue a ajuda de uma organização internacional para abrir o Projeto Seringueiro de Educação Popular. Também por intermédio da antropóloga, organiza o 1º Encontro Nacional de Seringueiros na UNB onde o cineasta inglês Adrian assiste a um de seus discursos e decide fazer um filme sobre ele, passando a segui-lo dia e noite. Com o apoio destes dois amigos, Chico consegue que sua voz chegue ao exterior e encontre eco. Chico Mendes consegue expor suas idéias para os membros de uma instituição financeira internacional em uma reunião nos Estados Unidos. O seringueiro vai a Washington e sensibiliza as autoridades estrangeiras para a causa da Amazônia. Lá percebe que colocando o foco da luta na preservação da floresta, deslocando-o da dramática situação dos seringueiros, conseguiria defender ambos. A repercussão do discurso de Chico Mendes é grande, e ele chega a ser entrevistado pelo jornal *The New York Times*. Chico ganha adeptos e admiradores em todas as partes do mundo e o financiamento aos fazendeiros no Acre é suspenso, o que gera revolta entre eles.

A minissérie mostra que a situação se agrava quando Chico Mendes impede que Darly compre as terras dos seringueiros, e o fazendeiro tem suas terras desapropriadas pelo governo, transformadas em Reserva Extrativista. Por sua luta, Chico conquistou muitos inimigos, ciente disso e jurado de morte, dá uma entrevista à imprensa e afirma que será assassinado. A minissérie retrata a morte em tom melodramático a sua morte. Chico é assassinado em sua casa, em Xapury, em 22 de dezembro de 1988, morre nos braços de sua mulher, desesperada e em prantos, e na frente de seus filhos que assistem sem entender e sem poder fazer nada, vendo também à omissão dos policiais

responsáveis pela segurança dele. Sua morte ganhou repercussão internacional, com a cobertura dos principais jornais (ALEGRETTI, 2002).

As cenas finais são do enterro de Chico Mendes com grande comoção pública, termina com suas palavras acerca de sua morte subindo em uma tela preta, as palavras são emblemáticas do drama público que viveu e de sua luta:

Não quero flores em meu enterro, por que sei que vão arrancá-las da floresta! Quero apenas que meu assassinato sirva para acabar com a impunidade dos jagunços, sob a proteção da Polícia Federal do Acre e que, de 1975 para cá, já mataram mais de 50 pessoas como eu, líderes seringueiros que defendem a Floresta Amazônica e fazem dela um exemplo de que é possível o progresso sem destruição. Vou a Xapuri encontrar com a morte. (Amazônia, 2007, DVD 6)

Os créditos finais sobem, junto com as cenas da abertura, ao som de trecho do hino do Acre, composto por Francisco Mangabeira em 1903, em plena Revolução Acreana e fecham uma fase da história local retratada na minissérie. O trecho do hino ufanista apresentado no desenlace final da minissérie ressalta a bravura dos heróis e do povo local, o sangue derramado não apaga a sensação de injustiça e desmando locais que temos ao ver a minissérie, o final feliz não é conquistado na trama. Por se tratar de uma narrativa que se baseia em fatos históricos a memória histórico-ficcional, moldada pelo melodrama, que se constrói nas minisséries históricas, têm seus limites pautados pela historiografia oficial, portanto não pode fabular acerca dos personagens e fatos históricos que propõem reconstituir. Nesse caso, o almejado “final feliz” do melodrama pode não acontecer devido ao compromisso do formato de se ater aos fatos históricos como estes ocorreram. Como observei no capítulo um, Huppés (2000) o “final feliz” embora seja

comum ao gênero, não é uma regra do melodrama, o que ajuda a tornar o gênero mais facilmente “adaptável”.

Os laços de pertencimento local e identidade que são construídos na minissérie chegam a seu auge com a figura de Chico Mendes, último herói da trama que encarna a honra e a virtude, o sacrifício pelo bem público em detrimento do individualismo, da família e da segurança pessoais.

Uma ausência na trama se dá com relação a população indígena local. Trata-se, também de uma ausência recorrente na emissora, que quase não apresenta representantes da cultura indígena nas suas produções e, mesmo quando vemos personagens indígenas raramente estes ocupam a posição de protagonistas<sup>79</sup>. O índio<sup>80</sup> quase não é representado ou visto na minissérie, sua milenar presença na região é ofuscada ou anulada em favor de um mito de origem fundador a partir da migração nordestina. Profundos conhecedores da floresta e seus segredos, toda a contribuição da cultura indígena para a região, conhecimentos estes que foram fundamentais para a sobrevivência do imigrante nordestino na região, é ofuscada na minissérie. Com exceção de algumas menções ou cenas de como proceder caso os seringueiros encontrassem algum índio, premiando com uma caixa de munição aqueles que levasse um par de orelhas de índio, já que estes atrapalhavam os anseios expansionistas dos donos dos seringais. Ou, ainda, da personagem Ianká (interpretado pela neta de índios Suyanne Moreira) que, embora pose para a foto da capa do CD da minissérie, não desempenha papel fundamental na trama, ficou apenas no plano da sensualidade e do erotismo, tanto que no DVD sua atuação é retirada. Reis (1953) observa que não se pode dizer ao certo em

---

<sup>79</sup> Com exceção de novelas como *Irmãos Coragem* (1970 e 1995), *Alma Gêmea* (2005) minisséries *Mad Maria* (2005), onde índios atuaram como um dos protagonistas da trama, são raros os casos em que isso acontece. E mesmo nos casos em que ganha algum espaço, freqüentemente, é apresentado de forma estereotipada, como em *A Lua me disse* (2005) em que a atriz indígena Bumba interpreta a índia Nambiquara, empregada doméstica, constantemente maltratada pela patroa, caracterizada de forma caricatural como ignorante, que não consegue aprender a língua do “povo branco”.

<sup>80</sup> Antes da colonização portuguesa, assim como no período de exploração da borracha, a Amazônia era repleta com centenas de sociedades indígenas. No entanto, “a partir dos tempos históricos e durante as diferentes fases de ocupação colonial, imperial e republicana dos últimos quinhentos anos aos nativos da região foram negados quaisquer direitos, principalmente o direito a terra. Dizia-se simplesmente que as terras ali eram “terras devolutas”, sem proprietários” (NEVES, 2007, p. 33).

termos quantitativos a população indígena na região que era enorme e se dividia em diversos troncos tribais e tribos. As tribos opuseram a resistência que puderam, nos contatos sangrentos tribos e mais tribos foram exterminadas ou reduzidas. Apesar das inúmeras contribuições do índio para a região na linguagem, folclore, exploração da borracha, forma de viver na floresta etc; o índio não tem grande papel na minissérie. Não há espaço para as “memórias subterrâneas” definidas por Michael Pollak (1989), para a “voz das minorias”, são as memórias hegemônicas que reiteram sua versão do passado no espaço televisivo.

## **5 ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICO-FICCIONAL NO MEIO TELEVISIVO**



O sentido da minissérie está ligado a sua produção e pré-produção, qualidade de imagem, organização de trabalho e natureza da pesquisa. É dentro desse contexto que é possível dizer que o sentido das minisséries está indissoluvelmente ligado à maneira como são produzidas e ao processo de modernização e racionalização pela qual passou a televisão, como um todo. Abordamos nos capítulos anteriores os processos pelos quais passou a televisão até o momento e, em especial, a Rede Globo que vem ao longo desses anos instituindo um “padrão de qualidade” pautado em amplos investimentos em tecnologia, especialização e pesquisa.

Enfatizamos a necessidade e urgência de se estudar o que está nos bastidores das produções televisivas, que inclui pré-produção e produção, além da própria imagem em si. É necessário refletir sobre os mecanismos de construção da imagem, desconhecidos do público, que ocultam certos aspectos, enfatizam outros e criam “efeito de real” (BOURDIEU, 1997) e “efeito de verdade” (CHARADEAU, 2012) a construção da memória histórico-ficcional na minissérie. Neste sentido, buscarei neste tópico realizar alguns apontamentos sobre como são construídas as imagens que foram para o ar, ou seja, como foi o processo de pré-produção e produção da minissérie. Visando observar estes aspectos, o que está por trás da produção e pré-produção dessa memória histórico-ficcional realizamos entrevistas com a autora, Glória Perez e com as pesquisadoras, Bianca Freire-Medeiros e Giovanna Moraes, que participaram da produção da minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*.

Como abordado no segundo capítulo desta tese, “efeito de real” e “efeito de verdade” são que apontam para aspectos de um mesmo mecanismo. Relembrando, o “efeito de real”, em suma, refere-se a fazer ver e fazer crer no que se vê. Trata-se de construções a partir da realidade social, realizadas pela televisão, onde esta não mostra os mecanismos através dos quais as produz, e que são capazes exercer efeitos no mundo real, de fazer existir idéias ou representações sobre acontecimentos ou grupos, podendo desencadear sentimentos e movimentos sociais. Com relação ao “efeito de verdade”,

segundo Charadeau, está no campo do “acreditar ser verdadeiro”, mais do que o “ser verdadeiro” de fato, o que está em jogo não é a verdade em si, mas a busca de credibilidade e legitimidade. “Surge da subjetividade do sujeito em sua relação com o mundo, criando uma adesão ao que pode ser julgado verdadeiro pelo fato de que é compartilhável com outras pessoas, e se inscreve nas normas de reconhecimento do mundo” (CHARAUDEAU, 2012, p.49).

### **5.1 Primeiras impressões**

O ritmo do que é exibido na televisão pressupõe a velocidade com uma inflação de imagens e sons, esta característica pauta também a produção destas imagens. Pierre Bourdieu (1997) argumenta acerca dos mecanismos de funcionamento do campo televisivo e seus efeitos. A lógica de produção televisiva promove, de acordo com o autor, uma grande pressão pelo que é “extra-ordinário”, uma homogeneização da produção e uma falta de autonomia para seus produtores. Outro efeito ocasionado pelo índice de audiência é a pressão pela urgência, pela rapidez, pela velocidade, o que é típico da produção televisiva sempre acelerada que impõe o mesmo ritmo a todos os envolvidos na elaboração de suas atrações. Embora as entrevistadas tenham respondido todas as questões com boa vontade, mostravam-se um pouco impacientes com a entrevista longa e demorada, já que tinham outras demandas advindas de suas respectivas funções. Além disso, por vezes mostravam-se espantadas com minhas perguntas já que questionava sobre o desempenho do exercício de suas funções já naturalizadas por anos de prática. Notei que algumas vezes achavam as questões óbvias demais já que pertenciam a vivência cotidiana do processo de pré-produção e produção tão familiar aos mesmos, mas tão distante de nós, meros telespectadores<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Com exceção da entrevista realizada com Bianca Freire-Medeiros que pertence também ao mundo acadêmico.

A presença do pesquisador sempre causa muito embaraço e estranheza. Como ressalta Goffman quando “[...] um indivíduo chega à presença de outros, estes geralmente, procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem.” (GOFFMAN, 1985) Essa busca por informação é usada pelos indivíduos para definir a situação, a partir de um conhecimento prévio do que se pode esperar um do outro, manipulando esse conhecimento na forma de agir para obter a reação desejada. Meus entrevistados, acionavam a todo momento o conhecimento que possuíam sobre meu trabalho como forma de controlar impressões, responder o que achavam que eu queria ouvir e mostrar a imagem que desejavam e que autorizavam registrar/observar.

## **5.2 Pré-produção e produção: bastidores de uma construção da memória histórico-ficcional na televisão**

### **5.2.1 Os momentos iniciais: criação e pesquisa**

Ao assistirmos as imagens que chegam até nós não imaginamos todo o aparato cultural, social e tecnológico envolvido na produção daquela atração que depende de muitas outras variáveis para além do controle institucional e de seus idealizadores e executores.

O começo de uma obra audiovisual, seja qual for o formato, pode se dar por duas vias: uma demanda por determinado formato dada pela empresa ou uma sinopse enviada por livre vontade do autor. No primeiro caso a empresa

solicita o autor que escreva uma história que caiba no formato que a emissora precisa seja uma telenovela, uma micronovela, uma série ou uma minissérie. No segundo, o autor toma a iniciativa, tem uma idéia, escreve a sinopse de uma história, especifica o formato e o entrega ao setor responsável que irá avaliar se a história se adéqua ao formato e se é interessante, se condiz com a empresa. Se o autor pertence ao *casting* de autores da Rede Globo, sua sinopse não passa por um parecerista e é enviada diretamente para os diretores que aceitam ou não a idéia. Caso o autor seja estreante, o caminho é mais longo. É necessário preencher alguns documentos, encaminhar a sinopse a um parecerista que irá avaliar se é viável e interessante ou não, para só então chegar aos diretores. Em ambos os casos o tema é a princípio livre vai de acordo com a criatividade do autor.

A Glória tem a idéia e pesquisa o tema. A demanda é do autor, né? O autor tem a idéia, escreve e manda. Eu tenho idéia de uma novela, faço a sinopse e apresento, se a empresa gostar, ela vai produzir. Se a empresa gostar e eu tiver capacidade técnica pra isso já e a empresa achar interessante produzir, vai produzir. [...] Eu sempre discuto isso com os meus amigos. Meus amigos imaginam que a Globo tem uma grande mesa, com várias pessoas encapuzadas e que você chega lá eles te dizem o que você vai escrever e o que não vai escrever. Não é verdade, a gente escreve o que a gente bem entende. Se a gente não fala dos temas que são mais interessantes ou da maneira mais interessante, é uma culpa só nossa. É incompetência de uma classe que já vem de uma determinada classe social, que fala sobre dos mesmos assuntos e tal. Não é uma censura do Globo. A Globo nunca me impôs nada e a nenhum dos autores, nunca, nunca, nunca. Nunca mandou a gente escrever sobre um tema e nunca disso pra gente não escrever sobre determinado tema, a não ser sobre as coisas óbvias assim, beijo gay. Beijo gay a Globo não acha que é o momento ainda, é uma avaliação da empresa e você tem que cumprir. Fora isso, nunca, nunca, nunca vi ninguém ser boicotado ao escrever nada não. (Giovanna Moraes, entrevista realizada em junho de 2013)

No entanto, essa criatividade não é tão “livre” assim, como no trecho citado acima, censuras, embargos e desaprovações podem ocorrer e ocorrem por parte da empresa, dos anunciantes e do público. Além disso, os autores da emissora já possuem incorporado o *habitus*, o *modus operandi*, o “sentido do jogo”, um capital de técnicas, referências e crenças, no sentido atribuído por Bourdieu (2004), e que funcionam como um sistema que gera estratégias que os orientam dentro do campo, ou seja, os autores possuem incorporadas as regras para se orientarem dentro da emissora, sabem o que é aprovado e o que é reprovado, o que é ou não é viável e interessante para a emissora.

Ademais, alguns momentos geram uma sugestão de tema aos autores, por parte da emissora como, por exemplo, eventos comemorativos, eventos esportivos, acontecimentos atuais ou que marcaram época, enfim, situações incomuns que, de certa forma, fogem do cotidiano. Um destes casos foi registrado por Almeida (2012) ao estudar a minissérie *A Muralha* (2000), de Maria Adelaide do Amaral. Almeida observa que para comemorar os 500 anos de Descoberta do Brasil, a Rede Globo tinha o projeto de retratar a história do país nos seus primeiros cinco séculos através de minisséries históricas. Numa reunião entre Daniel Filho, diretores e autores de minisséries, Maria Adelaide do Amaral destaca que Dias Gomes escolheu o século XX, com Getúlio Vargas; Lauro Muller o século XIX, com Castro Alves; Sérgio Marques propôs fazer o século XVIII, com Chico Rei; Ferreira Goulart escolheu escrever sobre as invasões holandesas do século XV e, no final, restou a autora ficar com o século XVI, escolheu então adaptar a *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, que se passava em 1708, retroagindo a ação histórica para 1599 e acrescentando outros personagens e tramas ao original. Do projeto original de abordar os cinco séculos da história nacional somente *A Muralha* foi a única minissérie que chegou a ser feita, pois o projeto dos demais autores foi vetado ao final. Outro exemplo é estudado por Kornis (2003) que relata que a minissérie *Anos Dourados* (1986) foi escrita por Gilberto Braga por convite de Daniel Filho, que lhe solicitara escrever uma história ambientada no período de Juscelino Kubitschek em um momento político e econômico de retorno a democracia no país e onde se identificava a Nova República com os chamados

“anos JK”, um movimento de nostalgia, de resgate da história recente com todos os elementos de esperança e crença no futuro.

Aprovada a sinopse, parte-se para a fase de pesquisa de texto onde são consultadas as mais variadas fontes dependendo do formato e do período que será retratado. No caso de uma minissérie histórica, como *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, há a necessidade de o autor realizar uma pesquisa que antecede a própria escrita da sinopse para que o texto apresentado tenha o mínimo de coerência e respaldo nos fatos e personagens históricos que se propõe abordar. Neste caso, que é o que nos interessa, a pesquisa ocorre antes e durante a produção da minissérie.

Se você escreve uma minissérie que exige extrema pesquisa, você pesquisa antes de começar a escrever, não tem jeito! No caso da minissérie foi isso. Quando você faz uma novela como a nossa<sup>82</sup>, a necessidade de pesquisa vai surgindo a medida que você vai escrevendo. Então você está lá, escrevendo sobre alguém que sofreu um acidente de carro e precisa saber quais são as conseqüências neurológicas do cara ter batido com a cabeça, então, a nossa pesquisadora tem que ir atrás disso. Não quando a gente escreve as pesquisas são mais pontuais, quando se esta lidando com uma novela que tem informações cotidianas e fatuais, não é nada histórico. Se é uma novela com questões histórica como foi *Lado a Lado* a pesquisa é mais intensa, começa antes, durante, é mais complicado. (Giovanna Moraes, entrevista realizada em junho de 2013)

Nas minisséries históricas as fontes de pesquisa utilizadas para a reconstituição de personagens e eventos são as mais diversas: romances históricos, filmes, documentos, testemunhos, livros de história etc. Tendo personagens e acontecimentos que fizeram parte da história oficial, as fontes históricas ganham um peso maior do que as demais. Por vezes para

---

<sup>82</sup> Refere-se a novela *Além do Horizonte* de Carlos Gregório e Marcos Bernstein em que atuou como colaboradora, exibida recentemente às 19hs.

reconstruir a biografia de algum personagem histórico, ou mesmo um evento, o que o autor e a equipe de produção dispõem, são apenas fragmentos e vestígios daquilo que já não existe mais, do que já se perdeu no tempo. Assim, dentre os fragmentos e vestígios do passado são selecionados aqueles que são comprovados e registrados pela historiografia, a equipe e o autor devem “preencher” as lacunas, conforme nos conta Glória Perez no relato abaixo:

No caso de Amazônia, por exemplo, você tem um período da história que é praticamente intuitivo, que é o período de Galvez, onde você tem pouco registro. Então o que você vai fazer, você vai pegar o que é histórico, o que é que há historicamente falando, e comprovado a respeito daquilo. Então são vários pontos, tem você um ponto aqui, um ali, daqui há cinquenta quilômetros você tem outro e a sua imaginação vai preencher o espaço. [...] Você tem os pontos essenciais que alguém capaz de tomar uma terra com uma equipe de opereta, você consegue imaginar como ele é. É uma deixa muito boa para você imaginar como ele é, porque não é todo mundo que tem essa idéia e que consegue mesmo, né? (Risos) (Glória Perez, entrevista realizada em agosto de 2013)

Uma das características de Glória Perez, revelada nas entrevistas, é o fato desta utilizar como recurso em suas produções a memória social dos grupos envolvidos na trama que deseja relatar. Ainda na fase de pré-produção, além de fontes escritas, imagéticas e fílmicas, a autora não dispensa o que ela chama de “trabalho de campo” não orientado por nenhuma teoria, que consiste em ir, sentir e conversar com as pessoas que viveram, experienciaram aquele momento ou conviveram com os envolvidos nele. No caso da minissérie objeto desta tese, a autora relata: “[...] agora mesmo esse material da Amazônia. Fui lá entrevistar as pessoas mesmo que viveram aquilo, que vivem aquilo. As pessoas que conheceram Chico Mendes... não lê nos livros, mas chegar perto! Fisicamente perto!” (Glória Perez, entrevista realizada em agosto de 2013)

O mesmo é exigido também para a equipe de pesquisa que trabalha com a autora, que deve trabalhar nesses dois campos, um de uma pesquisa mais textual, imagética e fílmica e outro de uma viagem a campo para conhecer, aprender e ouvir histórias, as memórias sociais locais.

O meu trabalho, a gente tinha os personagens, tinha as etapas ali e eu pesquisei a vida deles todos e do Chico Mendes, que era com quem eu podia falar com pessoas que tinham conhecido ele, eu fui pro Acre falei com essas pessoas e pesquisei a vida dele também e aí fui conhecer um pouco a região, o Alto Juruá, os índios, a cultura, foi isso que eu fiz. Pesquisar as personalidades retratadas na minissérie através de livros, filmografia e tal e depois eu viajei pra lá pra conhecer a história local, pra conhecer as pessoas ali, entender a memória dessas pessoas, pra conhecer a história oral, as histórias orais por trás do Chico, isso tudo pra embasar a Glória e pra saber responder se ela tivesse alguma dúvida quando estava escrevendo, desde a maneira como se tira a borracha, o látex da seringueira, até o que é uma marujada, como se dança uma marujada. Quando você é pesquisador, você cria também uma rede de fontes, eu não sei responder, mas eu conheci o seu Armando que pode me dizer isso. Então é esse o papel, é ser o aporte necessário, sempre que o autor precisa e para isso se aprofundar em conhecimento. Outras pesquisadoras fazem diferente, mas essa era a minha maneira de trabalhar, ir até o lugar e por isso eu fui pra Índia, por isso eu fiquei uns meses lá no Acre. (Giovanna Moraes, entrevista realizada em junho de 2013)

O primeiro contato da equipe envolvida com pesquisa e produção no local se dá por intermédio de órgãos oficiais do Governo, como secretárias, ministérios, embaixada etc. A partir deste contato inicial busca-se sair das “redes oficiais” a procura de novos informantes, outras perspectivas que acrescentem diversos olhares a sua pesquisa, mesmo que essas outras vias não apareçam no produto audiovisual final, elas devem estar disponíveis para o autor sempre que este quiser ou precisar.



Eu tinha contato com o Governo, lá eu tinha contatos oficiais. A Índia a mesma coisa, contatos oficiais da embaixada, mas ali na embaixada você diz que queria falar com algum dalit, como o dalit que te apresentam é normalmente o dalit oficial aí você fala: mas e aquele outro cara? E aí você vai sempre tentando sair das redes oficiais, porque as redes oficiais nunca vai te mostrar a “piscadela” vai sempre te mostrar o “olho aberto”. (Giovanna Moraes, entrevista realizada em junho de 2013)

Nessas minisséries, a própria preparação dos atores para as gravações da trama, também envolve uma ida ao local e algum nível de vivência e experimentação, um contato com a realidade social que será retratada. Neste sentido, são realizadas também oficinas e workshops, um grande investimento para “ambientar” os atores e alguns membros da equipe, como o diretor. No caso da minissérie estudada, parte do elenco passou algumas noites em uma construção simples em madeira, no meio da floresta, situando o ator com a experiência do seringueiro solitário ou com sua família em meio a mata. Os atores que iriam interpretar seringueiros aprenderam a cortar a seringa da forma correta para extrair o látex e proteger a árvore, a defumar o látex e formar as bolas de borracha (pélas), os mitos e lendas locais, a vida na floresta etc. No workshop receberam uma espécie de “resumão”, um compêndio com a história do Acre, quem são os heróis, o que os seringueiros fazem, os personagens principais da trama, um sumário de trabalho em que cada área da produção recebe um pequeno espaço para expor. A função do workshop é introduzir no assunto aqueles que não sabem nada ou tem pouco conhecimento sobre a história que será retratada. No workshop há palestras, oficinas, trocas de experiências pessoais e planejamento de como será a obra.

[...] existe uma estratégia institucional que é promover as oficinas, os seminários coisas em que todos os atores e o

pessoal, isso na pré-produção, na produção é só filmagem, em que você vai, de certa maneira, colocar todos no clima da coisa. E são eventos que tem um investimento muito grande. Amazônia, por exemplo, foram três dias que transformou parte do PROJAC em Amazônia, que trouxe um monte de gente de fora, inclusive os índios, aquela coisa toda. Bom, Jorge Viana, governador na época, Marina Silva, várias dessas figuras com visibilidade no cenário fora novela, fora televisão, que estavam ali pra botar as pessoas no clima. (Bianca Freire-Medeiros, entrevista realizada em agosto de 2013)

É com base na sinopse é que tudo é negociado para a produção da obra audiovisual, sejam elas telenovelas, micronovelas, especiais, séries ou minisséries. Com a sinopse a obra começa a ganhar “vida”, pois locações, figurinos, atores, direção de arte etc; todos os elementos que compõe a obra são escolhidos e desenvolvidos a partir desta. No entanto, entre a sinopse, as gravações e o que vai ao ar existem muitos outros fatores além do que pode parecer para quem assiste a obra e está fora de todo esse processo produtivo, como na experiência citada abaixo:

Então, assim acho que tem uma experiência legal que era, a novela que tinha antecedido quando eu entrei, e as pessoas lembravam bem, tem a memória dessa experiência. Então dizia assim, que eles foram para o Egito, porque não ia ser no Marrocos ia ser no Egito, aí foram conversaram, fizeram essa coisa da pré-produção e tal, isso não diz respeito a empresa, mas pra fora da empresa, aí conversando com o governo Egípcio, com as instâncias que equivalem ao ministério da cultura lá, ou sei lá o que: ah não, estamos muito felizes e tal, mas a gente precisa ver a novela toda! Aí bom, isso foi depois de muito tempo, as locações escolhidas, etc; as pessoas se deram conta que cada lado estava falando de uma coisa, quer dizer, existe o entendimento da equipe brasileira, obviamente, de que a novela toda não existe e o entendimento lá de que, assim, como você pode propor alguma coisa que eu não sei como vai ser. Como é que eu vou dizer se eu apoio? Por isso, inclusive, a novela mudou para o Marrocos que teve mais

flexibilidade na negociação. (Bianca Freire-Medeiros, entrevista realizada em agosto de 2013)

As interferências na obra são de toda a ordem e ocorrem antes e durante a produção são com relação ao próprio conteúdo por parte da empresa ou do público, ao orçamento destinado a produção, a escolha de locações que dependem da aprovação da empresa e de órgãos governamentais, a forma como o anunciante quer que seu produto apareça, etc. Neste sentido, a obra negocia com as relações de poder que vão informar como esses produtos são produzidos e veiculados. Um caso contado por uma de nossas entrevistadas e que ilustra bem essas negociações é que *Amazônia* teve sua produção antecipada para ser realizada ainda no governo do PT, com Jorge Viana<sup>83</sup>, já que estavam próximas as eleições e não se sabia se o próximo governo seria favorável a perspectiva a partir da qual a história foi contada.

Eu vou falar, mais uma vez, aí da experiência que eu tive com Amazônia. Se na novela, você tem uma autonomia maior durante a pré-produção e a produção, quer dizer, antes dela ir para o ar, isso se inverte no caso da minissérie que você vai ter, desde o início uma interferência muito maior dos tais agentes externos. Tem que estar muito claro ali quais são os jogos de interesse ali, quais são as disputas e tal. Um exemplo concreto, não sei se a Gio falou disso e nem se a Glória vai falar, mas assim é um dado da realidade é que Amazônia foi antecipada. A Glória não ia fazer nada naquele ano, ela tinha feito América, você tem intervalos dos autores, fez ainda pra pegar o governo do Acre com aquele governador, porque era uma circunstância favorável a produção. Então, assim é desse nível de interferência que a novela tem uma outra dinâmica. (Bianca Freire-Medeiros, entrevista realizada em agosto de 2013)

---

<sup>83</sup> Jorge Vianna cumpriu mandato de prefeito de Rio Branco, de 1992 à 1996. Em seguida foi governador do Estado por dois mandatos, de 1999 à 2002 e de 2003 à 2006. Em 2006 não concorreu a nenhum cargo público, tendo eleito seu sucessor Binho Marques para o governo do Acre de 2007 à 2010.

Cabe neste ponto abrir um parêntese com relação a especificidade do Executivo na ocasião da produção de *Amazônia*. Neste momento, tratava-se de um governo local que era muito comprometido em contar a história do Estado, em resgatar a identidade acreana, neste sentido, se tem outras tantas iniciativas de memória social, de revalorização e criação de espaços de memória destinados a suporte dos processos de identidade, onde a minissérie é mais um elemento desses investimentos. Com relação a estes aspectos culturais e históricos, Ana Paula Bousquet Viana ressalta que uma das primeiras iniciativas de Jorge Viana, ao assumir o governo do Acre em janeiro de 1999, foi reformular a Fundação Cultural do Estado, depois foi revisar a Lei Estadual de Patrimônio Histórico (Lei:1.294/1999), criar o Departamento de Patrimônio Histórico, a Lei de Incentivo à Cultura e o Fundo para Recuperação do Patrimônio Acreano. Em 2002, ano em que o governador se reelegeu, foi entregue população o Palácio Rio Branco, tombado, restaurado e com um museu, aberto ao público, criado em suas dependências. Entre os itens do acervo permanente do Museu do Palácio Rio Branco existem diversos objetos que remetem aos personagens históricos que lutaram pela conquista territorial do Estado do Acre, como a espada usada por Plácido de Castro e a primeira bandeira confeccionada para simbolizar o Território do Acre. O acervo conta também com depoimentos gravados em áudio da população acreana contando suas histórias e descendências. Uma das salas do museu é chamada de Sala Memória, um espaço criado para homenagear o movimento sindical e a luta pela preservação da floresta de Chico Mendes (VIANA, 2011).

Outros espaços e símbolos da memória local foram reestruturados, revitalizados e criados durante essa fase, como a criação do Parque Urbano Chico Mendes<sup>84</sup> (2003), a revitalização do Mercado Velho chamado após as obras de Novo Mercado Velho<sup>85</sup> (2002), a Casa dos Povos da Floresta<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> O parque funciona como um centro para a comercialização do artesanato local.

<sup>85</sup> O Mercado Velho foi construído em 1929, na época era considerado a maior construção de alvenaria de Rio Branco. Hoje funciona como um centro de venda de artesanato, ervas medicinais e culinária típica.

<sup>86</sup> A obra que imita uma maloca indígena trata da história de ribeirinhos, seringueiros e índios. Nela há réplica dos personagens folclóricos dos povos da região, artesanato típico e uma pequena biblioteca que reúne acervo sobre a história do Acre e dos

inaugurada em 2003, a reforma da Praça da Revolução Plácido de Castro e a revitalização do Calçadão da Gameleira<sup>87</sup>. Além disso, foram realizadas reformas e restauro no patrimônio histórico e cultural da cidade onde antigos logradouros, praças, avenidas foram renomeados com nomes que homenageiam eventos e personagens históricos do Acre (VIANA, 2011). A minissérie *Amazônia* foi gravada em 2006, final do segundo mandato de Jorge Viana como chefe executivo do Estado, o que marca também a partir de que perspectiva essa história é contada, através de marcos e ícones históricos eleitos como símbolo do Estado.

[...] Jorge Viana assumiu o Governo do estado enfatizando a história da luta acreana como “eixo de interpretação da história”, conforme Marcos Vinicius Neves, historiador que fez parte da equipe do governo. Neves revela que este “eixo de interpretação” estava voltado para a “história da luta acreana”, construindo um modelo interpretativo capaz de contar a história de lutas, conquistas e singularidades que marcaram o “povo acreano” (VIANA, 2011, p.43).

É neste contexto de valorização do passado, de valorização da memória social, de construção ou invenção de uma tradição da história da formação acreana e das lutas, de recuperação dos patrimônios públicos culturais da cidade que a minissérie é produzida. Neste sentido, tomando como exemplar o caso da minissérie objeto desta tese, podemos observar que, no caso das minisséries históricas, a intervenção é maior nas fases da pré-produção e produção, já que vão ao ar completamente prontas ou em grande parte filmada, o que significa que a relação com o público se dá de outra forma e em outro

---

povos indígenas.

<sup>87</sup> O Calçadão é uma das paisagens culturais do Estado do Acre e tem como símbolo a gameleira que acampou o desbravador Neutel Maia em 1882, o fundador do Seringal Empreza e do Volta da Empreza, marco do início do povoamento da cidade de Rio Branco. A Gameleira (arbusto que abrigou Neutel Maia) foi “testemunha” de duas batalhas da Revolução Acreana e foi tombada como monumento histórico municipal pelo Dec. N°. 752, de 28 de dezembro de 1981. (VIANA, 2011)

momento que não é o da exibição, como ocorre nas telenovelas e outras obras abertas. O fato de a audiência estar boa ou ruim só se pode lamentar ou celebrar, além disso, mesmo casos de baixa audiência como a minissérie *Os Maias* são elogiadas pela crítica.

Não são todos os envolvidos na produção e atores que recebem a sinopse. Os atores recebem apenas os capítulos inteiros, mas não sabem a história toda, isto para manter o desenvolvimento e o final da trama em segredo e não prejudicar a audiência. A escolha dos atores que irão interpretar cada um dos personagens é dada pelo autor e pela direção, segundo a disponibilidade do elenco, pois muitos atores já estão escalados e reservados com muita antecedência para telenovelas, séries, minisséries enfim, outras obras de outros autores. Então, a escolha se dá dentro daquele leque de atores da casa que estão disponíveis, entre o que se quer ter no elenco e o que se pode ter no elenco, dispondo-os segundo suas características e o perfil de cada um dos personagens, em especial com relação aos personagens históricos onde uma escolha julgada como má ou imprópria, pode gerar alguns problemas conforme veremos no próximo tópico.

### **5.2.2 “Efeito de real” e “efeito de verdade” na construção da memória histórico-ficcional na minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes***

Além de ter uma trama pautada em uma pesquisa histórica à força da narrativa audiovisual de evocar o passado também advém de múltiplas técnicas e recursos utilizados para reconstruir um dado período ou acontecimento histórico. Um dos recursos mais usados nessas minisséries é a de recontar o passado a partir de uma biografia, uma micro-história que articula e sustenta a narrativa. Essa micro-história desenvolve a função dar uma

continuidade na narrativa articulando a diversidade e variedade de situações, nela se constrói um caso de maior impacto dramático, que implica dificuldades, provação, reação social e ameaça, típicos da matriz melodramática trabalhada no capítulo anterior (KORNIS, 2008 e 2003, BARBERO, 2013, HUPPES, 2000 e MEYER, 1996). São as ações e reações do protagonista e a forma como circula dentro da narrativa que nos permite perceber o rumo que a história estava tomando, o que havia de típico ou incomum naqueles dias e que, por isso, seria digno de registro na memória coletiva (TESCHE, 2006, p. 2). Assim, através dessas micro-histórias, a minissérie revela estruturas e códigos sociais de um determinado contexto social, desvenda formas de aliança ou conflito entre o tradicional e o novo. Segundo Tesche, ao reconstituir a vida privada, a narrativa televisiva traça um esboço no esforço de compreender como e porque foram tomadas determinadas decisões expressivas para o país, a minissérie “especula sobre como momentos críticos do passado foram vivenciados e como teriam se constituído as forças que moveram a História” (p.2). Este foi também o principal recurso usado em *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, conforme abordado no capítulo anterior onde os heróis da trama Luiz Galvez, Plácido de Castro e Chico Mendes são os personagens que permitem contar a história daquele Estado e ligá-la ao Brasil. Através das ações desses personagens reais e históricos vemos conflitos, posições políticas e decisões que foram expressivas para seu Estado, região e até mesmo país. Sabemos, por exemplo, que através das intervenções diplomáticas ou armadas de Luíz Galvez e Plácido de Castro, o governo brasileiro resolveu intervir e negociar a compra do Acre da Bolívia e que, por isso, a Floresta Amazônica não foi explorada no final do século XVIII por uma *chartered company*, modelo adotado no processo de colonização da África e Ásia, formada por banqueiros norteamericanos e ingleses. Na minissérie são esses personagens centrais que vão fazendo a história.

Eu posso estar enganada, porque faz muito tempo, mas existe um orgulho dessa tríade. Existe um orgulho de todos eles. O

lugar maior é do Chico, porque é o herói recente, o que todo mundo conheceu.

[...] Faz parte, são três, são os três cavaleiros do Acre, mas o Chico Mendes está ali. Os pais das pessoas que têm a minha idade viveram, os filhos do Chico Mendes estão ali, o Sandino e a Elenita. Então ele é presente, ele está vivo, é um herói. (Giovanna Moraes, entrevista realizada em junho de 2013)

O trabalho com personagens e eventos que fizeram parte da história oficial, também limita e cerceia, em certo sentido, os autores. Como são personagens reais, históricos, já existe todo um imaginário social, uma memória social sobre eles baseada numa historiografia que antecede a produção ficcional de reconstrução histórica. Podemos citar como exemplo a experiência que Gloria Perez teve na composição do elenco da minissérie *Desejo*. A autora relata que Judith, uma das filhas de Anna de Assis e Dilermando, havia acabado de lançar um livro e queria que Gloria Perez escrevesse a minissérie com base nessa obra. A autora recusou-se por considerar o livro parcial demais, que culpava Euclides da Cunha pela infelicidade de sua família.

Mas a explosão mesmo veio com a divulgação do elenco. Chegava a ser engraçado. Judith ficou inconformada com a escalação de Tarcísio Meira para o papel de Euclides. Considerou isso uma afronta, uma vez que Euclides era “um homem feio, magro e tísico”. Também ficou indignada com a escolha do Guilherme Fontes para interpretar Dilermando, que “era alto, forte, lindíssimo”. Nem o magnífico trabalho que os dois atores fizeram na minissérie a apaziguou. (AUTORES: HISTÓRIAS DA TELEDRAMATURGIA, 2008, p. 448)

No caso de episódios e personagens mais próximos com relação ao tempo histórico, mais recentes, a memória social está ainda mais viva, pois



muitos dos que viveram o período e conviveram com os personagens estão ali para reivindicar uma representação coerente com o que viveram, com a sua perspectiva dos fatos e personagens e a imagem que têm destes. Neste sentido, podemos presenciar uma “disputa de memória” (POLLAK, 1989) entre uma memória digamos “oficial” que, muitas vezes, está “cristalizada” nos livros e é interpretada e reiterada pelos agentes envolvidos na produção da minissérie e outra, mais oculta, “subterrânea” que resulta da experiência vivida pelos atores sociais.

As disputas de memória podem ocorrer com relação ao conteúdo da produção ficcional onde aqueles que viveram a história narrada pela ficção de reconstrução histórica, poderão julgar não estar bem representados no produto final, pois todos os elementos são negociados a partir da sinopse e entre a sinopse e a obra pronta - a minissérie, há um enorme caminho que envolve diretores, produtores, atores, caracterização, figurino, todos esses agentes envolvidos nessa produção conjunta da memória histórico-ficcional midiaticizada.

[...] principalmente porque você está falando de personagens, claro que nem todos são verídicos, mas grande parte é e grande parte se não esta viva, tem os seus familiares pra dizer se concorda ou discorda, entendeu? Ainda que você possa ter como foi em *Amazônia*, uma negociação com esses familiares que vão acompanhar que conteúdo é esse, a escolha do ator ou da atriz, as pessoas levam muito à sério. Não opinam, mas expressam se estão mais ou menos satisfeitos e isso não evita de ter confusão depois... E confusões de toda a ordem porque, mais uma vez, o que é uma característica complexa desse produto, você pode ler o capítulo e imaginá-lo de uma maneira muito diferente da que vai ao ar, não é? Do que o diretor, os atores e etc; na dinâmica ali própria daquele momento vão fazer aquele capítulo. Então, assim, quando as pessoas, em geral, negociam, os envolvidos aí, eles estão negociando em cima do texto, muito mais do que daquilo que foi filmado. (Bianca Freire-Medeiros, entrevista realizada em agosto de 2013)

As disputas de memória podem operar também, no campo mais econômico no sentido de quem teria legitimidade de lucrar com essa narrativa. Seja como for essas memórias devem ser sempre “negociadas” ou a narrativa corre o risco de não encontrar identificação e legitimidade por parte do público em geral ou daqueles grupos ali representados. Como exemplo, podemos citar, dois casos gerados pela produção e exibição da minissérie *Amazônia* em que a Rede Globo de Televisão foi condenada a pagar indenização por danos materiais as famílias dos sindicalistas Wilson Pinheiro e Chico Mendes. Em ambos os casos, guardadas as devidas diferenças, era reivindicado que a Rede Globo pagasse indenização aos herdeiros por retratar momentos históricos dos sindicalistas na minissérie sem a devida autorização destes familiares. A emissora alegou que os fatos relatados em ambos os casos estão relacionados, exclusivamente, as suas vidas públicas e não as suas vidas privadas, limitando-se apenas a reproduzir fatos nacionalmente conhecidos e amplamente divulgados. No caso em que os requerentes eram os herdeiros de Wilson Pinheiro, a juíza Ivete Tabalipa, da 4ª Vara Cível da Comarca de Rio Branco (AC) entendeu que, embora Wilson Pinheiro fosse pessoa conhecida nacionalmente e os fatos retratados na produção televisiva fossem de natureza pública, em razão de terem sido publicados em diversas revistas, a exploração de sua imagem dependia do consentimento de seus sucessores e como a ré, Rede Globo, não comprovou a autorização dos herdeiros para a exploração da imagem estes teriam então direito à indenização por danos materiais fixados em 0,5% dos lucros auferidos com a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*. O mesmo valor foi estipulado pela mesma juíza para a família de Chico Mendes. Em um processo, a ação indenizatória foi para a viúva do líder seringueiro Chico Mendes, Ilzamar Mendes. Em outro, o pedido foi feito por seus filhos Elenira e Sandino Gadelha Bezerra Mendes, além de Angela Maria Feitosa Mendes, filha do primeiro casamento do líder seringalista.

Podemos perceber que as censuras e limites se dão no campo do que é narrada pela história oficial e pela memória social que se tem dos eventos e personagens que o protagonizaram assim, o autor deve trabalhar dentro destes limites sob pena de perder a credibilidade de sua obra, de não provocar “efeito

de verdade” (CHARADEAU, 2009) e “efeito de real” (BOURDIEU, 1997). Nestes termos:

Fica claro, porque numa minissérie como a nossa, aquelas pessoas existiram. Então, a gente não podia contar além do que os fatos narravam. A gente podia narrar aquilo de uma maneira que fosse compreensível, mas a gente não podia modificar, a gente não modificou nada. Mas em uma obra totalmente de ficção, a gente pode criar o que a gente quiser e narrar da maneira como a gente bem entender, eu acho que essa também é uma distinção (Giovanna Moraes).

O núcleo ficcional também não está totalmente alheio a essas sanções, pois deve estar disposto segundo os parâmetros representativos do período e lugar retratados, nesse sentido deve mostrar o cotidiano, comportamentos, valores, posições políticas etc; que estejam de acordo com suas respectivas classes social e econômica, gênero, religião, faixa etária, etc. Enfim, suas posições e disposições sociais precisam trazer as marcas que os identifiquem naquele tempo e espaços em que se passa a história narrada. Mostra também como os eventos locais e nacionais impactam sobre a vida das pessoas de um modo geral. *Amazônia* retrata duas classes socioeconômicas opostas e predominantes na região, segundo cada fase da minissérie: seringalista e seringueiro, nas duas primeiras fases e produtor agropecuário e seringueiro, na última.

Por exemplo, se você diz assim: por que que os seringalistas da região apoiaram Plácido de Castro? Por que que eu os seringueiros apoiaram? Como é que você vai dizer isso? Mostrando essas famílias, as dificuldades delas, os interesses delas e porque que naquele momento eles se unem ali. É a mesma coisa, você vai dramatizar uma coisa que você poderia, se fosse um livro de história, escrever assim: os seringueiros

se uniram a Plácido de Castro por isso, isso e isso. Seus interesses eram tais. Os interesses da classe proprietária dos seringais eram tais: o preço da borracha, a Bolívia tendo vendido aquele espaço do Acre e aí a borracha ia ser explorada não mais por eles. Em vez dessa explicação histórica, você faz as pessoas vivendo isso, essa dificuldade. Fecharam a saída da borracha, aí como é que se reage aqui, como é que se conchava para mudar esse quadro, pra continuar lucrando com aquilo. Serve pra isso. (Glória Perez, entrevista realizada em agosto de 2013)

Assim, nessas narrativas o núcleo ficcional assume o papel de mostrar as coisas mais comuns, do dia-a-dia, mas também dramatizar aspectos históricos. Trata-se de marcar posição como uma narrativa ficcional e não de um documentário, sem ele o formato e o gênero mudam, portanto tudo que há de ficcional nela é essencial para a forma como se conta a história.

Nesse processo de construção dessa memória histórico-ficcional a caracterização dos personagens sejam eles reais e históricos ou ficcionais, a escolha e atuação dos atores é de extrema importância para dar “vida” a obra, tornar crível o discurso e não artificial, aproximando-o do real. Para auxiliar os atores na caracterização dos seus respectivos personagens são realizados *workshops*, oficinas, inserções no ambiente e convivência no local que será retratado. No caso da minissérie *Amazônia*, alguns atores que iriam interpretar seringueiros passaram alguns dias no local, como relatado no tópico anterior, receberam um resumo onde cada área expõe os aspectos principais de sua pesquisa, a história e os heróis locais, como é o trabalho do seringueiro e o papel da borracha, tudo para que pudessem se familiarizar e realizar o que chamam de “mergulho” em seus respectivos papéis.

Outro recurso utilizado amplamente nas produções do formato, minissérie histórica, e que foi muito comum em *Amazônia*, é o uso das imagens técnicas, como a fotografia e as imagens filmicas, e a produção e manipulação de imagens em computador para atribuir credibilidade e verossimilhança a reconstrução histórica. Sara Feitosa (2012), a partir das contribuições de Aumont & Marie e de Santaella, elabora uma tipologia da imagem que

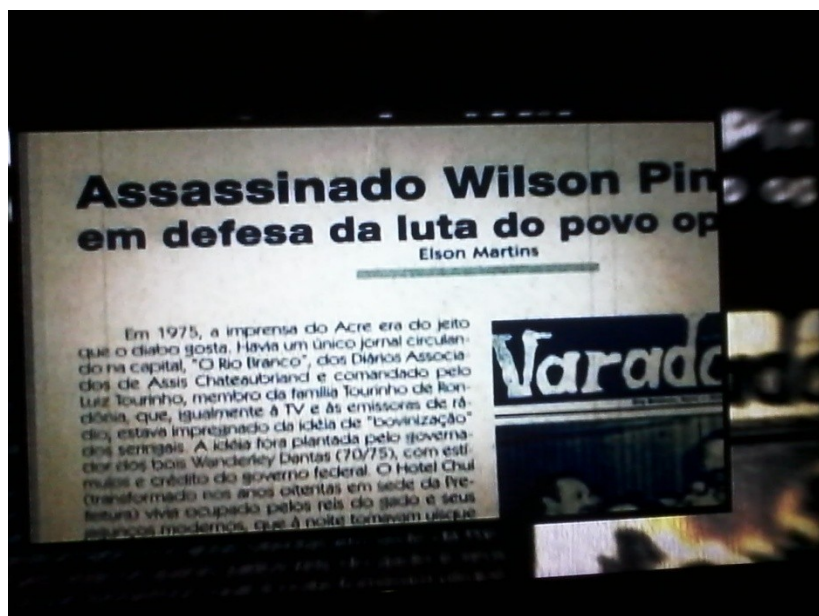
interessa a nossa pesquisa, pois evidencia aspectos de como são criadas as imagens na ficção de reconstrução histórica, como as minisséries históricas. Para a autora as minisséries históricas, para efeitos dessa tese destacamos a minissérie *Amazônia*, utiliza pelo menos quatro tipos de imagens técnicas:

- 1) Imagem-documento: imagens do real produzidas no período que a obra de reconstrução histórica representa. Advém de fontes historiográficas dos acontecimentos narrados como jornais, fotografias, cinejornais, fragmentos de filmes documentais etc: “têm a função de autenticidade do discurso que produz, numa relação de documento/monumento como pensado por Le Goff e Foucault” (FEITOSA, 2012, p. 93)
- 2) Imagem de reconstituição: imagem que pretende reconstituir o real a partir da representação ficcional. Apresenta ao telespectador fatos e episódios da história baseados em fontes documentais da historiografia, mas que carecem de imagens documentais. Esse tipo de imagem, embora baseada em fontes historiográficas, pode ser facilmente identificável pelo telespectador como uma reconstituição. Segundo a autora o objetivo de “documentar uma época extinta com este tipo de imagem tem relação com o efeito de real (AUMONT, 2008), ou seja, com a possibilidade de fazer o telespectador crer que o evento, acontecimento histórico apresentado pode ter acontecido daquela maneira. Assim, o telespectador sabe se tratar de uma reconstituição, mas tende a crer que ocorreu daquele modo” (FEITOSA, 2012, p. 93).
- 3) Imagem simulada: imagens que simulam ser documentais, mas são produzidas tecnicamente, através de softwares de criação de imagens em computador. Esse tipo de artifício utiliza técnicas de manipulação da imagem para dar textura, envelhecer, dar uma aparência de imagem documento. Além disso, esse tipo de imagem não pode ter marcas de ficção para alcançar o efeito pretendido. Sua função é suprir a falta de imagem documental, para dar ênfase documental e atribuir maior “efeito de verdade” (CHARADEAU, 2009) e “efeito de real” (BOURDIEU, 1997) a mesma.

- 4) Imagens de reconstrução: são imagens construídas com textura, cor e aparência de imagem documento, mas são claramente manipuladas por computador. Cenários construídos, a presença de atores etc; explicita a manipulação em computador que reconstrói fragmentos do real extinto. A marca da ficção deixa claro que é uma reconstituição, isso contribui, de acordo com a autora, para que a imagem simulada ganhe mais credibilidade pela sua total ausência de marcas de ficção.

Para exemplificar esta tipologia da imagem técnica destacamos abaixo algumas fotos tiradas de cenas da minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* de cada um dos quatro tipos de imagens.

**Figura 8: Imagem-documento**



Fonte: foto tirada pela autora (Amazônia, 2007, DVD 6)

- Na figura acima a textura, o design do jornal e a cor revelam tratar-se de documento produzido à época em que os fatos históricos ocorreram de fato e que a representação audiovisual reconstituiu. Trata-se de matéria publicada no jornal *Varadouro*, escrita pelo jornalista Elson Martins, sobre o assassinato do líder sindical Wilson Pinheiro em 21 de junho de 1980.

**Figura 9: Imagem de reconstituição**

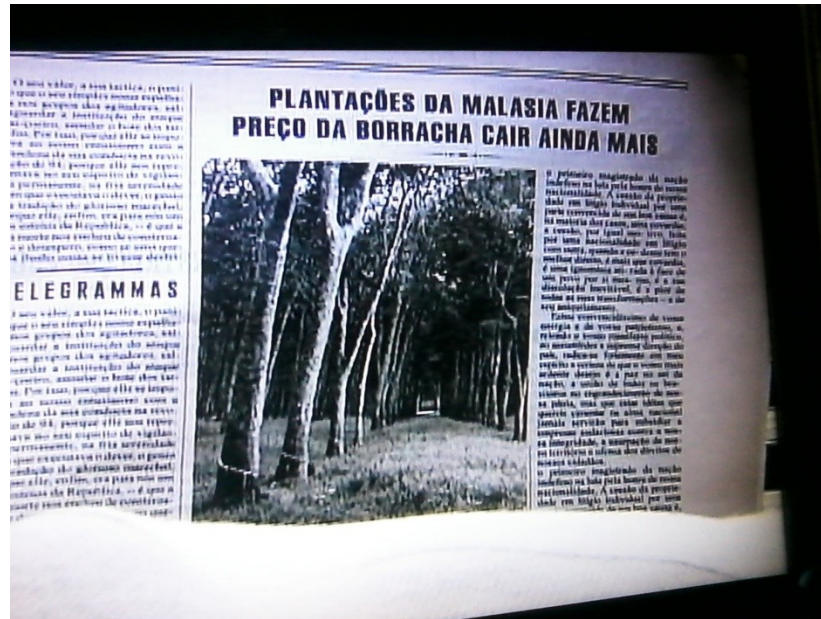


Fonte: foto tirada pela autora (Amazônia, 2007, DVD 2)

- A imagem acima reconstitui a Batalha em Puerto Alonso (atual Porto Acre). Após seis meses de batalha, Plácido de Castro e seus seringueiros vencem o exército boliviano e tomam o quartel-general em Puerto Alonso (Porto Acre), em janeiro de 1903. Nesse tipo de imagem as marcas da ficção estão claras, ainda que se tenha por base a historiografia, ela é facilmente reconhecida pelo telespectador como uma reconstituição.



Figura 10: Imagem Simulada



Fonte: foto tirada pela autora (Amazônia, 2007, DVD 4)

- Utiliza as técnicas de manipulação da imagem para dar a aparência e textura de época, simula ser imagem-documento. Imagem criada em computador simulando um jornal de época para situar o telespectador no contexto da queda do preço da borracha brasileira, a partir dos anos 1910, devido a produção mais competitiva no país asiático. Não há marcas de ficção, o “telegrammas” escrito dessa forma, a imagem em preto e branco e o tempo de exposição da imagem corroboram para criar o “efeito de real” pretendido pela imagem.

**Figura 11: Imagem de reconstrução**



Fonte: foto tirada pela autora (Amazônia, 2007, DVD 3)

- Na figura acima distinguimos a marca da ficção. Na fotografia de época o personagem histórico Plácido de Castro foi substituído pelo ator que o interpreta (Alexandre Borges) e posto em destaque. A textura da fotografia e a cor dão a impressão de tratar-se de uma imagem documento, no entanto, a marca da ficção demonstra tratar-se de uma reconstrução.

Esse conjunto de imagens que utilizam técnicas diversas dispostas por toda a narrativa de *Amazônia* colabora para dar “efeito de real”, “efeito de verdade”, fazendo crer na representação apresentada como representante de uma parte de nossa história, como constitutivo de nossa memória nacional. Com os avanços tecnológicos, a produção e manipulação de imagens por computador evolui alargando assim as possibilidades de representação

através da imagem o que a torna cada vez mais crível e próxima ao real. Essas imagens ao serem exibidas em um veículo massivo como a televisão, acabam por adquirir amplitude sem igual, tornando-se um dos mecanismos, dentre outros, a partir dos quais se constitui uma memória histórico-ficcional da nação.

Aliado a esses elementos temos também o trabalho realizado pela cenografia, figurino e demais áreas da equipe de arte que inclui produção de cidades cenográfica, roupas, adereços, objetos, móveis e utensílios de época fundamentais para dar “efeito de verdade” e “efeito de real” ao discurso, tornando-o crível como representando os elementos materiais de um dado período. Cada uma dessas áreas realizam pesquisas envolvendo diversas fontes imagéticas e documentais sobre o período que será retratado.

Essas outras áreas também pesquisam e também criam. Então, a gente está fazendo um texto que é um texto de época, a gente tem uma pesquisa sobre isso. No caso, da minissérie eu pesquisava, indicava alguma coisa, a Glória também, porque ela tem um p... conhecimento, o autor nunca é um idiota em relação ao que ele está fazendo, ele também pesquisou, ele também sabe. Mas aí, vai ter uma direção de arte que vai dizer olha como ambiente interno era, é assim que funcionava. A cenografia vai dizer como as casas eram, é assim que a gente tem que fazer. Então, todo mundo pesquisa a mesma coisa. O interessante é quando essas equipes todas conseguem se integrar para que a mesma pesquisa caminhe, aí é mais legal ainda. Aí dá tudo certo. (Giovanna Moraes, entrevista realizada em junho de 2013)

Com relação ao cenário, Cardoso aponta alguns fatores que contribuíram para o desenvolvimento do cenário na televisão, em especial na Rede Globo de Televisão: 1) o modelo empresarial adotado no início da década de 60 que formulou um “padrão de qualidade” para os processos de produção de suas atrações, 2) a entrada dos patrocinadores, que exigiam a inserção de seus logotipos no programa, 3) a elaboração dos gêneros televisivos (telejornalismo, dramaturgia, programas de auditório etc.), que gerou

a delimitação de uma linguagem específica de cenário para cada tipo de programa, 4) o surgimento da TV em cores (1972) que trouxe ao cenário novos desafios, como ter que considerar o efeito da luz sobre as cores e as características das superfícies, materiais e texturas, 5) por fim, a implantação do PROJAC (1995) que concentrou as cidades cenográficas e agilizou a dinâmica do processo produtivo, possibilitou, também, que peças de cenário fossem reutilizadas, o que significa uma grande economia e ajuda no caso das minisséries históricas. (CARDOSO *apud* SANTINI, 2012)

Todos os elementos e objetos que compõem o cenário, desde cidades cenográficas à objetos e móveis, participam da encenação e produzem sentido para o telespectador que assiste aquela produção televisiva. Assim, o cenário será também responsável pela inserção das personagens no espaço e no tempo da narrativa, trata-se, portanto, de elemento essencial na construção da memória histórico-ficcional.

Para a minissérie objeto dessa tese foram utilizadas locações históricas construídas durante o período retratado e que ainda estão presentes na região e locações projetadas e feitas para reconstruir os locais e épocas a que se referem. Em entrevista nos extras do DVD da minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, a cenógrafa Juliana Carneiro explica que o início das gravações foi em Manaus onde foram gravadas as cenas que retratavam o glamour da *belle époque* Amazônica. No início do século XX, um dos períodos retratados na minissérie, Manaus era a cidade mais desenvolvida do país e uma das mais prósperas do mundo, riqueza esta advinda do lucro obtido com a venda do látex (DAOU, 2000). A cidade era um pólo cultural que atraía pessoas de diversas nacionalidades, desse período são o Teatro Amazonas, o Palácio Rio Negro, o Palácio da Justiça e o prédio da Alfândega que serviram de cenário para as gravações de diversas cenas da minissérie. O luxo e a riqueza se expressam também no interior das edificações como, por exemplo, na arquitetura, nos detalhes dos móveis, objetos, cortinas, lustres, vasos de flores etc.; da casa do coronel Firmino em Manaus.

**Figura 12: Teatro Amazonas em cena da minissérie**



Fonte: foto tirada pela autora (Amazônia, 2007, DVD 1)

Para retratar a movimentação comercial em torno da borracha e a vida na região regrada pelos períodos de cheia e vazante dos rios, pois estes eram as únicas vias de acesso a região e transportavam desde pessoas, gêneros alimentícios a equipamentos os mais diversos, foram construídos em Manaus sete barcos e quatro canoas. Para reconstruir os gaiolas, foi necessário transformar os motores em vapores e colocar chaminés para alcançar verossimilhança com os gaiolas que circulavam na época.

**Figura 13: Gaiola reconstruído para a minissérie**



Fonte: foto tirada pela autora (Amazônia, 2007, DVD 1)

No Acre, a locação para a construção da cidade cenográfica foi escolhida em uma área no meio da floresta, em Porto Acre, em função da paisagem e por ser o local onde tudo aconteceu. Às margens do rio Acre, a equipe que trabalha na cenografia construiu duas cidades cenográficas que reproduziam o mesmo local, no entanto em épocas distintas do final do século XIX. Uma destas locações retratou Puerto Alonso que, após a chegada de Luiz Galvez (José Wilker), passou a se chamar Porto Acre. As cidades foram levantadas em uma área de mais de dois mil metros quadrados em apenas vinte e oito dias e com material da região. Estes cenários foram transformados em museu à céu aberto, tornando-se, portanto, por si só, um registro de

memória. As construções fazem parte do Sítio Histórico de Quixadá e compõem a rota turística “Caminho da Revolução” que sai de Rio Branco e vai para Porto Acre.

**Figura 14: Cenário da minissérie em Porto Acre**



Fonte: foto cedida por Glória Perez

[...] Nós fizemos um trabalho, tem um levantamento fotográfico pra ver qual era o estilo que nós adotaríamos para a cidade de Galvez. Em troncos e fazer aquela coisa meio forte, uma fortaleza de troncos. Ficou uma construção bastante épica, nós fizemos com material local, os entalhamentos todos que foram feitos cobertos com palha de ubim, palha de uricuri, tem coisas que eu fui conhecer lá, que eu não conhecia. E esse envolvimento que a gente começou a ter com a história da Amazônia. (Juliana Carneiro, Amazônia, DVD 7)

**Figura 15: Imagem do Palácio de Galvez reconstruído para a minissérie**



Fonte: foto tirada pela autora (Amazônia, 2007, DVD 2)

Outros cenários foram montados para a minissérie no PROJAC. Foram construídas cinco cidades cenográficas que mostravam todo período retratado pela trama. Para a elaboração do projeto das cidades cenográficas foram consultados material fotográfico, outras fontes imagéticas, documentos, livros e enciclopédias sobre o desenvolvimento de Manaus e Rio Branco. Para a montagem dos seringais, a equipe de cenografia visitou algumas construções ainda existentes em Xapury, no Acre. O resultado deste extenso trabalho de pesquisa, do cuidado com os detalhes produz, por exemplo, ao assistirmos a minissérie, a sensação de que a sede do seringal foi reproduzida em Porto Acre, no meio da floresta, mas, na verdade, foi reconstruída no PROJAC. A



função e objetivo deste cuidado na construção dos cenários é, justamente, causar o máximo de “efeito de verdade” e “efeito de real” a narrativa, dando maior credibilidade a essa memória histórico-ficcional elaborada na minissérie que veicula uma imagem da nação.

Na produção da minissérie, o cuidado e esmero também se fazem presentes na fabricação de objetos de cena como moringas, garrafas de barro com pinturas específicas, entre outros artefatos que foram encomendados a artesãos e a tribos indígenas locais. Carroças e cangalhas, utilizados para o transporte de carga, também foram produzidas por moradores da região. A equipe de produção de arte teve a tarefa de reproduzir materiais específicos da época, como as balanças usadas no século XIX para pesar a borracha, as machadinhas usadas para a extração do látex da seringueira, armas e facões, entre outros objetos.

**Figura 16: Imagem de exemplo dos objetos reconstruídos para a minissérie**



Fonte: material fornecido por Bianca Freire-Medeiros

- Na figura acima vemos o material utilizado pelos seringueiros na extração do látex da seringueira e que foram reconstruídos na minissérie: latas, machado e lamparina poronga.

Outro elemento que ajuda na criação de um “efeito de verdade” e “efeito de real” a narrativa são as vestimentas e adereços utilizados pelos personagens segundo sua posição social e de acordo com o período retratado em cada uma das fases, que trazem a sensação de passado. Segundo Liliam Arruda (2007), figurinista da emissora, o figurino deve trabalhar de acordo com o personagem, ele é definido segundo o texto da história e pela forma como o diretor resolve realizá-la. Além disso, deve estar de acordo com as especificidades técnicas e estéticas da televisão, que tem dimensões, proporções e códigos visuais próprios que são determinantes para a criação. O figurino está a serviço de uma narrativa junto com todos os outros elementos que vão dar uma leitura de uma determinada época materialmente e socialmente.

Na primeira fase, que começa no final do século XIX, estão representados os seringueiros, a classe abastada, alguns índios e as meninas do cabaré da Lola. Os seringueiros usavam uma roupa simples de material resistente uma calça, uma camisa e um chapéu. Já no cenário de Manaus, vemos o *glamour* dos figurinos alvos e sóbrios dos coronéis e suas esposas, que seguem a moda européia, esbanjando riqueza e detalhes nas rendas e jóias, também o colorido das roupas apresentadas no cabaré, ambos se opõem aos trajes simples e encardidos usados no seringal. É importante notar que não deve ser feito somente uma cópia fiel do modelo original, uma reprodução, até porque, em alguns casos, isso poderia ser inviável já que os tecidos, as técnicas de costura e fabricação não são mais os mesmos. Portanto, trata-se de uma reapropriação onde se deve resignificar os códigos da moda e os símbolos da indumentária com o objetivo de traduzir aos telespectadores quem são os personagens e onde vivem, respectivamente. Para Emília Duncan,

figurinista da minissérie, os figurinistas devem decodificar e recodificar um figurino para o público atual: “não dá para levar ao pé da letra os códigos velhos, senão, você não comunica. Se eu fizer uma prostituta do jeito que ela era no século XIX, por exemplo, ninguém vai sentir nenhuma sensualidade no ar. Aí vem a recodificação” (ARRUDA, 2007,p. 16). Por isso o uso de vastos decotes, por exemplo, em vestuários de época como o utilizado nos vestidos utilizados pelas cortesãs do cabaré da Lola.

Os atores também influem no figurino, pois o corpo orienta e dá sentido a um projeto. A caracterização, conjunção visual de penteado e maquiagem, deve trabalhar em conjunto com os figurinistas para que os projetos tenham uma unidade visual e contribuam para causar “efeito de verdade” e “efeito de real” a narrativa. Toda a caracterização que vai do cabelo, da maquiagem ao vestir, ajuda o autor, o diretor e o ator a dar vida ao personagem. São utilizados cortes e pintura de cabelos, apliques ou barbas, perucas e bigodes, implantes de cabelo, todos os recursos possíveis para transformar os atores modernos em homens e mulheres do passado, em seringueiros, em coronéis, em prostitutas, em membros do exército boliviano, enfim, em todos os personagens e fases que compõem a narrativa de *Amazônia*.

Esses detalhes dos cenários e figurinos se tornam cada vez mais cientificamente construídos e contribuem para conferir verossimilhança à narrativa. Outro elemento essencial diz respeito a linguagem verbal (fala dos personagens) que a minissérie objeto desta tese mescla formas de falar regionais, linguagem atual e expressões historicamente determinadas, dentro dos limites do que seria inteligível no presente para o telespectador, como o recorrente uso do tu, o uso de uma linguagem mais rebuscada nas classes mais abastadas e expressões que situem o telespectador no tempo e no espaço da narrativa, como no trecho abaixo:

JÚLIA: Beatriz! Tu não podes ficar nessa situação! O que é uma mulher separada diante da sociedade? Nada! Não pode frequentar lugar nenhum, não é aceita na casa das famílias.

BEATRIZ: Eu não sou separada! Sou viúva, estás entendendo? Viuva! Não estás me vendo de luto? Vi-ú-va!

ZEFINHA (EMPREGADA): Não teve filho, coitada! Por isso que seu Gomes fez essa covardia com ela!

BEATRIZ: Ninguém tem de saber! Entendeste Júlia? Entendeste Zefinha? Nem o Firmino! Muito menos o Firmino! Vai ser pior pra mim, vai ser pior pra ti Júlia se essa história se espalha! Vai haver maledicência! Vão suspeitar de mim, do meu comportamento...vão suspeitar do teu comportamento também!

JÚLIA: Do meu?

BEATRIZ: Porque és minha irmã e sempre se diz que essas coisas são mal de família!

JÚLIA: Deus o livre!

BEATRIZ: Gomes quer ser dado por morto, não quer? Pois deixa que morra! Participa-se à sociedade que foi em Portugal, o barco que ele ia naufragou... Foi isso! Estou viúva!

Notícias de jornais da época e diálogos em bares, casas ou ruas que abordam acontecimentos políticos e sociais, sejam estes locais ou nacionais, retratando alianças e forças que moveram a história, também servem para situar o telespectador no tempo e no espaço. Como na cena em que um vendedor de jornal anuncia: Leiam, leiam,leiam: a Bolívia arrendou o Acre, agora o Acre é dos Americanos! (Amazônia, 2007, DVD 4)

Aos recursos narrativos e imagéticos citados até aqui somam-se outros que dariam mais uma tese, esta já no campo da semiótica, como o trabalho operado pelo movimento das câmeras segundo as mais diversas cenas que dão um certo sentido e valor a narrativa, a iluminação que pode tanto trazer um tom de sobriedade como alegrar e avivar a cena, a textura, enfim outros tantos elementos que contribuem para a construção desse produto audiovisual. Todo esse processo tecnológico e organizacional é responsável pela maior aproximação da imagem da tela com o real, tanto no nível narrativo, no sentido de que a trama desenvolvida na minissérie se ancora em realidades mais

concretas, mas também no sentido da imagem em si. Tudo isso favorece o processo de identificação do telespectador e cria os desejados “efeito de real” e “efeito de verdade” a narrativa das minisséries históricas, constituindo-se como elementos que formam a memória histórico-ficcional elaborada na trama.

Eu acho que a minissérie pretendeu bater na porta da história nacional. Diz assim: olha existe um pedaço da história, que é a história do acre que é completamente ignorada pelo resto do país. Não é diferente, mais uma vez, das reivindicações por reconhecimento do Rio Grande do Sul. E não é só do Rio Grande do Sul, mas de vários lugares do Brasil, mas eu acho que o Acre é, de longe, o caso mais dramático, entendeu? E esse recurso o tempo todo de que o Acre escolheu ser brasileiro, então assim, mais um elemento muito forte dessa construção da nação, quer dizer, ele optou por construir a nação, podia não ter, né? Mas quis. Podia ter ficado lá com a Bolívia, mas não quis. Isso tudo a minissérie reforçou. (Bianca Freire-Medeiros, entrevista realizada em agosto de 2013)

A pesquisa e uso de fontes históricas, a escolha de personagens específicos a partir dos quais a história é contada, o uso e combinação de diversos tipos de imagens, a atenção aos mais diversos cenários e figurinos, todos esses elementos estão a serviço desta narrativa que atua como registro e produtora de uma memória histórico-ficcional que tem por pretensão ser uma das peças que auxiliam na composição da memória nacional, nação como uma “comunidade imaginada” no sentido de Anderson (2008).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da crescente necessidade de memória destacada por diversos autores como característica do momento atual, a mídia, em especial a televisiva, possui papel fundamental, pois define os termos de um passado a ser veiculado para milhares de pessoas, determina o que é importante ser lembrado e o que deve ser esquecido. Se no passado o jornal e o romance cumpriram o papel de construção de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) chamada nação, com o surgimento e desenvolvimento da televisão a construção de um discurso de uma unidade simbólica que conjuga identidade e memória ficou a cargo do meio.

Huyssen (2000) alerta que uma conseqüência desse excesso de memória é a sensação de um perigo de esquecimento e também uma necessidade de esquecer, para combater esse medo são utilizadas estratégias de rememoração pública e privada e a mídia se encarregaria em grande parte dessas estratégias. Em um mundo com crescente instabilidade temporal e fragmentação do espaço vivido, procura-se estabilidade e sustentação, ao mesmo tempo, em que percebe-se que tais estratégias de rememoração podem ser transitórias e incompletas. Nesse sentido, por traz desse desejo de privilegiar o passado, que o transforma em uma mercadoria lucrativa, a capacidade e os meios de narrá-lo ressaltam uma estreita relação com o poder. Dessa forma, argumentamos acerca da relevância de se investigar quais são as técnicas e os modos de narrar o passado no nosso tempo, e a importância política que tem a produção e disseminação dos discursos na mídia, em especial televisiva. A televisão desde seu advento vêm ocupando um papel fundamental na formulação da memória nacional contribuindo para a construção de nossa própria identidade enquanto brasileiros ao colocar em

destaque, valorizar certos traços culturais perpetuando-os para a posteridade.

Um produto audiovisual que sintetiza estas questões é a minissérie. As narrativas empreendidas pelo formato constituem interessante instrumento para análise de como são selecionados, abordados e levados a público acontecimentos que fizeram parte da história e memória nacionais, constituindo um “painel do Brasil”, não somente para os brasileiros, mas também para ser exportado para os mais diversos países (MELO, 1988).

Neste sentido, selecionamos a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, como estudo de caso para observar como é construído a memória no formato minissérie. Devido às características e peculiaridades da memória produzida e exibida nas minisséries, propomos o conceito de memória histórico-ficcional buscando dar conta de uma memória construída nos meandros da história, da memória social e da ficção. A escolha da minissérie se deu pelo fato desta ter como proposta reconstruir uma história mais antiga e outra mais recente do Estado do Acre, abarcando um período de aproximadamente 100 anos, construindo, dessa forma, uma memória histórico-ficcional, ao combinar a história (como fonte e conteúdo), a memória social (como fonte e conteúdo) e a ficção ao retratar a história de um Estado praticamente desconhecido para a grande maioria dos brasileiros, que pouco ou nada sabem sobre este.

Ressaltamos que a investigação sobre a produção de uma narrativa de memória e história na televisão, também é importante pela relação que esta tem com o presente. O discurso produzido sobre o passado é histórico, social e culturalmente construído, a forma que se fala hoje de um determinado acontecimento do passado tem ampla relação com as preocupações e indagações do presente, bem como nos remete a projeções para o futuro (PELLEGRINI e DORES, 2000). Neste sentido, a obra de teledramaturgia negocia com as relações de poder que vão influenciar como esses produtos são produzidos e veiculados. A minissérie objeto dessa tese teve sua produção antecipada para ser realizada ainda no governo de determinado partido no Estado, já que estavam próximas as eleições e não se sabia se o próximo governo seria favorável a perspectiva a partir da qual a história seria contada. Neste período há toda uma valorização do passado, da memória social, de

uma identidade acreana e nacional, trata-se de um momento de construção de uma tradição da história da formação do Estado e de suas lutas para ser brasileiro e pela preservação da floresta, onde a minissérie é mais uma dessas manifestações. Esse contexto marca também a partir de que perspectiva essa história é contada na minissérie, através de marcos e ícones históricos eleitos como símbolo do Estado, ligando-o a uma memória e identidade nacionais ao enfatizar a ação dos acreanos para que o Acre fosse integrado ao Brasil.

Os laços de pertencimento e a identificação do seringueiro com a terra foram construídos em um crescente na minissérie, onde o primeiro passo foi o engajamento dos seringueiros no movimento para que o Acre não ficasse com a Bolívia e para que a Amazônia não fosse explorada pelo consórcio americano, pontos muito enfatizados na minissérie. O auge da identificação ocorre na figura de Chico Mendes, suas propostas e lutas. Por outro lado, os laços que ligam o Acre ao restante do país e a identidade brasileira foram reiterados durante toda a minissérie que sempre repetia e destacava o fato do Estado ter lutado para pertencer ao Brasil. O tom ufanista da narrativa destaca a bravura e coragem dos acreanos, os sacrifícios que passaram e o sangue derramado naquelas terras para chegar até o presente.

No entanto, uma lacuna na minissérie foi a presença indígena na região que foi ofuscada em favor de um mito fundador a partir do retirante nordestino, do gênero masculino e branco. As centenas de grupos indígenas presentes na região, são reduzidos a algumas poucas cenas de conflito entre eles e os seringueiros e na última fase a adesão aos Povos da Floresta a convite de Chico, aliança formada com seringueiros e demais grupos que vivem na e da floresta.

As seleções, os recortes e a narrativa são construídas no presente e não são feitas a revelia, revelam intenções e preocupações, um determinado ponto de vista de estratos da população que detém os poder e os meios para construí-los a partir do que ficou do passado. Entendida assim, memória é um processo de disputas coletivas e um instrumento de poder e mesmo a mais peculiar e individual lembrança é formada por elementos sociais e recuperada da mesma forma por estímulos dados em sociedade. Além das influências a



partir órgãos oficiais do governo, as interferências nas minisséries são de toda a ordem e ocorrem antes e durante a produção são com relação ao próprio conteúdo por parte da empresa ou do público, ao orçamento destinado a produção, a escolha de locações que dependem da aprovação da empresa e de instancias locais, os patrocínios etc.

Argumentamos nesta tese que se faz *mister* observar, primeiramente, as características e linguagem próprias que definem as produções no meio televisivo, na emissora e que determinam como o produto será realizado e apresentado ao público. Ao longo de sua história, a televisão, em especial a Rede Globo, uma linguagem própria, uma forma própria de contar suas histórias nos mais diversos gêneros e formatos. Neste sentido, destacam-se o papel estruturador do folhetim e melodrama nas produções de teledramaturgia ficcional televisiva. Melodrama e folhetim estão presentes no mundo e na América Latina nos mais diversos formatos ficcionais e suportes. Nas minisséries, do folhetim permanece a linearidade, o clímax e alguns ganchos entre as cenas. Do melodrama, uma estrutura básica e previamente definida de personagens – o herói, a vítima, o vilão e o cômico; um enredo dividido em três partes – um conflito inicial, desenvolvimento e desfecho, que enfatiza uma luta maniqueísta entre bem e mal, com uma moral significativa e conciliatória.

O melodrama traz a obra os dramas pessoais, questões que atravessam a vida das pessoas, questões que ultrapassam fronteiras, que são universais o que cria os desejados laços de identificação e proximidade da trama com o público que se identifica com os personagens e seus dilemas.

O *final feliz* característico e presente na maioria das obras melodramáticas, pelo compromisso a se ater aos fatos históricos, não acontece na minissérie. Ao mostrar os desmandos, injustiças e assassinatos locais, ao qual sofreram, de alguma forma, os três heróis históricos da trama, a narrativa procurou enfatizar todo um período de impunidade passado, uma página virada da história que foi necessária para que se chegasse aquele momento no Acre, com um governo cujo partido era o mesmo de um dos heróis históricos da trama, Chico Mendes. Ao terminar a minissérie com as cenas do enterro de Chico Mendes o objetivo foi despertar maiores sentimentos e emoções no

telespectador, ressaltando mais uma vez os vínculos construídos com o presente e a esperança no futuro.

Dessa forma, a memória histórico-ficcional, estruturada pelo melodrama na minissérie, traz um forte conteúdo sentimental, ufanista e moralizante, é construída linearmente e a partir de polaridades pobres/ricos, seringueiros/seringalistas, heróis/ vilões, justiça/injustiça, bem/mal, felicidade/tristeza, reconhecimento/ingratidão, etc.

Além dessas questões, o sentido das minisséries está indissolúvelmente ligado aos seus bastidores, à maneira como são produzidas e ao processo de modernização e racionalização pela qual passou a televisão, como um todo. Os avanços tecnológicos, culturais e organizacionais da televisão brasileira, ao longo das suas seis décadas de existência, proporcionaram uma aproximação cada vez maior da imagem produzida com o real. A Rede Globo, no decorrer de sua história, instituiu um “padrão de qualidade”, que é fruto de uma política de investimentos cada vez maiores da empresa visando colocar o espectador mais perto do real. Esta filosofia da empresa permeia toda sua produção e produtos. Nas minisséries históricas, o recurso a história e a memória são escolhas que visam aproximar a narrativa ao real. A mídia ao produzir relatos sobre o passado, construções narrativas baseadas em fatos históricos e na memória social tem como finalidade garantir “efeito de verdade” (CHARADEAU, 2009) e “efeito de real” (BOURDIEU, 1997) ao discurso que é veiculado, legitimando e dando credibilidade a memória histórico-ficcional construída no formato minissérie. Além disso, temos outros elementos que compõe a narrativa, como a escolha de personagens específicos a partir dos quais a história é contada, a linguagem verbal (fala dos personagens) que mescla formas de falar regionais, linguagem atual e expressões historicamente determinadas, o uso e combinação de diversos tipos de imagens, sejam estas documentais ou não, o esmero e cuidado na produção dos mais diversos cenários e figurinos, o apuro na produção do mobiliário, de objetos etc; todos esses elementos proporcionam a sensação de recuo no tempo, buscam aproximar esse produto audiovisual cada vez mais com o real, tornando-o crível, favorecendo o processo de identificação do telespectador e criando esses efeitos. O produto final - minissérie de

reconstrução histórica, é um trabalho em conjunto dessas várias esferas do processo produtivo.

As censuras e limites se dão no campo do que é narrada pela história oficial e pela memória social que se tem dos eventos e personagens, a narrativa deve trabalhar dentro destes limites sob pena de perder a credibilidade, de não provocar “efeito de real” e “efeito de verdade”. A história e a memória social também estruturam o núcleo ficcional que assume o papel de mostrar as coisas mais comuns, do dia-a-dia e dramatizar aspectos históricos. Trata-se de marcar posição como uma narrativa ficcional, sem o qual formato e gênero mudariam, portanto tudo que há de ficcional nessa narrativa é essencial para a forma como se conta a história.

Por fim, destacamos que toda pesquisa se dá a partir de escolhas, de um recorte do objeto com o objetivo de responder a uma questão inicial que norteia a teoria e metodologias utilizadas (GOLDENBERG, 2001). O cerne deste trabalho referia-se a uma indagação sobre como um produto audiovisual, de entretenimento – as minisséries, produziam discursos sobre nosso passado nacional, como construíam memória e quais seriam as características dessa memória que contribuía para a constituição de nossa memória nacional. Portanto o foco estava nos bastidores da produção e na narrativa da minissérie. Destacamos alguns recursos narrativos e imagéticos com o objetivo de responder nossa questão norteadora, mas temos claro que a estes acrescenta-se outros tantos que dariam um novo trabalho, como o movimento da câmera, textura da imagem etc. Ao final, apesar das perdas referentes a leituras e outras interpretações possíveis, contemplamos ganhos maiores com as escolhas adotadas.

Entendemos que os elementos trabalhados nessa tese estão a serviço desta narrativa da minissérie que atua como registro e produtora de uma memória histórico-ficcional que tem por ambição tornar-se uma das peças que auxiliam na composição da memória nacional, nação como uma “comunidade imaginada” no sentido de Anderson (2008). O relevante nessa memória histórico-ficcional construída no espaço televisivo é que, ao ser veiculada em cadeia nacional para todos os brasileiros, acaba por alcançar sua aspiração e

torna-se um dos elementos formadores de nossa memória nacional, esta não mais produzida nas esferas oficiais do Estado, mas por uma instituição privada - a Rede Globo de Televisão. Entendemos identidade como atrelada indissoluvelmente a memória, nesse sentido, ao mobilizar elementos da memória e história nacionais as minisséries históricas vêm ao longo de seus anos de exibição reiterando e contribuindo, também, para a elaboração e construção de um “ser brasileiro”, de uma identidade nacional.

Como ressalta Le Goff (2003) todos querem ser “senhores da memória e do esquecimento” em suas sociedades e períodos históricos. Dessa forma, haveriam narrativas de memória que se cristalizariam, tornariam-se oficiais. Assim, a minissérie perpetua uma versão oficial atravessada por uma política de produção do saber a partir de escolhas narrativas do que seria significativo de ser lembrado, que materializa um discurso didático de uma história linear e teleológica, moldando uma identidade acreana e nacional espelhada nos heróis da trama.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Lila. A Interpretação de Cultura(s) após a Televisão. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, nº13, v.2, Rio de Janeiro: IFCH / UERJ, 2001.

ACRE: **relatórios de governo** (1906 a 1910), Vol. II

ALLEGRETTI, Mary. **A construção social de políticas ambientais: Chico Mendes e o movimento dos seringueiros**. 2002. 827p. Tese de Doutorado (Centro de Desenvolvimento Sustentável) - Universidade de Brasília, Brasília.

ALMEIDA, Verônica Eloi de. **Os reality shows e o respeitável público da vida privada**. 2003. 110 p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. **O Brasil pelas minisséries: A gente se vê por ali? Um estudo sobre a minissérie A Muralha**. 2012. 200 p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. In: **Cadernos do CNLF**. n.º 2, t. 2, v. XIV. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_2/1725-1739.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf)

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREJEVIC, Mark. **Reality TV: the work of being watched**. Rowman & Littlefield, 2004.

ARRUDA, Lilian; BALTAR, Mariana (orgs). **Entre tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia da TV Globo**. São Paulo: Globo, 2007.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: USP, 2002.

BARBOSA, Marialva Carlos. **Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2007.

\_\_\_\_\_. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da “Redescoberta” do Brasil. In: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto M. **Mídia, Memória & Celebidades**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003.

\_\_\_\_\_. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

BEYLOT, Pierre. O pseudo ao vivo no reality show. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n.5, v.2. Rio de Janeiro: IFCH / UERJ, 1997.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Novela é coisa de mulher? In: **XXIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação em Manaus / Comunicação e Recepção**. Manaus, 2000. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=47181>

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Za2har, 1997.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CALIXTO, Valdir de Oliveira. **Plácido de Castro e a construção da ordem no Aquiri (contribuição à história das idéias políticas)**. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2003

CHAMBAT-HOUILLON, Marie France. Um falso na televisão? Da mentira à fraude: O exemplo do documentário Opération Lune. In: GOMES, Itania. **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Empório Cultural, 2012.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Ana Lúcia Reis Melo. **Madeira que cupim não rói – Xapuri em arquitetura – 913/1945**. Rio Branco: Gráfica do Tribunal de Justiça, 2002.

COSTA, Icleia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô. **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Vol. 1: **Programas de dramaturgia & entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Televisão: novas modalidades de contar as narrativas. In: **Anais do XXI Encontro da Compós**. Juíz de Fora: Compós, 2012.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ELIAS, Norbert. **Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FEITOSA, Sara Alves. Mecanismos de memória e esquecimento na reconstituição teledramática da história nacional. In: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teledramaturgia de minissérie: modos de construção da imagem e memória nacional em JK**. 2012. 274 p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

FREIRE FILHO, João. História da televisão: teoria e prática. **IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa do Intercom**. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/56417371890411331793879466512287276583.pdf>

\_\_\_\_\_. Tv de qualidade: uma contradição em termos? **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/libero/article/viewFile/3899/3658>

\_\_\_\_\_. Escrevendo a história cultural da TV no Brasil: questões teóricas e metodológicas. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e FERREIRA, Lucia Maria Alves (Orgs). **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. "You don't have to know the language": Hollywood inventa o Rio de Janeiro. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n.5, v.2. Rio de Janeiro: IFCH / UERJ, 1997.

\_\_\_\_\_. e BAKKER, André W. de A. "Televisão-realidade" e metamorfose identitária em Extreme Makeover. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n.20, v.1. Rio de Janeiro: IFCH / UERJ, 2005.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 1, São Paulo, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: PUCCI, Bruno et al. (Orgs.). **Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz**. São Paulo: Cortez, 2003.



GÖETTERT, Jones Dari. **Do olho do umbigo do mapinguari**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

GOFFMAN, Erwing. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GOMES, Elisa da Silva. **Casos de Família: a conjugalidade nas antenas da TV**. Dissertação de Mestrado. 2007. 153 p. (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. 1995. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

\_\_\_\_\_. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Encoding, Decoding. In: DURING, Simon. **The Cultural Studies Reader**. London: Routledge, 1993.

HAMBURGER, Esther. Diluindo as fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil – contrastes da intimidade contemporânea**, n. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. O Perfume das Flores. In: FRIDMAN, Luis Carlos (org.). **Política e Cultura – Século XXI**, vol. 2. Rio de Janeiro: Relume Dumará / ALERJ, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. Mídia e discursos da memória. In: **Revistas Eletrônicas de Ciências da Comunicação / Portal REVCOM**, 2005.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos Dourados e a retomada da democracia. In: ABREU, Alzira A. de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando e KORNIS, Mônica Almeida. **Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

\_\_\_\_\_. **Televisão, história e sociedade: trajetórias de pesquisa**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2008.

\_\_\_\_\_. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. In: **Anais do XX Encontro da Compós**. Porto Alegre: Compós, 2011.

LAHIRE, Bernard. patrimônios individuais de disposições: para uma Sociologia à escala individual. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 46. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2005.

LERNER, Kátia. Mito, memória e meios de comunicação de massa: uma reflexão sobre cinema e Holocausto. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n.20, n.1. Rio de Janeiro: IFCH / UERJ, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2003.

LIFSCHITZ, Javier Alejandro y GRISALES, Sandra Patricia Arenas. Memoria política y artefactos culturales. In: **Estudios Políticos**, n.40. Antioquia: Instituto de Estudios Políticos/Universidad de Antioquia, 2012.

LOBO, Narciso J. F. **Ficção e política: o Brasil nas minisséries**. Manaus: Valer, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTINUZZO, José Antonio. Mídia e memória estudantes de jornalismo da Ufes escrevem a história da comunicação capixaba. In: **III Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho - Preservando a memória da imprensa e construindo a história da mídia no Brasil**. Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/1127.html>

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MAZZIOTTI, Nora. Um Olhar Acerca dos Estudos sobre a Recepção Televisiva. **Revista Eco-Pós**, n.1, vol.7. Rio de Janeiro: UFRJ / ECO, 2004.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores: história da teledramaturgia**, livro 1. São Paulo: Editora Globo, 2008.

MELO, José Marques. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus editorial, 1988.

MEYER, Marlise. **Folhetim de uma história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996

MICELI, Sérgio. **A noite da madrinha**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MILLS, C. Wright. **A Imaginação Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico: Sílvio Santos e o SBT**. São Paulo: Olho D'Água/Loyola, 1995.

MARTINELLO, Pedro. **A Batalha da Borracha na Guerra Mundial II**. Rio Branco: EDUFAC, 2004.

Moro, Javier. **Fronteiras de Sangue: a saga de Chico Mendes**. Curitiba: Editora Scritta, 1993.

NEVES, Marlúcia Cândida de O. **A colocação e a casa do seringueiro: exemplo de arquitetura vernácula da Amazônia**. Rio Branco: gráfica TJ/AC, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, n.10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

ORTIZ, Renato. Modernidade e Cultura. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

\_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PAIVA, Cláudio C. de. As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global. In: **I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação**, INTERCOM, 2007. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Caleidoscópio de Imagens: o Uso do Vídeo e a Sua Contribuição à Análise das Relações Sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e MOREIRA, Miriam L. (org.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais**. Campinas: Papius, 1998.

PELLEGRINI, Tânia e DORES, Fabíola Gaspar das. **Anos Rebeldes: o que ficou?**. Araraquara: UNESP, 2000.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, n° 3, Rio de Janeiro: CPDOC, 1989.

PRADO, Rosane Manhães. Televisão, poderosa mas não tanto: cidade pequena, mulher e telenovela. In: ECKERT, Cornélia e MONTE-MOR, Patricia (orgs). **Imagem em foco: novas perspectivas em Antropologia**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade. In: HAMBURGER, Esther e BUCCI, Eugênio (orgs). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

RAMOS, Jesuíno. **A Guerra dos Seringueiros**. Editora Brasileira: Rio de Janeiro, 1986.

REHEN, Lucas Kastrup F. **Recebido e ofertado: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime**. 2007. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

REIMÃO, Sandra. **Telenovelas e romances brasileiros**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/57710653/Telenovelas-e-Romances-Brasileiros>

REIS, Arthur Cezar Ferreira. **Seringal e o Seringueiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1953.

REZENDE, Claudia Barcellos. A empregada na televisão. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n.5, v.2. Rio de Janeiro: IFCH / UERJ, 1997.

RIBEIRO, Leila Beatriz Ribeiro. **Narrativas informacionais: cinema e informação como invenções modernas**. 2005. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A Renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, Tomo 1. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Everardo. **A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 1995.

RÜSEN, Jörn. **História viva - teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SANTINI, Valesca Henzel. **O cenário como signo em minisséries históricas: a linguagem do habitar em a casa das sete mulheres**. 2012. 109f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

SANTOS, Miriam Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVERSTONE, Roger. Memória. In: SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SIMÕES, Inimá. Nunca fui Santa: episódios de censura e autocensura. In: HAMBURGER, Esther e BUCCI, Eugênio (orgs). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

SOBRINHO, Pedro Vicente C. **Capital e trabalho na Amazônia Ocidental**. São Paulo/Rio Branco: Cortez Editora/UFAC, 1992.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

\_\_\_\_\_. O Espetáculo como Forma Social. In: FRIDMAN, Luis Carlos (org.). **Política e cultura – século XXI**, vol. 2. Rio de Janeiro: Relume Dumará: ALERJ, 2002a.

SOUSA, Mauro Wilton de. Recepção e comunicação: a busca do sujeito. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SOUZA, Raimundo F. **Arigó**. São Paulo: Scortecci, 2004.

STROHSCHOEN, Ana Maria. Mídia e memórias coletivas. In: **Diálogos possíveis**, v. 3. Bahia: FSBA, 2004.

TESCHE, Adayr. Miatização da história nas minisséries da Globo. In: **UNirevista**, nº.3, v.1. Porto Alegre: UNISINOS, 2006. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNirev\\_Tesche.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNirev_Tesche.PDF)

\_\_\_\_\_. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In: DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006 a.

TOCANTINS, Leandro. Estado do Acre: geografia, história e sociedade. Rio Branco: Tribunal de Justiça do Acre, 2013.

\_\_\_\_\_. TOCANTINS, Leandro. **Formação Histórica do Acre**, vol. I, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. TOCANTINS, Leandro. **Formação Histórica do Acre**, vol. II, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

VENTURA, Zuenir. **Chico Mendes: crime e castigo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

VIANA, Ana Paula Bousquet. **Palácio Rio Branco: o palácio que virou museu**. Dissertação de mestrado. 2011. 102 f. (Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro.

WAIZBORT, Leopoldo. Elias e Simmel. In: WAIZBORT, Leopoldo. **Dossiê Norbert Elias**. São Paulo: EDUSP, 1999.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

ZALUAR, Alba. As mulheres e a direção do consumo doméstico. In: ALMEIDA, Maria Suely K. de e outros. **colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

WU, Tim. **Império da Comunicação: do telefone à Internet, da AT&T ao Google**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.