



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CAMPUS DE PORTO NACIONAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**ANDREIA LUIZA DIAS**

**ADAPTAÇÃO E TELEDRAMATURGIA: ENTRE AS NARRATIVAS DO ROMANCE  
*AS MINAS DE PRATA* E A TRANSPOSIÇÃO PARA A TELENOVELA *A PADROEIRA***

Porto Nacional/TO  
2023

ANDREIA LUIZA DIAS

**ADAPTAÇÃO E TELEDRAMATURGIA: ENTRE AS NARRATIVAS DO ROMANCE  
AS *MINAS DE PRATA* E A TRANSPOSIÇÃO PARA A TELENOVELA A  
*PADROEIRA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestra em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kyldes Batista Vicente

Porto Nacional/TO  
2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

- D541a Dias, Andreia Luiza.  
Adaptação e teledramaturgia: entre as narrativas do romance As Minas de Prata e a transposição para a telenovela A Padroeira. / Andreia Luiza Dias. – Porto Nacional, TO, 2023.  
120 f.  
  
Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2023.  
Orientadora : Kyldes Batista Vicente  
  
1. Romance Histórico. 2. Telenovela. 3. As Minas de Prata. 4. A Padroeira. I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

ANDREIA LUIZA DIAS

### **ADAPTAÇÃO E TELEDRAMATURGIA: ENTRE AS NARRATIVAS DO ROMANCE AS MINAS DE PRATA E A TRANSPOSIÇÃO PARA A TELENOVELA A PADROEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestra em Estudos Literários.

Data de aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Kyldes Batista Vicente, UFT

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Roseli Bodnar, UFT

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Marinalva do Rego Barros Silva, Unitins

*Dedico este trabalho a Cleunice Rita Dias, minha mãe e incentivadora, que sempre enxergou na educação, o pilar para as grandes transformações.*

*Falar hoje de cultura no Brasil é falar necessariamente  
da “telenovela brasileira”  
(Maria Immacolata Vassallo de Lopes).*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, que possibilitou a realização dessa etapa na minha vida.

Minha Mãe, pela coragem, força, confiança e empenho sempre depositados em mim, no início de cada jornada.

Ao meu filho André Luiz Dias Alves, e ao meu marido Marcelus de Sousa Alves, pelo apoio incondicional, e por me ajudar a transpor cada novo obstáculo.

Aos meus pets: Thor e Bella, meus 'grudinhos', que não deixaram a mamãe enlouquecer.

À Kyldes Batista Vicente, orientadora e condutora nesta jornada, agradeço pela paciência e pela disponibilidade em me orientar neste trabalho. Que Deus a abençoe ricamente.

Aos demais professores do Programa de Mestrado em Educação, em especial ao professor Antônio Egno pelas dicas e textos.

Também agradeço às pessoas que contribuíram direta ou indiretamente na elaboração deste trabalho, principalmente aos colegas Nara Coelho e Adriana Keila Dias pelas dicas preciosas na construção da dissertação. Expresso minha gratidão também ao sexteto da Editora Unitins: Liliane Scarpin S. Storniolo; Julienne Silveira; Joelma Modesto; Mariana Neta; Maria Socorro Silva; Rodrigo Viera; e Leandro Dias, que nesse último ano foram uma grata surpresa que a vida me proporcionou.

## RESUMO

Este trabalho apresenta as análises de um estudo sobre a transposição do texto literário para a teledramaturgia. Os objetivos dessa pesquisa foram direcionados ao entendimento de como as conexões dos gêneros romances histórico e audiovisual telenovela, se materializam na adaptação de Walcyr Carrasco *A Padroeira* (2001). Elenca-se que o romance de José de Alencar *As Minas de Prata* (1862) foi o referenciador para a construção narrativa teledramatúrgica, exibida pela Rede Globo de Televisão no horário das 18 horas. Ainda busca-se observar as aproximações e distanciamentos em três pontos norteadores. O primeiro tópico é a abordagem das temáticas indígenas e escravocratas, o segundo ponto de análise é o mote que trabalha os personagens históricos presentes em ambos os gêneros analisados e o terceiro assunto investigado é a questão religiosa presente, tanto no romance alencariano, quanto na telenovela. A fundamentação teórica do trabalho foi permeada de acordo com os assuntos trabalhados em cada capítulo, assim, a pesquisa foi embasada nos aportes bakhtianos (1990) sobre os processos interacionista promovido pelo gênero romance histórico. Sequencialmente aporta-se nas teorias de Martín-Barbero (2004) sobre a ficção audiovisual, principalmente as telenovelas sendo um dos produtos mais populares na América Latina. A teorização ainda continua nas teses adaptativas propostas por Hutcheon (2013) e Vicente (2018), que preconiza sobre a fidelidade ou não do gênero adaptado em relação ao texto base. Metodologicamente a pesquisa é caracterizada como bibliográfica e documental.

**Palavras-chave:** Adaptação; Romance Histórico; Telenovela; As Minas de Prata; A Padroeira.

## ABSTRACT

This paper presents the analyses of a study on the transposition of the literary text to teledramaturgy. The objectives of this research were directed to the understanding of how the connections of the genres historical novel and audiovisual telenovela materialize in the adaptation of Walcyr Carrasco's *A Padroeira* (2001). It is stated that José de Alencar's novel *As Minas de Prata* (1862) was the referent for the narrative teledramaturgical construction exhibited by Rede Globo de Televisão in the 6 PM time slot. We still seek to observe the approximations and distancements in three guiding points. The first topic is the approach to the indigenous and slave themes, the second point of analysis is the motto that works the historical characters present in both analyzed genres, and the third investigated subject is the religious issue present both in the Alencar novel and in the telenovela. The theoretical foundation of the work was permeated according to the issues worked in each chapter, thus, the research was based on Bakhtian (1990) contributions about the interactionist processes promoted by the historical novel genre. Subsequently, it is supported by Martín-Barbero's (2004) theories about audiovisual fiction, especially telenovelas, one of the most popular products in Latin America. The theorization also continues in the adaptive thesis proposed by Hutcheon (2013) and Vicente (2018), who advocates on the fidelity or not of the adapted genre in relation to the base text. Methodologically, the research is characterized as bibliographic and documental.

**Keywords:** Adaptation; Historical Novel; Telenovela; The Silver Mines; The Patroness.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1.1 Problema de pesquisa</b> .....	12
1.1.1 Hipótese.....	13
1.1.2 Delimitação de escopo.....	13
1.1.3 Justificativa.....	13
<b>1.2 Objetivos</b> .....	14
1.2.1 Objetivo geral.....	14
1.2.2 Objetivos Específicos.....	15
<b>1.3 Metodologia</b> .....	15
1.3.1 Metodologia de pesquisa.....	16
1.3.2 Procedimentos metodológicos.....	18
<b>1.4 Embasamento teórico</b> .....	18
<b>1.5 Estrutura da dissertação</b> .....	23
<b>2 GÊNERO ROMANCE, SOCIEDADE E HISTÓRIA: O ROMANCE HISTÓRICO</b> .....	25
2.1 Literatura e história.....	28
2.2 Do romance histórico tradicional à metaficção historiográfica e ao romance histórico contemporâneo de mediação.....	31
2.3 O romance histórico no Brasil: da narrativa alecariana ao novo romance histórico.....	40
2.4 José de Alencar: Como e por que Sou Romancista.....	45
2.4.1 A narrativa historiográfica <i>As Minas de Prata</i> (1862).....	49
<b>3 FICÇÃO AUDIOVISUAL: MEDIAÇÃO, HIBRIDISMO CULTURAL, TELEVISÃO E TELENOVELA BRASILEIRA</b> .....	53
3.1 O meio televisivo como produto do imaginário coletivo.....	54
3.2 Televisão brasileira, Rede Globo e identidade nacional.....	56
3.3 Historiando a telenovela.....	59
3.3.1 Com a implantação da tevê inicia-se um novo gênero: a teleficção.....	60
3.3.2 A construção do social e cultural na teleficção: telenovela a narrativa da nação....	73
<b>4 ADAPATAÇÃO E TELEDRAMATURGIA: ENTRE AS NARRATIVAS DO ROMANCE AS MINAS DE PRATA À TRANSPOSIÇÃO PARA A TELENOVELA A PADROEIRA</b> .....	82
4.1 A nacionalidade através dos indígenas – conversões e divergências adaptativas.....	87
4.2 Dados históricos e dados fictícios – entre o histórico e o fantasioso na adaptação.....	95
4.3 A Padroeira – encontro e desencontro entre o texto original e a adaptação.....	102
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	110
<b>6 Referências bibliográficas</b> .....	113

## 1 INTRODUÇÃO

*Não me lembro mais qual foi nosso começo. Sei que não começamos pelo começo. Já era amor antes de ser.*  
(Edgar César Nolasco – *Claricianas*).

É como essa frase de Nolasco que se inicia a narração e concretização do amor entre a pesquisadora (Andreia Dias) e sua pesquisa intitulada Adaptação e teledramaturgia: Entre as narrativas do romance *As Minas de Prata* (1862) e a transposição para a telenovela *A Padroeira* (2001).

Num cenário midiático cada vez mais segmentado, no qual a ficção brasileira, produto típico da diversificação cultural do país, permanece hegemônica na preferência popular, faz-se necessário, portanto, o estudo comparativo entre o romance histórico *As Minas de Prata* (1862), escrito por José de Alencar e a adaptação teledramatúrgica *A Padroeira* (2001) de Walcyr Carrasco.

*As Minas de Prata* (1862) é considerado o melhor romance histórico de Alencar e segue o modelo tradicional de romance histórico, proposto por Walter Scott, este considerado o pai desse gênero literário. O livro foi publicado inicialmente em cinco tomos, em um total de mil páginas, posteriormente, a obra foi reduzida pelo próprio Alencar para três tomos. Em 1966, o romance foi adaptado para a teledramaturgia com o mesmo homônimo do título do livro. Primeira telenovela histórica de Ivani Ribeiro, a novela foi uma superprodução da extinta TV Excelsior. Curiosamente, tanto a primeira versão adaptada para a novela, *As Minas de Prata* (1966), como a segunda versão, *A Padroeira* (2001), tiveram a direção de Walter Avancini.

Assim, este trabalho tem como foco principal o estudo dos processos adotados na adaptação do texto literário para a telenovela, bem como a análise reflexiva da transposição do romance histórico para a telenovela do “horário nobre”. Pretende-se estabelecer uma linha comparativa entre os pontos estruturais como originalidade, autoria e as mudanças feitas pelos roteiristas na versão adaptada do romance.

Escrito por José de Alencar em 1862, o romance histórico *As Minas de Prata* é focado na construção do ideal nacionalista pensado pelo autor. Ambientado na cidade de Salvador, na Bahia colonial de 1609, o romance mostra um Brasil de cheio de aventureiros interessados nas terras coloniais para a exploração do pau-brasil e dos vários minérios, abundantes em terras tupiniquins. Ressalta-se que enquanto o romance tem o seu tempo narrativo em 1609, a telenovela *A Padroeira* é assentada

na linha temporal de 1717, ou seja, existe mais de um século de diferença entre a história narrada no texto literário e no enredo teledramatúrgico.

Por considerar uma das formas hegemônicas mais populares no Brasil, a televisão adapta e prestigia constantemente os grandes escritores brasileiros, a exemplo da telenovela *A Padroeira* foco deste estudo. Produzida e exibida no horário das 18 horas pela TV Globo, a história teve 215 capítulos e foi a 59ª trama das “seis”, produzida pela emissora. Escrita por Walcyr Carrasco, com colaboração de Duca Rachid e Mário Teixeira, contou com a direção de Walter Avancini, Mário Márcio Bandarra, Ivan Zettel, Vicente Barcellos, Luiz Henrique Rios, Leandro Neri e Roberto Talma, além da direção geral e núcleo de Roberto Talma e Walter Avancini. No elenco nomes como Deborah Secco, Luigi Baricelli, Maurício Mattar, Mariana Ximenes, Murilo Rosa, Rodrigo Faro, Patrícia França e Elizabeth Savalla se destacaram nos papéis principais. Um fato trágico durante a gravação da telenovela foi o falecimento do diretor Walter Avancini aos 66 anos, por complicações em decorrência de um câncer.

### **1.1 Problema de pesquisa**

Como questão norteadora, este trabalho busca averiguar se os acontecimentos históricos narrados no romance *As Minas de Prata*, são também abordados na telenovela *A Padroeira* produzida pela Rede Globo de Televisão. Pergunta-se como foi realizado o processo de transposição de um gênero para o outro? Quais as similaridades e afastamentos presentes na adaptação? A direção da trama audiovisual foi fiel aos fatos históricos presente no romance?

A relevância deste questionamento, prende-se ao fato de que, por ser ainda um campo novo de pesquisa, a adaptação do texto literário para a narrativa novelística, tem-se poucos estudos no âmbito da academia sobre essa temática. Esses poucos estudos podem estar relacionados, ao fato de que, até bem pouco tempo, a telenovela era vista como um produto de massa inferior culturalmente, isso só começa a mudar com os estudos de recepção latino-americano e os processos de mediações, promovido pelas telenovelas através da hibridização do ficcional e sociocultural.

### 1.1.1 Hipótese

Hipoteticamente a pesquisa trabalhará com a percepção de que, mesmo oferecendo lazer e entretenimento, a adaptação correlaciona-se com a obra original e promove um dialogismo escritor, diretor, obra literária e adaptação. Assim, como produto da cultura de massa, a telenovela democratiza o acesso ao texto literário e insere populações, onde o livro não consegue chegar e ainda dissemina informações sobre a literatura nacional para telespectadores/receptores.

### 1.1.2 Delimitação de Escopo

Neste estudo o escopo da pesquisa se delimitará em analisar a fidelidade e diferenças que ocorreram na transposição do romance literário histórico para a teledramaturgia. O trabalho elencará as similaridades presentes em ambos os gêneros e posteriormente também explicitará as divergências e as mudanças que possam ter sido acrescentadas pelos roteiristas e o autor Walcyr Carrasco no processo de adaptação para audiovisual. Como os estudos comparativos adaptativos abrangem uma enorme possibilidade de análises e objetivos, pontua-se que este trabalho focará e se manterá, nas questões relacionadas a integralidade dos fatos históricos narrados tanto no romance e na telenovela, fatos esses, relacionados a construção do nacionalismo brasileiro e o surgimento de pertencimento a uma nação/povo, que é a temática maior do escrito José de Alencar.

### 1.1.3 Justificativa

Esta pesquisa se justifica pelas contribuições que o meio televisivo, particularmente a telenovela, assume ao adaptar obras literárias consagradas para o audiovisual, disseminando assim, os escritores brasileiros. Ressalta-se ainda que, este estudo é inédito, pois não existem dados catalográficos referentes as análises da transposição do romance *As Minas de Prata* para a telenovela *A Padroeira*. Destacando assim, seu importante papel para o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) de Porto Nacional da Universidade Federal do Tocantins, responsável por fomentar novas pesquisas e creditar novos pesquisadores em áreas relativamente novas, porém de grande diversidade e temáticas originais.

Segundo as teorias da adaptação, a transformação de um texto literário, seja para a televisão, teatro ou cinema, é a mesma coisa que produzir uma obra nova e original. “Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original” (FIELD, 2001, p. 174). Ainda segundo Field (2001), na transposição de um gênero para outro, o roteirista não é obrigado a ser fiel ao gênero original e fica a seu critério promover pequenas ou grandes mudanças nos roteiros adaptados. “A adaptação é definida como a habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” [...] para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação” (FIELD, 2001, p. 174).

Dessa forma, a proposição deste estudo está sustentada nas relações estabelecidas entre a literatura e o audiovisual, mais especificamente a televisão, e no desencadeamento criativo que os processos adaptativos recorrem ao transpor um gênero para o outro. Isso posto, a relevância em abordar essa temática é pautada nas contribuições que a teledramaturgia promove ao resgatar textos literários históricos e transportá-los para um gênero de massa voltado para o entretenimento da população brasileira.

## **1.2 Objetivos**

### **1.2.1 Objetivo Geral**

O objetivo geral deste estudo é compreender os processos que transportaram o romance literário histórico para a teledramaturgia e, quais os aspectos que são congruentes e divergentes na transposição de um gênero para outro, com características e estruturas narrativas diferenciadas.

Nesse sentido, procura-se analisar a adaptação do romance histórico *As Minas de Prata* para a telenovela *A Padroeira*, priorizando as estratégias construtivas e discursivas, que foram usadas para estruturar a narratividade novelística, observando-se os temas e as figuras que possibilitam uma relação com o texto literário original.

### 1.2.2 Objetivos Específicos

De forma mais específica, procura-se entender se a adaptação ocorreu reproduzindo fielmente a narrativa literária ou se o autor da telenovela usou o livre arbítrio, que a adaptação possibilita, e alterou parcialmente ou integralmente os fatos históricos narrados no romance alencariano. Assim, enumera-se abaixo os objetivos específicos que serão analisados neste estudo:

1. Averiguar comparativamente se a telenovela retrata o sentimento de nacionalidade e pertencimento dos nativos e dos brasileiros oriundos da mestiçagem entre europeus, africanos e indígenas, tema abortado no romance de José de Alencar;
2. Verificar se a temática do encontro de Nossa Senhora, é mencionado no romance ou se esse fato foi adicionado pelo autor da telenovela. Pois, em decorrência da narrativa sobre a descoberta da imagem da santa, a adaptação foi intitulada *A Padroeira*, em referência à santa católica. Em entrevista concedida ao acervo digital da Globo, o autor Walcyr Carrasco, explicou que todos os fatos relacionados a imagem de Nossa Senhora Aparecida mostrados na novela são verdadeiros e documentados pela Igreja Católica, o que difere na trama novelística foi só as datas dos acontecimentos religiosos (MEMÓRIAGLOBO, 2021);
3. Analisar comparativamente as semelhanças e diferenças entre os dados históricos trabalhados no universo romanesco e na narrativa teledramatúrgica, como a questão dos conflitos entre os Jesuítas e o novo Governador Geral, encarregado da comarca de Salvador, em relação ao poder da Igreja Católica na colonização brasileira, ou seja, as figuras históricas presentes em ambas as narrativas.

### 1.3 Metodologia

Metodologicamente este trabalho é um estudo comparativo da adaptação do romance histórico para a teledramaturgia brasileira, e a transposição do gênero literário romance histórico, para o gênero audiovisual telenovela. Dessa maneira, o projeto seguiu o método científico proposto, ou seja, norteou-se por uma práxis predefinida. Segundo Lakatos e Marconi (2010, p. 85) o método é um conjunto de atividades que permitem “alcançar um objetivo com segurança e economia, na medida

em que traça um caminho a ser seguido, detecta erros e auxilia as decisões de um cientista”.

Dessa forma, a pesquisa se enquadra nos procedimentos de uma pesquisa, documental, bibliográfica, qualitativa e interpretativa, pois será desenvolvida através de análises de bancos documentais e em livros, tese, dissertações e artigos que versam sobre as teorias comparativas e adaptativas do texto literário para a televisão.

### 1.3.1 Metodologia da Pesquisa

Essa pesquisa é classificada tipologicamente em interpretativa, bibliográfica e documental, direcionada pela taxionomia do método qualitativo, pois será executada por meio de revisões de literatura, livros, artigos e documentos disponíveis em versões impressa e on-line. Segundo Gil (1999) a pesquisa documental é uma análise que se vale de documentos e materiais que ainda não receberam de tratamento científico, ou seja, são fontes primárias, que estão em arquivos públicos ou privados.

Já de acordo com Gil (1999, p.30) “a pesquisa bibliográfica é elaborada com base em material já publicado. Tradicionalmente, esta modalidade de pesquisa inclui material impresso como livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos”.

Ainda segundo Gil (1999) a pesquisa de cunho bibliográfico embasa-se em teoria já publicadas e busca uma atualização com o intuito de desenvolver e/ou ampliar determinado assunto. “A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente” (GIL, 1999, p. 71).

#### a) Sob o ponto de vista de sua natureza

O presente trabalho consiste em uma pesquisa de caráter básico, interpretativo, bibliográfico e documental. Assim, de acordo com Gil (1994) a pesquisa de natureza básica tem como objetivo preencher uma lacuna que foi esquecida nos processos históricos e sociais de qualquer área do conhecimento humano, ou seja, a pesquisa não procura uma aplicação prática das suas análises, mas sim, o aumento

do conhecimento sobre os problemas propostos no estudo e o acréscimo de novos olhares e perspectivas sobre questões específicas.

b) Sob o ponto de vista da forma de abordagem do problema

A pesquisa também se enquadra na metodologia qualitativa, pois é pautada em análises não mensuráveis, mas sim, em aspectos presentes no romance analisado e na sua transposição para o audiovisual. De acordo Marconi e Lakatos (2010) ao trabalhar de forma qualitativa, o pesquisador tem como premissa, desenvolver uma análise mais profunda dos aspectos relacionados a complexidade do comportamento humano e ao mesmo tempo disponibilizar uma interpretação detalhada, focada nos processos e significados que constituíram o comportamento humano. Segundo Minayo (1995):

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado, ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 1995, p.21).

Por conseguinte, enquanto o método quantitativo, enumera, mostra dados e indicadores, o método qualitativo foca-se na objetivação e na revisão das teorias para criar novos conceitos, que são analisados especificamente e contextualmente.

c) Sob o ponto de vista de seus objetivos

Objetivamente esta é uma pesquisa explicativa interpretativa, pois parte-se de análises interpretativas e reflexivas, mediante a compreensão dos textos e a síntese das ideias e das contribuições de outros autores e estudos, divulgados anteriormente, e devidamente registrados para a formulação final desse trabalho.

Dessa forma, este estudo procura resolver metodologicamente a problemática da similaridade ou diferença na adaptação do romance alencariano para a telenovela *A Padroeira*.

### 1.3.2 Procedimentos Metodológicos

Esta pesquisa, caracterizada anteriormente como documental e bibliográfica, percorreu o seguinte percurso metodológico: inicialmente foi realizada a leitura do romance *As Minas de Prata*, nessa leitura foi-se grifando os trechos que abordavam os fatos ou acontecimentos históricos, bem como as partes do texto que se referiam a questão da nacionalidade dos brasileiros, temática símbolo de José de Alencar. Posteriormente buscou-se em livros, teses e artigos científicos o embasamento teórico sobre a literatura e a história e a caracterização do romance histórico desde seu surgimento até os dias atuais. Na sequência, foram realizadas leituras sobre o surgimento do audiovisual, da televisão e da telenovela. Continuamente ao percurso metodológico, realizou-se a leitura de obras que trabalhassem as teorias adaptativas e os processos de transposição de um gênero literário para o audiovisual. Posteriormente, assistiu-se os capítulos da telenovela *A Padroeira* e selecionada as cenas que pontuava sobre os objetivos propostos no trabalho. Finalizado esse processo, iniciou-se a construção dos capítulos e textos que compõem esta dissertação.

### 1.4 Embasamento Teórico

O embasamento teórico deste estudo é fundamentado de acordo com as temáticas que são abordadas na sua estruturação, assim, explicita-se que, inicialmente a pesquisa embasa-se nas teorias do gênero romance histórico, passando sequencialmente pelos estudiosos do audiovisual, focando-se na televisão e na telenovela, continua-se nas teorias adaptativas e conclui-se nas análises dos processos de transposição do texto literário histórico para a teledramaturgia.

Desse modo, este trabalho é alicerçado nos aportes de Bakhtin (1990, 1993, 1997) acerca dos processos interacionista promovido pelo gênero romance histórico. Assim, ao criar estereótipos multifacetados, o romance, possibilita o entrelaçamento de vozes diferentes, ecoando além do literário, os aspectos culturais, sociais e históricos de um momento histórico específico. Essa multidiversidade de falas é o que Bakhtin chama de plurilinguismo e quando este é inserido no romance, captam as vozes sociais e históricas, concretizando significações “[...] que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socio-

ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época” (BAKHTIN, 1993, p. 106).

Desse modo, Bakhtin (1993) ainda ressalta que é nessa relação recíproca, que o romance se torna plurilíngue e plurivocal, ao abordar “dialetos sociais, maneirismos de grupo, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, das idades, etc.” (BAKHTIN, 1993, p. 74).

Continuamente a essas proposições, explica-se também, que no caso do romance literário, os personagens são estereótipos do cotidiano social e histórico. Essa percepção da realidade, com base na concepção do homem e do mundo que o rodeia, busca compreendê-lo, ora representando, ora questionando a constituição humana. Por isso, é perspicaz dizer que o romance histórico disponibiliza constantemente, uma dinâmica multifacetada e engloba tantos elementos literários e cotidianos, para conceber uma visão histórico e social das questões e temáticas que afetavam a sociedade da época.

Sendo congruente com Chartier (1999) acredita-se neste estudo, que textos literários não são fixos em um determinado tempo e eles antecedem a propriedade literária.

As obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo, as maiores - não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com a recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os experts sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura. Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce (CHARTIER, 1999, p. 9).

Com isso, percebe-se que a construção histórica transcende a própria narrativa romanesca e serve de fonte para dados e acontecimentos de épocas distantes. Segundo Aínsa (2003), os romances de ficção histórica, denominados também de Novos Romances Históricos ou Reescritas da História, constituem registros que põem de manifesto uma série de peculiaridades que realçam as características mais destacadas de certas narrativas das últimas décadas.

A nova ficção trata de embarcar na aventura de reler a história, voltando-se com olhos críticos para o período colonial, o iluminismo e a independência e, num sentido revisionismo, para o século XIX e o início do século XX. Aparentemente, depois que os trabalhos experimentais complexos dos anos 60 permitiram a entrada de toda sorte de influências, e após a latejante urgência dos anos 70, os romances teriam sentido a necessidade de

incorporar o passado coletivo ao imaginário individual de uma perspectiva já decantada pelo tempo (AÍNSA, 2003, p. 75).

Dessa forma, sendo base de informações para a construção ou investigação de fatos históricos, sociais, culturais ou mesmo cotidiano, o romance é um dos gêneros literários que mais foi adaptado para o audiovisual, seja, em formato de filmes, para a 'telona' ou em minisséries, séries e telenovelas para a televisão. Para Vicente (2018) muitos recursos utilizados pela tecnologia moderna, fazem parte dos contextos literários, e dessa maneira, pode-se dizer que:

[...] a imagem que temos hoje no cinema, na televisão, ou na web passou por um texto escrito, seja num romance, num conto, num roteiro, numa escaleta. Então, mesmo antes do surgimento dos meios tecnológicos que possibilitaram a tradução de narrativas num sistema comunicacional da convergência, a imagem, o movimento e o som já ilustravam as narrativas. Com a tecnologia, eles foram moldados para cada um dos ambientes em que são utilizados (VINCENTE, 2018, p. 53).

Dessa forma, é inegável a parceria entre a literatura e o audiovisual, no qual frisa-se, que a ficção televisiva deve muito à literatura pelo fornecimento constante de enredos e recursos para a geração de histórias e narrativas, nas quais o texto literário é transportado para a 'telinha'. Entretanto, a literatura também deve muito a televisão, que ao adaptar obras e textos literários, promoveu uma aproximação do grande público com os grandes escritores e obras consagradas da literatura brasileira e mesmo estrangeira.

A evolução das produções audiovisuais também revela a evolução dos gêneros discursivos fictícios no processo de autonomia ou dependência das narrativas adaptadas para o consumo audiovisual. Para Gonçalves (2020, p. 10-11),

Os gêneros audiovisuais de ficção comum – comédia, drama, romance, ficção científica e terror –, dizem respeito a uma história social e cultural de mediação desses e outros campos das artes comunicação – literatura, rádio, quadrinhos, folhetim e teatro.

De acordo com Martín-Barbero (2004) a ficção audiovisual, principalmente as telenovelas ou o melodrama (como é nomeado pelo teórico), é o produto mais popular na América Latina e com isso, as telenovelas adquirem uma identidade própria de disseminador de costumes cotidianos, além de difusora da cultura latina para o mundo.

Martín-Barbero (1997) ainda ressalta que o melodrama é na atualidade o processo de mediação mais consistente entre a tradição popular e a cultura de massa e por isso, o teórico enfatiza que o melodrama audiovisual deve ser analisado pelo viés de “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” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 30).

Pontua-se ainda que Martín-Barbero considera o melodrama uma das formas teledramaturgia mais inclusiva, pois é um dos gêneros mais aberto à cultura popular, representando o modo de viver e sentir dos sujeitos que compõem a sociedade.

A obstinada persistência do melodrama, mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos não podem ser explicadas nos termos de uma operação puramente ideológica ou comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a mediação efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo music-hall e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 178).

Isto posto, observa-se que o mercado audiovisual no Brasil se torna a cada dia mais complexo e polifônico, pois na fase atual, além da televisão aberta, existe uma grande produção para mídias e canais de streaming e digitais. Entretanto, o Brasil possui uma sólida tradição na produção teledramatúrgica, isso ocorre desde o seu lançamento em 1950, quando foi inaugurada a TV Tupi em São Paulo, por Assis Chateaubriand. Segundo Balogh (2002) em um

[...] país tão profundamente marcado pelas desigualdades socioeconômicas e em que os bens da cultura são acessíveis a uma reduzida parcela da população, população está que conta com alto índice de analfabetos, a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população (BALOGH, 2002, p.19).

Ainda segundo Balogh (2002) a ficção televisual é produto da junção de várias atividades culturais herdadas de formas narrativas dramatúrgicas oriundas das narrativas orais, literárias, fílmicas, teatrais, dentre vários outros tipos de narrativas. Dessa forma, pode-se dizer que a telenovela também é um dos derivados dessa junção de narrativas.

Originária no folhetim francês do século XIX, as narrativas novelísticas passam historicamente pelas fotonovelas, entre anos 1950 e 1970; pela radionovela, que fizeram um sucesso enorme entre as décadas de 1940 e 1970 e finalmente aportando nas telenovelas. Segundo Vassallo de Lopes (2002, p. 8) as telenovelas é o principal produto da teleficção brasileira, mais precisamente as novelas produzidas pelo Grupo Globo de Televisão.

São elas sem dúvida, as principais responsáveis pela especificidade da teleficção brasileira. Essa especificidade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo nível estético e artístico e pela preocupação com o texto [...]. É impossível não atribuir às novelas da Globo o papel de protagonista na construção de uma teledramaturgia nacional.

Com um estilo romântico-realista, as novelas da Globo caíram no gosto da população brasileira, que se viu pela primeira vez representada na telinha. Essa preferência pelas novelas globais se deve em muito a literatura, que desde o início da teledramaturgia brasileira, serve de fonte para as narrativas novelísticas.

Assim, como alicerce da história e da cultura brasileira, a literatura se tornou um produto ideal para a releitura de suas obras e autores, e foi assim, que ao longo da sua trajetória, a telenovela firma uma parceria com o texto literário e passa a adaptar obras famosas, como os romances, *Cabocla* de Rui Ribeiro Couto (1931), adaptado pela primeira vez em 1979 e novamente em 2004; *O Meu Pé de Laranja Lima* de José Mauro Vasconcelos (1968), adaptado três vezes como telenovela em 1970, 1980 e 1998, e adaptado em 2012 na versão filme; *Éramos Seis* de Maria José Dupré (1943) adaptado cinco vezes para a televisão - 1958, 1967, 1977, 1994 e 2019 e adaptado em 1945 como radionovela; *As Minas de Prata* de José de Alencar (1865), adaptado como telenovela em 1967 pela extinta TV Excelsior. Esses foram algumas obras literárias, dentre vários outros livros, que foram adaptados homonimamente para a televisão e cinema.

Ressalta-se também, que em algumas adaptações, os autores preferiram alterar o nome das telenovelas, diferenciando assim o título dos romances literários, é o caso de *O Ateneu* de Raul Pompéia (1888), que entrou no ar como *Memórias de Amor* (1979); *Dom Casmurro* de Machado de Assis (1900), batizado de *Capitu* na teledramaturgia (2008); *Mar Morto* de Jorge Amado (1936), intitulado de *Porto dos Milagres* (2001); e *As Minas de Prata* de José de Alencar (1865), que foi ao ar como *A Padroeira* (2001).

Falar de adaptação literária como produto cultural para a televisão é debater sobre a questão da fidelidade dessa transposição ou não, pelo roteirista ou autor, e ao mesmo tempo, comparar as estruturas da mudança do texto escrito, para o texto imagético. Para Hutcheon (2013) adaptar não significa que o autor tem que se manter fiel ao roteiro original. Segundo Hutcheon adaptar não é copiar ou reproduzir os fatos narrados no texto literário. “A adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Contudo, quando se diz que o produto é uma adaptação, o autor está comunicando que, no caso da telenovela, esta é relacionada intencionalmente com fatos ou acontecimentos presentes em determinada obra literária. Nesse sentido Hutcheon (2011) explica que “os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados. Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretados como tais [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 27).

Dessa maneira, considera-se que no processo adaptativo, embora se recorra a um texto anterior, o autor fica livre para recriar, reformular e reescrever o texto original em prol da necessidade de recontar a narrativa com uma perspectiva e interpretações novas pelo autor que está adaptando o texto literário.

## 1.5 Estrutura da Dissertação

Este estudo está organizado em quatro capítulos, que estão subdivididos em partes e subitens, sendo que em cada capítulo procura-se construir linearmente um embasamento das temáticas que são focos deste trabalho.

O primeiro capítulo é a *Introdução*, onde estão elencados todos os processos e percursos adotados neste trabalho, ou seja, são as informações introdutória sobre a pesquisa.

O segundo capítulo intitulado: *Gênero Romance, Sociedade e História: O Romance Histórico*, trata do entrelaçamento entre a literatura, a realidade social e os fatos históricos, que constituem as temáticas dos romances históricos. Neste capítulo faz-se um percurso contínuo do surgimento desse gênero literário até as novas vertentes. Neste tópico, ainda se disponibiliza, um breve resumo do romance em

análise e algumas postulações, sobre a construção do nacionalismo proposto por José de Alencar em sua obra.

No terceiro capítulo: *Ficção Audiovisual: Mediação, Hibridismo Cultural, Televisão e Telenovela Brasileira*, busca-se traçar uma conceituação da ficção audiovisual na América Latina e no Brasil, nesta caracterização serão abordados os processos de mediações e o hibridismo dos meios audiovisuais, o surgimento da televisão brasileira, o meio televisivo e a identidade nacional, o surgimento da telenovela e a história e o social nas narrativas televisuais.

O último capítulo: *Adaptação e Teledramaturgia: Entre as narrativas do romance As Minas de Prata a transposição para a telenovela A Padroeira* é a análise desse estudo, que conceituará a adaptação e a análise da transposição do romance para a adaptação novelística. Nesta parte do estudo, procura-se identificar e interpretar como se processa a construção da adaptação e as semelhanças e distanciamentos dos dois gêneros.

O estudo conclui-se nas considerações finais, relativas as análises explicativas e interpretativas da adaptação novelística *A Padroeira* de Walcyr Carrasco e arremata-se nas referências bibliográficas dos teóricos e estudiosos das temáticas abordadas na construção desta pesquisa. Enfim, espera-se que este estudo possa proporcionar uma ampliação dos conhecimentos sobre o entrelaçamento do gênero literário romance histórico com o gênero audiovisual telenovela. Finalizando esta etapa introdutória, deseja-se uma boa e proveitosa leitura a quem possa este estudo alcançar.

## 2 GÊNERO ROMANCE, SOCIEDADE E HISTÓRIA: O ROMANCE HISTÓRICO

*O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.*  
(Graciliano Ramos - Grande Sertão Veredas).

Assim como no trecho do consagrado romance de Graciano, no qual as pessoas estão sendo construídas cotidianamente, pode-se influir que o gênero romanesco desde de seu surgimento até os dias atuais foi se moldando e se adaptando as adversidades dos tempos.

Considerado um gênero secundário enunciativo e analisado como um dos fenômenos languageiros que semiotizam e concretizam as práticas da vida sociocultural dos humanos (BAKHTIN, 1997), o texto literário, em muitas ocasiões, recorre a formas populares ou não literárias, para atualiza-se perante a sociedade, trazendo para o seu discurso a dialogização histórico, social e cultural. Para Bakhtin (1997) esse dialogismo que os gêneros produzem não os delimita e sim, renova o próprio gênero, no caso, o gênero romance, que gera uma nova forma de sensibilidade ao ouvinte. Ainda de acordo com Bakhtin (1990), o romance literário é caracterizado como um gênero presentes na comunicação cultural, mais complexo e evoluído na sua estrutura de escrita ou fala. O texto romanesco é caracterizado pelo debate cultural-social decidido pelo ponto de vista do autor perante a sociedade, porém, assim como todos os gêneros, os escritores literários buscam uma compreensão responsiva, ou seja, uma resposta ativa dos leitores, que vai ao encontro com os escopos intencionais do autor.

O autor supera a resistência puramente literária que lhe opõem as formas antiquadas puramente literárias, os costumes e as tradições (o que, incontestavelmente, ocorre), sem jamais encontrar uma resistência de uma ordem diferente (a resistência ético-cognitiva do herói e do seu mundo) e, com isso, seu objetivo é criar uma nova combinação literária a partir de elementos igualmente literários, e também o leitor é solicitado a “sentir” o ato criador unicamente contra um fundo de convenção literária habitual; em outras palavras, sem que tampouco ele necessite sair dos limites do contexto de valores e de sentido da literatura entendida como realidade material (BAKHTIN, 1997, p. 210).

Para Baktin (1990) o romance é um texto plurilíngue e plurivocal, pois é nele que as diferentes línguas e vozes sociais se anunciam, possibilitando que o mesmo

se organize e divulgue suas temáticas para a sociedade em que o romance está inserido. Consecutivamente, o plurilinguismo molda a dialogicidade da prosa romanesca e permite ao autor repercutir a sua própria voz. Assim:

[...] introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se orga-nizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época (BAKHTIN, 1990, p. 106).

Concomitantemente ao pensamento bakhtiniano, Chartier (1994) traz a perspectiva de que a realidade deve ser concebida como instrumento de mediação e a mesma deve ser analisada por intermédio de representações com múltiplos sentidos, com isso “o objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e os mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos” (CHARTIER, 1994, p. 2).

Essa mediação que a linguagem do romance faz entre costumes e cultura e seus leitores é o que Candido (2006) estipula como função social, ou seja, é o papel adotado pela obra literária no desenvolvimento e estabelecimento de relações sociais e na satisfação de necessidades espirituais e materiais, mantedora de uma certa ordem na sociedade.

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos designios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra (CANDIDO, 2006, p. 54).

Ainda segundo Candido, Rosenfeld e Prado (1998) é através dos personagens que a trama do romance se estabelece e se concretiza para os leitores, sendo assim “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 1998, p. 62). O autor ainda ressalta que no caso específico da ficção romanesca, o escritor ao criar um personagem este procura estabelecer algo mais coeso, menos variável que o sujeito real, ou seja, o autor constrói personagens complexo e ao mesmo tempo múltiplos, agregando elementos

características de pessoas reais ao personagem fictício e cria uma trama, social, histórica e psicológicas ilimitada.

Essa interação do personagem foco do romance, com questões presentes na sociedade, encerra como Moíses (2003) descreve, uma visão macro dos costumes e cultura da sociedade narrada na obra. Isso possibilita a convergência de outras áreas como o histórico, o psicológico, o filosófico, político, econômico e artístico, para reconstruir o mundo que se realiza na esfera romanesca.

Considerando-se que a literatura é vista com um gênero textual que reflete toda uma sociedade, tem-se a possibilidade do surgimento da interdisciplinaridade, ou seja, do diálogo entre questões sociais e culturais dentro da literatura. Para Facina (2004), a literatura não é apenas o reflexo do cotidiano social, ela é também parte construtora dessa sociedade.

A literatura não é espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Ela compõe a prática social material desses indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam (FACINA, 2004, p. 25).

Continuamente nessa linha da literatura como reflexo da realidade, Facina (2004) ressalta que apesar da obra literária romper os limites da realidade existencial, a mesma é embasada em coisas, fatos, acontecimentos e pessoas do cotidiano social e diz que:

Dessacralizar a criação literária, destacando a sua dimensão histórico-sociológica e rejeitando a perspectiva idealista que vê a literatura, ou mesmo a arte como um todo, como uma esfera da atividade humana completamente autônoma em relação às condições materiais de sua produção. Não se trata de negar a existência do talento individual, ou do gênio criador, mas sim de considerá-la parte da dinâmica social e, portanto, passível de ser analisada racionalmente (FACINA, 2004, p.10).

A estudiosa ainda explica que a realidade social embutida no texto literário é uma realidade que não se apega a veracidade dos acontecimentos, mas sim a uma verossimilhança representacional que possibilite uma organização da obra e o andamento do seu enredo. Para Facina (2004), o autor literário como membro da sociedade em que vive, não consegue desvincular completamente desse papel e, em virtude disso, escreve para leitores que também estão presentes nessa sociedade e

é nisso que reside a formação de personagens estereotipados ou representados socialmente, especificamente no romance literário.

Nesse sentido, ressalta-se que o gênero romance literário é o portador de uma linguagem social, cultural e histórica de uma época e/ou determinados grupos que imprimem na relação obra/autor/leitor as funções de seus papéis sociais. A literatura não encerra a língua/linguagem, ela gera novos mecanismos de representação dessa linguagem, deixando a cargo dos seus públicos apropriar ou não, desses novos atributos ofertados pelo texto literário. Assim, no próximo tópico aborda-se como se processa o entrelaçamento do texto literário com o texto histórico, no qual tem-se períodos de afastamentos e aproximações desses dois gêneros.

## 2.1 Literatura e História

O debate entre a literatura e história remonta desde as origens dessas ciências, e até os dias atuais levantam vários embates teóricos. Uma das linhas estuda a literatura como documentos museológicos e cronológicos, de cunho puramente filológico. Enquanto, a outra vertente, trabalha com o conceito de literatura como representação de épocas/períodos que compõem a história.

Para White (1995) a história é uma teia narrativa, onde se congregam diversos elementos ficcionais oriundos de textos satíricos, romanescos, poéticos, cômicos, trágicos e irônicos, e dessa forma fica difícil distinguir o que é histórico e o que é ficção. Ainda segundo o teórico a história é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” que “comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente *histórica*” (WHITE, 1995, p. 11, grifo do autor). Assim, ao dizer que o texto histórico, recorre constantemente ao texto literário, White estabelece uma relação de proximidade entre ambos.

Diz-se com frequência que a história é uma mescla de ciência e arte. Mas, conquanto recentes filósofos analíticos tenham conseguido aclarar até que ponto é possível considerar a história como uma modalidade de ciência, pouquíssima atenção tem sido dada a seus componentes artísticos. Através da exposição do solo linguístico em que se constituiu uma determinada ideia da história, tento estabelecer a natureza inelutavelmente poética do trabalho histórico e especificar o elemento prefigurativo num relato histórico por meio do qual seus conceitos teóricos foram tacitamente sancionados (1995, 13).

Isso posto, elenca-se que Compagnon (1999, p. 199) concebe “a idéia de que o escritor e sua obra devem ser entendidos em sua situação histórica”. Desse modo, estudar a literatura sem compreender que a mesma é um reflexo original das interpretações do autor, de um tempo fixo, é o mesmo que perceber os textos literários apenas como entretenimento. Ainda de acordo com Compagnon (1999), o leitor vai entender que o texto literário presume o contexto histórico, no qual foi elaborado.

Sendo assim, estabelecer qual vertente é a certa, é uma atividade complicada, pois, a dualidade entre literatura e história vai percorrendo os passos da sociedade, e está, não cessa a produção de textos literários, pautados em momentos históricos, que acabam servindo de fontes para pesquisas e estudos de períodos passados. Como exemplo dessa dificuldade de situar onde uma ciência termina e a outra começa, tem-se o surgimento da literatura brasileira, que ficou caracterizada como textos documentários ou literatura de informação, onde pesquisadores e estudiosos da história do Brasil, recorrem para compreender o processo histórico da nossa formação. Desse modo, Chartier (2009) ressalta que as obras literárias são construídas de experiências autorais compreendidas em espaços sociais, que por sua vez, são constitutivos da história, porém, é muito difícil fazer uma separação dessas duas disciplinas, pois segundo o autor existem duas barreiras:

A primeira é a evidenciação da força das representações do passado propostas pela literatura. [...] A segunda é o fato de que a literatura se apodera não só do passado, mas também dos documentos e técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica (CHARTIER, 2009, p. 25 e 27).

Ressalta-se que às vezes a relação entre as duas disciplinas fazem processos de afastamentos e aproximação, nos quais retratam fatos e questões de forma semelhantes e em outras situações, mostram-se completamente diferentes. Segundo Aínsa (1994) a recorrência e o compartilhamento de métodos, técnicas e informações que existiam entre historiadores, antropólogos e sociólogos, também se estendeu a criação literária. Para o crítico literário o relacionamento entre as duas ciências sempre foi problemático.

Las relaciones entre historia y ficción han sido siempre problemáticas, cuando no abiertamente antagonicas. Una — la historia — se ha dicho, narra científica y seriamente hechos sucedidos, mientras la otra — la ficción —

finge, entretiene y crea una realidad alternativa, «ficticia» y, por lo tanto, no «verdadera» (AÍNSA, 1994, p. 25, grifos do autor).

Para Aínsa (1994), esse estranhamento que permeia o percurso de ambas as disciplinas, teve início na obra *Poética* de Aristóteles, no qual, 'História' foi caracterizada como sinônimo de verdade científica e adquiriu credenciais disciplinares tendo a missão de transformar "o passado em modelos do presente e do futuro", já a 'Poesia' (literatura) ficou conceituada como uma vertente mais filosófica e universal, que se limitava a mentir e 'inventar'. Ainda segundo Aínsa (1994), essa definição de Poesia só foi alterada quando o filósofo e poeta Horácio explicou que apesar de ser uma mentira poética, esta tinha a intenção de 'iluminar e deleitar' seu leitor.

A partir de ese momento, se admite que la «mentira» literaria pueda también cumplir una misión, «ilustración» en la que se reconoce buena parte de la ficción contemporánea : la de ser un complemento posible del acontecimiento histórico, suposible metáfora, su síntesis paradigmática, su moraleja (AÍNSA, 1994, p. 26, grifos do autor).

Isto posto, é necessário fazer-se um aporte para explicar que durante muito tempo o discurso em torno dos limites entre as duas disciplinas ficou em torno desse problema, de que até ponto uma ciência perpassa a outra, contudo nas últimas décadas houve a colocação de outras questões, pois, é fato que, a literatura histórica não é um anexo da história oficial e que escritores não vivem à sombra dos historiadores. Dentre as novas perspectivas e questões coloca-se por exemplo, que atualmente um romance histórico não é um discurso fechado e tão pouco um puro reflexo de um momento histórico e social, pois a criação literária é um processo único, singular, no qual o escritor constrói outras representações de um determinado acontecimentos ou fato narrado pela historiografia oficial. Para Pesavento (1998) são essas novas representações feitas pela literatura que torna possível a nova história cultural, na qual busca-se através do histórico, o resgate de tempos, momentos e lugares diferentes, que permitam a construção identitária dos grupos sociais divergentes das narrativas hegemônicas. "Representar, portanto, tem o caráter de anunciar, 'pôr-se no lugar de', estabelecendo uma semelhança que permita a identificação e reconhecimento do representante com o representado" (PESSAVENTO, 1998, p. 19).

Cabe ressaltar que não se deve esquecer, que o percurso da literatura e da história ao longo das suas trajetórias, não seguem a mesma regularidade e por isso, se tem esses momentos de entrelaçamento e distanciamentos, assim frisa-se que:

Há textos literários que continuarão sendo entendidos em sua trabalhada e complexa relação com a história. É possível que nem todas as chaves para sua compreensão estejam ali, mas as indagações que abrem também precisam da história para buscar uma resposta. Deixam suas perguntas abertas, provocam por meio delas (SARLO, 2005, p. 30).

As explanações acerca da literatura e história sempre suscitarão perguntas de cunho especulatório sobre o texto literário ser visto como fonte histórica e documental e se o escritor é também um historiador ou o historiador também é um escritor. Segundo Sarlo (2005, p. 79) “o texto literário é um documento que, por sua existência, prova o caráter não ficcional da crítica ou da história”, ou seja, diferentemente do texto histórico, o texto literário possibilita várias leituras e ao mesmo tempo refuta ou esclarece determinados fatos que foram narrados unilateralmente pela história.

Pontua-se então, que a linha tênue que separa essas duas disciplinas não segue um percurso linear, mas sim, uma trajetória sinuosa, com muitos percalços pelo caminho, entretanto, é inegável que ambas, ocasionalmente recorrem uma à outra para contestar ou afirmar acontecimentos passados e presentes que vão construindo as identidades de uma determinada sociedade. Com isso, adentra-se a um dos focos deste estudo, que é o romance histórico, resultado dessa mescla dos gêneros ficção literária e história.

## **2.2 Do romance histórico tradicional à metaficção historiográfica e ao romance histórico contemporâneo de mediação**

Fruto desse entrelaçamento entre a história e ficção literária, surge em 1814, o romance histórico clássico. A publicação do romance *Waverley* de Walter Scott, marca o início desse novo gênero. Caracterizado como uma narrativa híbrida, que transita entre as duas disciplinas, o romance histórico contribui para a (re)construção e investigação de fatos históricos por outros ‘olhares’, que não o viés da historiografia oficial. Segundo Induráin (1998) essa miscigenação do discurso histórico e o ficcional teve início de fato no século XIX com o romance scottiano, entretanto, a publicação de romance com temáticas históricas já ocorria anteriormente, porém sem a intenção

de reconstrução do passado. Essa escrita do passado só ocorre a partir da conceituação estrutural feita por Walter Scott, que situou a narrativa em um tempo distante e a colocou em datas específicas, descrevendo fatos e ações que ocorreram em uma época distinta e passada. Assim, a estrutura romanesca criada pelos romances históricos de Scott “sitúan sua acción en un pasado (real, histórico) más o menos lejano y debe reconstruir, o al menos intentar reconstruir, la época en que sitúa su acción [...]” (INDURÁIN, 1998, p. 16). Com isso, Induráin (1998) ainda ressalta que no caso desse gênero, os elementos históricos são o que adjectiva, o substantivo romance.

Concomitante as colocações acima, Lukács (2011) esclarece que o romance histórico só teve início em consequência das mudanças históricas ocorridas no século XVIII, como a Revolução Francesa, as guerras napoleônicas e a ascensão da burguesia na Inglaterra.

A relativa estabilidade do desenvolvimento inglês nessa época conturbada, em comparação com o continente, possibilitou que o sentimento histórico recém-despertado pudesse se condensar em uma forma grandiosa, objetiva e épica. Essa objetividade é intensificada ainda pelo conservadorismo de Walter Scott. Com sua nova visão de mundo, ele permanece fortemente ligado às camadas da sociedade arruinadas pela Revolução Industrial, pelo rápido desenvolvimento do capitalismo. Scott não faz parte nem dos entusiastas do desenvolvimento nem de seus apaixonados e patéticos contestadores. Por meio da investigação de todo o desenvolvimento inglês, procura encontrar um caminho “mediano” entre os extremos em luta. [...] Walter Scott integra as fileiras dos honestos tories da Inglaterra de então, que não poupam críticas ao desenvolvimento do capitalismo e não somente veem claramente, como também demonstram profunda compaixão pela infinita miséria do povo que a derrocada da velha Inglaterra trouxe consigo, mas, justamente por seu conservadorismo, não chegam a ser uma oposição feroz aos traços do novo desenvolvimento que eles rejeitam. É raro que Walter Scott fale do presente. Em seus romances, não aborda as questões sociais do presente inglês, como o acirramento incipiente e incisivo da luta de classes entre a burguesia e o proletariado. Na medida em que ele pode responder por si mesmo a essas questões, ele o faz pelo viés da figuração ficcional das etapas mais importantes da história inteira da Inglaterra (LUKÁCS, 2011, p. 52, 53).

Continuamente as explanações sobre o romance histórico scottiano, Lukács (2011) ainda enfatiza que o sucesso desse gênero só foi possível pela relação humano/histórico/ficcional que pela primeira vez foi representado de forma que o leitor pode conhecer uma ficção ficcionada da história, presente somente nos anais oficiais.

A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos. Antes de Scott, os traços humanos típicos, em que se evidenciam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade,

univocidade e concisão. E, acima de tudo, jamais essa tendência da figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade (LUKÁCS, 2011, p 55).

Resultado desse hibridismo discursivo entre ciência e arte, o romance histórico rapidamente se popularizou e despertou grande interesse do homem contemporâneo. Esse interesse se deu principalmente pelo seu caráter misto, que ora ficciona fatos históricos e ora ficciona o devir poético/imaginativo do escritor, criando um ponto de equilíbrio entre o histórico real e a invenção do histórico. Segundo Milton (1992), o que dá vida ao romance histórico e o que o constitui como um gênero que nunca acaba, é a conservação do hibridismo histórico e social, com a inserção de caráter ficcional.

O romance histórico não compete coma história na apreensão dos acontecimentos. [...] O romance, portanto, não invade as dependências alheias. Antes, apresenta-se muitas vezes como um especial colaborador que, ao conferir dimensão simbólica à história, enseja novas formas de reflexão, outras verdades, inesperadas iluminações. Por outro lado, ele também vai de encontro às inquietudes e indagações, recobrando as excelências do passado e projetando dali os seus sentidos (MILTON, 1992, p. 183).

Cabe ressaltar aqui, que o romance histórico tradicional, inaugurado por Scott em 1814, tem como características o reconhecimento do passado histórico de uma nação, ou seja, ele deve gerar empatia no leitor, produzindo uma identificação e um sentimento de nacionalidade. Segundo Márquez Rodríguez apud Fleck (2017) o romance histórico clássico deve ter quatro premissas fundamentais que são: presença de 'pano de fundo', ou seja, ser encenado em um período histórico real; ter uma trama ficcional que se desenrola em primeiro plano, no qual os personagens vivem as mais diversas aventuras e desventuras; conter traços da escola romântica, como um herói, um vilão e uma donzela indefesa, que vive um amor problemático e impossível com o herói da narrativa; e a trama ficcional deve se sobressair a trama histórica, ou seja, é na ficção que o romance deve focar, e a questão histórica de ser apenas o contexto do desenrolar da narrativa. Foi com essa estrutura que o romance histórico se propagou por toda a Europa e América.

Essa foi a "receita" infalível de sucesso literário criada por Walter Scott, na qual um herói mediano fictício, com o qual o leitor facilmente se identificava, realizava proezas e circulava num ambiente histórico "real", o qual podia ser identificado como o passado mesmo do próprio leitor. Não demorou a que esse modelo passasse a ser traduzido, copiado, imitado por um número sem par de contemporâneos seus (FLECK, 2017, p. 45, grifos do autor).

Com a propagação do novo gênero pelo mundo, houve também inúmeras tentativas de inovações na estrutura romanesca scottiana, que geraram modalidades diferentes do romance histórico, desde sua origem até os dias atuais. Como quebra desse estilo, cita-se os romances de Alfred de Vigny (*Cinq de Mars*, 1826), Vitor Hugo (*Notre-Dame de Paris*, 1831), Flaubert (*Salammbó*, 1862) e Tolstoi (*Guerra e Paz*, 1864), que deixa de colocar o plano histórico como secundário e o coloca como principal, onde os personagens históricos reais também são os personagens fictícios principais e assim, torna-se possível a construção de outras visões sobre determinados fatos, que não sejam pela ótica dominante da época. As inúmeras e profundas alterações no gênero criado por Scott, deu abertura para o surgimento do novo romance histórico, também intitulado de romance histórico pós-moderno ou ainda metaficção histórica (FLECK, 2017).

Para Marinho (1999) essa ruptura do romance histórico tradicional, no qual a história era um plano de fundo para a ficção, alicerça o terreno para outros modelos de romances históricos, nos quais focam-se as visões periféricas e excludentes da história oficial, como a escravidão narrada por um escravo, a invasão europeia a América pela vertente dos povos, que aqui já habitavam o continente, e assim por diante. Esses novos modelos romanescos reescrevem a história de forma que o 'outro<sup>1</sup>' seja incluído nas narrativas, sem ser mero espectador do tempo e sim como personagem principal e não coadjuvante na construção histórica de cada nação. "Paradoxalmente, a multiplicidade de focalizações, a focalização externa e a onisciente contribuem em uníssono para valorizar, no romance histórico pós-moderno, uma perspectiva diferente da oficial" (MARINHO, 1999, p. 43).

Assim, com o surgimento da metaficção historiográfica, os personagens e narradores dessa nova modalidade, tornam-se os degredados e os marginalizados, que vão imprimindo versões diferentes dos livros históricos oficiais. "A mudança de perspectiva problematiza o conhecimento estabelecido da história, favorecendo o aparecimento de histórias alternativas e de reflexões sobre questões até então aceites sem vacilar" (MARINHO, 1999, p. 43). Exemplos da metaficção historiográfica, tem-se o romance de Miguel Medina, *Além do Maar* (1994) que tem como narradores, os nativos e os marinheiros participantes da viagem de Vasco da Gama à Índia em 1497.

---

<sup>1</sup> O outro nesse contexto, que dizer o indígena, o negro, a mulher, o servo e tantos outros que foram calados pela história oficial.

De acordo com Marinho (1999, p. 243) “*Além do Maar* é, pois, um dos casos mais curiosos de múltipla focalização e de desvio do ponto de vista conservador, na tentativa de desmitificar o passado, que determinados interesses nacionais tornaram mais lendário do que referencial”.

Segundo Hutcheon (1991) a metaficção historiográfica é uma narrativa característica da pós-modernidade, na qual são simultaneamente debatidos e revisto criticamente os fatos históricos levantados pela ficção.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extra textual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Continuamente a essa proposição de um novo modelo de romance histórico, agora denominada de metaficção histórica, Hutcheon (1991) vai corroborando com os postulados de White (1995) ao explicar que assim como a grande área da literatura foi se enveredando por questões e temáticas diferentes ao longo dos tempos, isso também ocorreu com o romance histórico, pois se antes essa narrativa não contestava a história, apenas a usava como plano de fundo das suas tramas, no romance metaficcional isso muda radicalmente, pois os escritores do gênero romanescos passam a revisitar dados e fatos históricos com novos olhares, tornando esses acontecimentos como foco central da narrativa e ao mesmo tempo verbalizando os personagens que ficaram à margem da história. Para Hutcheon (1991, p. 156) “ao problematizar quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção”.

Assim, frisa-se que em um período de grande valorização do atual, do presente, do temporal, as narrativas metaficcionais fizeram um percurso inverso e voltaram ao passado, em uma crítica autorreflexiva para preencher as lacunas deixadas pela história, principalmente nas questões das minorias excluídas dos registros oficiais. Segundo Hutcheon (1991, p. 22) a metaficção historiográfica procura atuar na quebra das convenções históricas e subverte-las em narrativas críticas e não convencionais, ou seja, esse tipo de narrativas, não é “apenas metaficcional; nem é apenas mais uma

versão do romance histórico ou do romance não-ficcional. Muitas vezes já se discutiu *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, exatamente nos termos contraditórios que, segundo creio, definem o pós-modernismo”. Com isso, explica-se que o simples fato de se coloca o prefixo meta em ficção, já torna autoexplicativa que a narrativa histórica será pautada pela mudança de visões e posicionamentos, colocando em pauta as problemáticas existentes nos contextos históricos ao longo dos processos formativos das sociedades atuais. Para Hutcheon (1991, p. 157) essas convergências e divergências que o romance metaficcional histórico propõe, ocorre principalmente pela intertextualidade autorreflexiva, intercambiada pela transconstextualização, que encurta as distâncias entre tempos passado e presente, reescrevendo o histórico dentro de um novo contexto.

De todas as alterações e modelos em que se dividiu o romance histórico fundado por Scott, a metaficção historiográfica é a mais desconstrucionista, pois o seu “objetivo primordial que impulsiona sua produção é a de demonstrar que, sobre o passado, não existe uma *verdade* única, mas, sim, discursos ideológicos construídos sob determinados aspectos condicionantes” (FLECK, 2017, p. 78, grifo do autor). É graças a essa premissa fundamental, de não compromisso com as verdades históricas impostas, que a metaficção historiográfica se tornou uma arma poderosa na denúncia e no combate das questões sociais, estruturais e históricas enraizadas nas sociedades como verdades incontestáveis.

É preciso salientar que a partir da década de 80, surge o romance histórico contemporâneo de mediação, esse modelo apesar de buscar produzir uma releitura crítica do passado, não é tão radical e desconstrucionista como a metaficção historiográfica, pois enquanto este último pregava que não existe uma verdade única, o romance de mediação faz um diálogo com o histórico, mostrando que apesar da visão hegemônica ser tida como verdade única, ela pode ser entrelaçada com outras verdades periféricas, sem necessariamente desconstruir em um todo a visão histórica oficial. Os romances de mediações históricas colocam em foque o lugar de fala de quem narrou o acontecimento histórico, pois o que pode ser mentira para um, pode ser uma verdade única para outro.

“As obras mais recentes abandonam as superestruturas multiperspectivistas, as sobreposições temporais anacrônicas, os desconstrucionismo altamente paródicos e carnavalizados das releituras ficcionais anteriores” expõe Fleck (2017, p. 64).

Assim, essa nova narrativa busca uma mescla dos acontecimentos históricos cristalizados e ao mesmo tempo divulgar versões periféricas e marginalizadas desse mesmo acontecimento historiográfico, com isso, a narrativa promove uma construção de verossimilhança com o cotidiano do leitor atual.

Tão importante como é para o novo romance histórico e a metaficção historiográfica revelar que tanto história como ficção são discursos e que não há uma *verdade* sobre o passado, mas múltiplas *possibilidades* de percepção, para essa modalidade, é a construção da verossimilhança que dá credibilidade a outras perspectivas do passado ao longo do relato (FLECK, 2017, p. 105, grifos do autor).

Destaca-se que no romance histórico de mediação há uma redução da complexidade linguística, o que o aproxima ainda mais dos novos leitores em formação, que ainda não tem uma criticidade tão aguçada, assim, um dos pontos principais desse modelo é a mediação dos romances clássicos tradicionais com novas perspectivas e enfoques, principalmente nas questões das nacionais, de pertencimento histórico de uma nação. Esses romances se utilizam de uma linguagem menos rebuscadas e mais próximas das realidades sociais da população.

Assim, em busca de um resgate das identidades nacionais e buscando a descolonização da história pela ficção, surge na América Latina, o que foi intitulado de La Nueva Novela Histórica Latinoamericana, ou em tradução para o português brasileiro, O Novo Romance Histórico Latinoamericano. Na América Latina, o romance histórico encontrou terra fértil. O gênero além de conquistar os leitores, adquiriu novas vertentes, rompendo com o modelo clássico scottiano. Entre os romancistas latinos foi adotada uma produção romanesca com características de crítica as versões oficiais dos colonizadores. Assim, o romance histórico buscou abordar outros aspectos e narrar outras versões da história imposta aos povos latinos.

Essa nova tendência dos romances históricos no continente latino-americano tem seu auge entre as décadas de 1960 a 1980, período que ficou conhecido com *boom*. Nesta fase a literatura produzida volta-se para a heterogeneidade da produção escritural, cultural e social do público leitor da América Latina. Segundo Fleck (2017, p. 58) esses novos romances procuravam expor outros panoramas e perspectivas diferentes das impostas pelo colonizador europeu. Assim,

Essa produção romanesca crítica que então se instaurou em quase todos os países da América Latina está inserida no contexto maior daquilo que a história da literatura hispano-americana registra como a fase da “nova

narrativa”, período no qual se gerou o *boom* e o *pós-boom* de nossa literatura. Esse período se caracteriza, fundamentalmente, por dois aspectos, além de outros que também merecem destaque: o experimentalismo linguístico e o experimentalismo formal, ambos mais exacerbados no período do *boom*.

Segundo Aínsa (2003), os romances de ficção histórica, denominados também de Novos Romances Históricos ou Reescritas da História, constituem registros que põem de manifesto uma série de peculiaridades que realçam as características mais destacadas de certas narrativas das últimas décadas.

La nueva ficción trata de embarcarse en la aventura de releer la historia, volviendo con mirada crítica a la época colonial, la Ilustración y la independencia y, en un sentido revisionista, al siglo XIX y principios del XX. Al parecer, luego de que los complejos trabajos experimentales de los 60 permitieran la entrada de todo tipo de influencias, y luego de la palpitante urgencia de los 70, las novelas habrían sentido la necesidad de incorporar el pasado colectivo al imaginario individual de una perspectiva ya decantada por tiempo (AÍNSA, 2003, p. 75).

Para Aínsa (2003) os novos romances históricos no contexto latino-americano produzem uma visão aguçada do que são aspectos puramente históricos, do que é cabalmente ficção. Com isso, os escritores que superam o caráter experimental e a simples descrição hegemônica da história, focando em temáticas próprias do continente, ou seja, abandonam de vez as questões eurocêntricas e dominantes para textualizar questões da constituição dos povos latinos.

O que move esse novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia do século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas (FIGUEIREDO, 1997, p. 2).

Assim, tutelada pela ficção, esta nova vertente do romance é produzida de modo livre, sem as amarras das versões solidificadas pela historiografia oficial. De acordo com Aínsa (1991) o novo romance histórico latino-americano tem nove características que o define, abaixo expõe-se de forma resumida essas premissas postuladas pelo crítico hispano-uruguaio.

1. La nueva novela histórica se caracteriza por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona.

2. La nueva novela histórica ha abolido la 'distancia épica' (Mijail Bajtin) de la novela histórica tradicional, al mismo tiempo que ha eliminado 'la alteridad del acontecimiento' (Paul Ricoeur) inherente a la historia como disciplina.
3. Esta abolición de la distancia épica se traduce en una reconstrucción y 'degradación' de los mitos constitutivos de la nacionalidad.
4. La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia o, por el contrario, la textualidad revestirse de las modalidades expresivas del historicismo a partir de una 'pura invención' mimética de crónicas y relaciones.
5. La nueva novela histórica se caracteriza por la superposición de tiempos diferentes.
6. La multiplicidad de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica.
7. Las modalidades expresivas de la novela histórica son muy diversas.
8. La nueva novela histórica se preocupa por el lenguaje y utiliza diferentes formas expresivas – el arcaísmo, el 'pastiche' y la parodia – para reconstruir o demitificar el pasado.
9. La nueva novela histórica puede ser el 'pastiche' de otra novela histórica (AINSA, 1991, p. 18- 30).

Em vista disso, o novo romance histórico ganha novos rumos e procura além de apontar e textualizar como novos olhares os fatos históricos, ele ainda cria uma ligação que o credita na atualidade, como por exemplo dessa legitimação são as reescritas históricas construídas por negros, indígenas e mulheres, que reeditam o passado para promover mudanças nas instituições sociais. Assim, a nova ficção histórica latina, torna-se uma estância comprovadora da história e especificamente no caso do romance, este vira espaço dialógico de múltiplos textos históricos e um constructo intertextual de acontecimentos reais e fictícios focado nos detalhes extra históricos cristalizados.

Para Pellegrini (1999) esse subgênero do romance histórico contemporâneo, se envereda pelos caminhos do que ficou à margem na construção das narrativas coloniais e pós-coloniais.

Lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícios, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtextos e intertextos – recursos da ficção e não da história -, trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido (PELLEGRINI, 1999, p. 116).

Isto posto, ressalta-se que o discurso histórico cria novas significações e abre-se para um novo campo de reinterpretações das culturas periféricas. O combustível para essas novas narrativas está nos discursos orais, nas lendas, nas crenças e no fantástico dos povos latinos.

La narrativa concilia las raíces didácticas e históricas del género novelesco con la recuperación estética de formas anteriores como la oralidad, mitos y tradiciones y la actualización de los sub-géneros que están en el origen del discurso ficcional (parábolas, crónicas, baladas, leyendas 'caracteres', etcétera). [...] De ahí la reconstrucción de mitos y creencias del pasado por la ironía, la parodia o el grotesco que caracterizan la nueva narrativa histórica (AINSA, 1991, p. 14, grifos do autor).

Nesses dois séculos de seu surgimento, o romance histórico percorreu várias alamedas e vielas. Se antes o modelo proposto por Scott tratava o fato histórico apenas como cenário para o desenvolvimento da trama principal, isso foi sendo alterado ao longo do seu desenvolvimento, assim, menos de cem anos depois, pode-se perceber grandes alterações como o surgimento da metaficção historiográfica, que além de propagar uma releitura crítica do passado, ainda disseminou que não existia verdade única nos fatos históricos oficiais. Essa linha crítica é amenizada nas décadas de 1970 e 1980, quando outros subgêneros romanescos surgem como é o caso do romance contemporâneo de mediação, que prega a verossimilhança entre os fatos e a ficção, porém como o acréscimo de novos narradores sobre o mesmo acontecimento. E finalmente chega-se ao novo romance histórico latino-americano, que busca um resgate histórico cultural além dos aspectos cristalizados pelos colonizadores, ou seja, textualiza a América Latina pelo olhar de sua própria miscigenação cultural. Assim, o romance histórico vai reinterpretando e problematizando a realidade histórica, e não apenas descrevendo-a como fonte teórica. Essas novas reescritas geram nos leitores um sentimento de nacionalidade e de pertencimento cultural e social.

Na sequência traça-se um percurso linear percorrido pelo gênero romanescos histórico no Brasil, antes, porém, cabe lembrar que por muitos anos a literatura produzida no Brasil, foi um reflexo da literatura do colonizador, somente na escola literária romântica que de fato passa-se a produzir narrativas cujo foco (distorcido ou não) é o Brasil, seu povo e sua cultura multirracial.

### **2.3 O romance histórico no Brasil: da narrativa alencariana e ao novo romance histórico**

No Brasil, o romance histórico, nasce junto com a instauração do romantismo enquanto escola literária no século XIX. "Nascida romântica, nossa ficção histórica logo firmou um consórcio com os temas de extração indianista e rural, colando-se,

assim, aos tópicos da nacionalidade” (SANTOS, 2011). José Martiniano de Alencar ou simplesmente José de Alencar, é o principal precursor do gênero em solo brasileiro. Para muitos historiadores Alencar é o pioneiro na implantação e desenvolvimento do romance histórico nacional. A obra *As Minas de Prata* (1862) figura na lista das primeiras narrativas históricas literárias produzida no país. De acordo com Souza (2022, s.n.) nas narrativas alencarianas as características dos romances históricos aparecem desde de livros “exclusivamente históricos, como *Alfarrábios* (1873), mas também em obras indianistas, como *Iracema* (1865), e mesmo regionalistas, como *O gaúcho* (1870)”.

Para Coutinho (1990) Alencar foi o responsável por alforriar a literatura brasileira das influências europeias, pois o escritor é considerado o patriarca tanto do surgimento do gênero romance como pela defesa de uma literatura nacional. Coutinho (1990, p. 153) ressalta que foi Alencar o precursor que incitou o processo de renovação literária

Acentuando a necessidade de adaptação dos moldes estrangeiros ao ambiente brasileiro, em lugar da simples imitação servil, defendendo os motivos e temas brasileiros, sobretudo indígenas, para a literatura, que deveria ser a expressão da nacionalidade; reivindicando os direitos de uma linguagem brasileira; colocando a natureza e a paisagem física e social brasileira em posição obrigatória no descritivismo romântico; exigindo o enquadramento da região e do regionalismo na literatura; apontado a necessidade de ruptura com os gêneros neoclássicos, em nome de uma renovação que teve como consequência imediata, praticamente, a criação da ficção brasileira, [...] Alencar deu um enérgico impulso à marcha da literatura brasileira para a alforria.

Assim, nascido na segunda metade do século XIX, o romance histórico brasileiro surge com o objetivo de construir um sentimento de pertencimento e nacionalidade nos brasileiros, em uma época que tanto as comunidades europeias e americanas buscavam se afirmar nacionalmente. Com isso, o romance histórico no Brasil teve o papel de unificar uma nação em busca de uma identidade histórica e social. “O romance histórico foi, pois, um outro caminho para conferir cidadania literária ao romance brasileiro, facilitando o encontro entre escritores e leitores” (LAJOTO, 2004, p. 116).

Inicialmente o romance histórico brasileiro segue o modelo scottiano, ou seja, o fato histórico era apenas o plano de fundo para o enredo da narrativa, que mesclava o herói, a mocinha e o vilão, com determinada época e período histórico, criando

personagens históricos em planos secundários, com o objetivo de viabilizar o sentimento de nacionalidade dentro da trama romanesca.

No caso da literatura brasileira não foi diferente, basta para tanto que se analise a produção romanesca de José de Alencar. Ao conceber *As Minas de Prata* (1862) e *A Guerra dos Mascates* (1873), o romântico brasileiro não só apontou um dos caminhos a serem observados na construção da nova nação que desejava se afirmar – atestar que a mesma possuía uma história própria e que, portanto, era distinta da antiga Metrópole – como também ancorou a literatura produzida no País numa das vertentes – a do romance histórico – que há muito vinha sendo cultivada pelas nações europeias (BAUMGARTEN, 2000, p. 169).

Cabe ressaltar aqui, que apesar de José de Alencar ser o nome que mais figura em relação ao surgimento do romance histórico no Brasil, não se pode deixar de mencionar que antes dele, houve outros praticantes do que mais tarde seria considerado o romance histórico nacional. É o caso do romance *Um Roubo na Pavuna* (1843) de Azambuja Suzano, que faz a primeiro entrelaçamento entre história e literatura no país. Segundo Ribeiro (1976) tem-se ainda o romance *Gonzaga*, também intitulado *Conjuração de Tiradentes* (1848) de Teixeira da Silva como a segunda obra histórico ficcional, publicada no Brasil. Continuamente Ribeiro (1976) explica que o livro *Jeronymo Cortereal* (1840) de Pereira Ribeiro não pode ser considerado o primeiro romance histórico nacional, apesar de tratar de um acontecimento histórico no Brasil, ele tinha como personagens principais portugueses e foi publicado em Portugal.

Verifica-se assim já naquela época a tendência de Pereira da Silva de mesclar os fatos vestutos da História à ficção do romance. Ele, contudo, não pode ser considerado o nosso primeiro romancista histórico. E o Prof. Antônio Cândido explica por quê: “como os seus ensaios romanescos iniciais se passavam em Portugal, considerou-se o primeiro romance histórico brasileiro: *Um Roubo na Pavuna*, de Azambuja Suzano (1843) (RIBEIRO, 1976, p. 28).

Entretanto, Ribeiro (1976) ao traçar o percurso do romance histórico no Brasil, frisa que foi graças a José de Alencar que o gênero ganha força e se expande pelo país, gerando um público cativo dessa modalidade. O pesquisador ainda resalta que foi por intermédio de Alencar, que outros escritores tiveram conhecimento e passam a escrever romance histórico como Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo.

A sua grande obra de admirável fundo histórico é *As Minas de Prata*, a qual Otto Maria Carpeaux diz ser um “romance scottiano”. Logo após a fama e a glória conseguida com *O Guarani*, nessa mesma época começa Alencar a escrever *As Minas de Prata*. É ainda outra vez M. Cavalcanti Proença que nos explica como nasceu o romance. “Nessa época nasceram *As Minas de Prata*, só o começo. Influência de amigo. Quintino Bocaiúva fundara uma editora, “A Biblioteca Brasileira”, reservando para Alencar um dos títulos. O romance foi, assim, iniciado sob encomenda, mas apenas os capítulos iniciais, em dois volumezinhos de impressão de impressão pobre e feia (RIBEIRO, 1976, pp. 66-67).

Continuamente a sua trajetória em terras nacionais, tem-se a publicação de *A história da conjuração* (1860) de Joaquim Norberto; *Padre Belchior de Pontes* (1876) de Júlio Ribeiro; e *Lourenço* (1881) de Franklin Távora. Já no início do século XX tem-se a publicação de *A marquesa de Santos* (1925) de Paulo Setúbal, que para Ribeiro (1976) foi o escritor que colocou em destaque o romance histórico na literatura brasileira.

Embora não se tenha declaradamente filiado à nova corrente literária, não se pode negar que Paulo Setúbal, com o seu forte apego às coisas brasileiras, foi no fundo um modernista, sem, contudo, aqueles exageros que caracterizaram os que então à liça saíam numa ânsia incontida de renovação. Poucos nesse particular terão sido tão nacionalistas, tão novos, tão autênticos. Foi, certamente, movido pelo amor à terra brasileira, que desenterrou os nossos heróis e as nossas figuras célebres e as trouxe de novo à realidade, vivas, palpitantes, numa exaltação admirável dos nossos quadros históricos. Das páginas do passado trouxe para o romance histórico a sua primeira heroína, “D. Domitila de Castro” - *A marquesa de Santos*, o seu primeiro grande sucesso, a sua estreia vitoriosa como romancista histórico (RIBEIRO, 1976, p. 104).

Sequencialmente nesta breve historiografia da ficção romanesca histórica, tem-se os romances *O tempo e o vento* (1949) de Érico Veríssimo e *A vida em flor de dona beja* (1966) de Agripa Vasconcelos. Ao publicar esse romance Vasconcelos, no prefácio da obra, disse que a história contém “informações fidedignas” e que os fatos históricos presentes foram frutos de incessáveis pesquisas em fontes históricas e embasada em relatos “ouvidos de mais de um informante, e os muitos episódios da época são rigorosamente verdadeiros”.

Passados as duas primeiras fases do romance histórico: primeira fase, surgimento e implantação e segunda fase, expansão e desenvolvimento, aporta-se agora no romance a partir da década de 1970, quando o gênero sofre profundas mudanças em suas características. Segundo Esteves (2010) assim como na América

Latina, que o romance histórico sofreu modificações, no Brasil também não foi diferente. Para a estudiosa essas novas evoluções do gênero começam na década de 1940 e se solidificam nas décadas seguintes, tendo seu ápice nos anos de 1970. Ainda de acordo com Esteves (2010) essas novas reformulações do romance histórico foram importantíssimas para (re)contar uma parte da história que foi excluída e ao mesmo tempo dá voz a determinados grupos que foram marginalizados dos anais oficiais.

Segundo Baumgarten (2000) o romance *Imperador do Acre* (1975) de Márcio Souza é o pioneiro na redefinição do gênero em solo brasileiro.

Valendo-se do episódio da anexação do território do Acre pelo Brasil, na virada do século XIX, o autor constrói uma narrativa então inovadora, uma vez que afinada com o que de mais recente podia ser encontrado no âmbito do romance histórico latino-americano. Mais do que isso, a obra de Márcio Souza transita pelos dois caminhos anteriormente referidos, pois, simultaneamente, focaliza fato da história do País e desenvolve ampla reflexão sobre o processo literário nacional (BAUMGARTEN, 2000, p 171).

Ainda conversando com as colocações de Baumgarten (2000) observa-se que o romance histórico nesse período adotou duas vertentes, sendo uma vertente a de escritores que continuam com seu foco na historiografia oficial, porém a questionando e a investigando, sem considera-la uma fonte totalmente verdadeira, exemplo são as narrativas históricas *A prole do corvo* (1978) de Luiz Antonio de Assis Brasil e *A cidade dos padres* (1986) de Dionísio da Silva. Já a outra vertente enveredou-se pela revisitação da história por outras fontes, exemplifica-se nessa outra linha as obras *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, *A última quimera* (1995) de Ana Miranda e *Bilac vê estrelas* (2000) de Ruy Castro. Assim, com novas nuances e focos, o novo romance histórico estabelece que “o discurso histórico discute o passado brasileiro com um novo olhar, fazendo uma releitura, uma reinterpretação do passado e, porque não dizer, uma reconstrução da memória nacional” (NUNES, 2011, p. 61 - 62).

Após esse breve percurso pela narrativa do romance historiográfico brasileiro, concluir-se que, desde o seu surgimento até os dias atuais, o gênero foi passando por várias alterações e em cada parte do mundo foi aculturando-se as demandas de cada sociedade, no caso específico do Brasil, o gênero surge como uma forma de construção do sentimento de nacionalidade, principalmente na obra de José de Alencar, que mesmo na sua (re)construção destoante do herói nacional, teceu os fios

que possibilitaram que o romance histórico se firmasse e concretizasse no Brasil. De lá pra cá, muitas alterações foram incorporadas e atualmente o romance histórico brasileiro tem inúmeros escritores, comprometidos em repensar a cultura, o social e o histórico sobre uma perspectiva crítica, inclusiva e reflexiva da história de formação do Brasil, enquanto povo/nação

#### **2.4 José de Alencar: *Como e por que Sou Romancista?***

No dia 01 de maio de 1829, nasceu em Mecejana, Estado do Ceará, José Martiniano de Alencar, que se tornaria um dos maiores escritores brasileiro e o principal percurso do nacionalismo, em uma época que o Brasil buscava se firmar enquanto nação. Segundo Motta (1921, p. 13) desde sua infância, Alencar teve seu espírito e conhecimento moldados pela sua esfera familiar.

[...] factores importantes preponderaram na formação do espirito; o exemplo de perfeita severidade do seu austero pai — o senador José Martiniano de Alencar; os carinhos e conselhos de sua bondosa Mãe, a quem o escriptor se refere ternamente no ensaio de autobiographia que nos deixou; [...] Barbara de Alencar, sua avó paterna, a heroína na revolução de 1817; e a figura sympathica do seu primeiro professor — Januário Matheus Ferreira — educador da antiga escola, curando de instrução e educação.

Assim, é possível inferir que Alencar descendeu de uma família abastada financeiramente e de grande influência política. Um exemplo disso, é sua avó paterna, Bárbara Pereira de Alencar, que é considerada uma figura atuante na Revolução Pernambucana de 1817, desempenhando papel importante na divulgação das ideias republicanas, e conseqüentemente é considerada uma das primeiras presas políticas do Brasil. Barbara de Alencar ficou presa por três anos e após sua soltura ainda participou da Confederação do Equador em 1824 (MONTENEGRO, 1995).

Segundo Amora (1963, p. 241) em 1838 a família muda-se para a São Paulo, onde Alencar finaliza os estudos primários e secundários e ingressa, aos dezessete anos, na Faculdade de Direito. É nesse período que o escritor integra o grupo byroniano e tem contato com outros escritores como Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, dando início assim sua carreira literária. Entre os anos de 1850 e 1854 atua como advogado e folhetinista do jornal Correio Mercantil.

Ingressando no *Diário do Rio de Janeiro*, como redator-chefe, aí publicou, além de uma série de artigos de crítica ao poema *A Confederação dos Tamoios*, de Magalhães (1856), que provocaram conhecida polêmica, três romances de folhetim: dois, sob pseudônimo, no gênero “perfis femininos” e “quadros da sociedade” (*Cinco Minutos*, 1856; *Viuvinha*, 1857); e um, assinado, *O Guarani* (1857), a que ficou a dever o espetacular lançamento de seu nome no meio literário nacional (AMORA, 1963, p. 241 – grifos do autor).

Frisa-se que, com o lançamento do romance indianista *O Guarani* (1857), Alencar começou a figurar no cenário literário e opta por viver de literatura, abandonando a carreira jurídica. O escritor passa a escrever além de crônicas e contos, várias peças teatrais, mas foi no gênero romanesco que Alencar se consagra e publica inúmeros romances, que foram enquadrados pela crítica literária em indianistas, urbanos, regionalistas e históricos. Segundo Motta (1921, p. 37) o escritor, que era leitor assíduo de Eugène Sue, Frédéric Soulié, Arlincourt, Walter Scott, Fenimore Cooper e F. Marryat, apaixonou-se pelo gênero e em 1848 começou os primeiros esboços, de dois de seus romances mais conhecidos, *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

Diz-nos elle no seu esboço de memorias litterarias: Uma coisa vaga e indecisa que devia parecer-se com o primeiro broto do Guarany ou de Iracema, fluctuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios denoticias colonias, buscava com soffreguidão um thema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma scena e uma época (MOTTA, 1921, p.37-38).

Ressalta-se que já em seus primeiros romances, uma temática sempre se fixou com tema central, o nacionalismo e a construção de uma nação brasileira sem interferências europeias. Mesmo em romances urbanos, gênero que foi inaugurado por Alencar e Macedo, este último com o lançamento da obra *A Moreninha* (1844), o escritor cearense sempre moldava suas tramas para elencar questões sobre a implantação da república e o fim da monarquia brasileira. Em sua autobiografia intitulada *Como e por que Sou Romancista*, escrita em forma de carta em 1873 e publicada postumamente em 1893, Alencar explica sua preferência pelos romances. Segue abaixo alguns trechos da carta alencariana.

- Foi somente em 1848 que ressurgiu em mim a veia do romance.  
 - Acabava de passar dois meses em minha terra natal. Tinha-me repassado das primeiras e tão fagueiras recordações da infância, ali nos mesmos sítios queridos onde nascera.  
 [...]

- *Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d'O Guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou peço menos um protagonista, uma cena e uma época.*

[...]

- *Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat e depois a quantos se tinham escrito desse gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, em francês, de nome Cremieux, se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a sua livraria.*

- *Li nesse discurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugênio Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heróicos de Marryat.*

- *Foi então, faz agora vinte e seis anos, que formei o primeiro esboço regular de um romance, e meti ombros à empresa com infatigável porfia. Enchi rimas de papel que tiveram a má sorte de servir de mecha para acender o cachimbo.*

[...]

- *Escrevi Cinco Minutos em meia dúzia de folhetins que iam saindo na folha dia pôr dia, e que foram depois tirados em avulso sem nome do autor. A prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam pôr comprar a brochura, somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal; foi a única, muda mas real, animação que recebeu essa primeira prova.*

- *Logo depois do primeiro ensaio, veio A Viuvinha. Havia eu em época anterior começado este romancete, invertendo a ordem cronológica dos acontecimentos. Deliberei porém mudar o plano, e abri a cena com o princípio da ação (ALENCAR, 1873).*

Sobre a escrita do romance *As Minas de Prata*, Alencar escreve na sua autobiografia que este foi escrito simultaneamente com o romance inacabado *Os Contrabandistas* (1847).

- *As Minas de Prata, obra de maior traço, nunca sairia da crisálida e os capítulos já escritos estariam fazendo companhia a *Os Contrabandistas*.*

[...]

- *A composição dos cinco últimos volumes d'*As Minas de Prata* ocupou-me três meses entre 1864 e 1865, porém a demorada impressão estorvou-me um ano, que tanto durou (ALENCAR, 1873).*

Para Motta (1921, p. 45) os romances de Alencar se enquadram em fases de vida do escritor, na fase primitiva ou indianista, na qual o escritor busca a construção de um herói nacional, o índio.

A primitiva que se pode chamar aborígine, são as lendas e mythos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e elle escutava, como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

Iracema pertence a essa litteratura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aquelles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda — alma mater, e não enxergam nella apenas o chão onde pisam.

Já na fase regionalista, Motta (1921) explica que foi um período de recolonizar o “gosto nacional” pela alma e pelo coração do povo brasileiro, ou seja, mostrar a pureza original, mesclando das tradições, costumes e linguagens nacional. São frutos dessa etapa os romances *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872) e o *Gaúcho* (1870).

Na fase urbana, para Motta (1921) Alencar sofre influência da cidade, que vive um processo contínuo de mudanças com a chegada de imigrantes ingleses, espanhóis, americanos e italianos. Esses novos povos trazem para as cidades coloniais o gosto pelo estrangeirismo. “Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invazão estrangeira, são reflexos *Lucíola*, *Diva*, a *Pata da Gazella* e tu, livrinho, que ahi vaes correr mundo com o rotulo de *Sonhos de ouro*” (MOTTA, 1921, p. 47, grifo nosso).

Continuamente Motta (1921) fala sobre a fase histórica, na qual se enquadra o romance *As Minas de Prata* (1862), nesse período Alencar retrata as invasões sofridas no território brasileiro e como o sentimento nacionalista aflora na colônia. Nesse período o escritor se debruça em documentos históricos e oficiais para compor suas tramas.

Isto posto, elenca-se que Alencar é considerado um dos autores completos da historiografia literária brasileira, pois escreveu romances para todos os tipos de categorias que o gênero permite. Sobre isso, Motta (1921, p. 48-49) escreve que:

A vida das cidades em diversas épocas e várias camadas da população lá está — em *Azas de um anjo*, *Sonhos de Ouro*, *Pata da Gazella*, *Diva*, *Luciola*, *Senhora*; as sce-nas do existir dos selvagens puros no *Ubirajara* e nos *Filhos de Tupan*; dos índios em suas relações com os colonos nos primeiros séculos da conquista — em *Iracema* e no *Guarany*; as scenas originalíssimas dos pampas do Sul — no *Gaúcho*; as talvez ainda mais singulares dos sertões do Norte — no *Sertanejo*; a sociedade colonial — em *Minas de Prata*, na *Guerra dos Mascates* e no *Jesuíta*; alguns aspectos da escravidão — em o *Demônio Familiar*; os das fazendas das zonas das matas — em *Tronco do Ipê* e *Til*; feições varias do nosso labutar político — em *Cartas de Erasmo* e *Discursos parlamentares*.

Formulada assim, as características de Alencar como um dos maiores escritores brasileiros, passa-se para o subtópico, que explanará sobre o romance histórico *As Minas de Prata*.

#### 2.4.1 A narrativa historiográfica *As Minas de Prata* (1862)

Antes de dá início a contextualização da história que compõem o romance, foco deste trabalho, ressalta-se que, o romance histórico alencariano segue o modelo scottiano, assim, os fatos históricos são planos de fundo para as narrativas e tramas presentes nos romances. Contudo, além do enredo do herói, mocinha e vilão, Alencar acrescentou seus anseios quanto a construção de uma nacionalidade própria. Como por exemplo, a crítica ferrenha a igreja na obra *As Minas de Prata* (1862), que para Alencar era a instituição responsável pela continuação da dependência do Brasil com Portugal e pela imposição de uma padronização do povo brasileiro, que já era fruto de uma miscigenação de raças, que não comportava mais uma homogeneização da cultura e dos costumes.

O romance histórico de José de Alencar pertence à fase de construção da nova pátria, pois sua literatura era uma forma de atuar, de contribuir para o bom resultado do projeto de construção de uma pátria brasileira. Através de seu olhar crítico, descreve a história dos tempos de descoberta aos primórdios do século XIX, e transita pelas regiões socioeconômicas do país, a sociedade urbana da corte e a vida das fazendas (NUNES, 2011, p. 59).

No caso específico do romance *As Minas de Prata* (1862) antes de iniciar o processo de escrita, Alencar promoveu intensas pesquisas históricas em documentos publicados na *Revista do Instituto Histórico* de 1839. Esses documentos especulavam sobre a descoberta de uma cidade do século XVII por índios, o que resultou no processo de mineração em terras brasileiras. Cruzando dados e informações históricas, Alencar agregou a memória popular na construção da narrativa e assim, originou-se o que é considerado o seu primeiro romance especificamente histórico, *As Minas de Prata* (1862).

O autor das Minas de prata lera e apreciava as obras de Scott, de Hugo e Herculano e provavelmente conhecia Manzoni. Mas, desde a adolescência, estudou a história pátria, procurou coordenar a tênue e pallida tradição do nosso povo, esquadrinhou a chronica, esmerilhou o nosso passado, investigou as nossas origens e pesquisou os elementos de formação da nossa nacionalidade. E por isso conseguiu imprimir um cunho de nacionalismo, intervindo com o contingente selvagem poetizado e temperando o desenvolvimento da acção com leve condimento de história. [...] Feição mais accentuada nota-se em Minas de prata onde o autor circunscreveu o enredo em torno de uma lenda ou facto que constituiu o espirito de conquista e de cobiça, manifestado pelos portuguezes, desde o inicio da era colonial. Os metaes e pedras preciosas despertavam o máximo interesse aos colonizadores do Brasil e ao governo da metrópole (MOTTA, 1921, p. 54).

Inicialmente o romance foi lançado em 1862 em folhetim, contava com 19 capítulos e tinha como título *Continuação do Guarani*. Não é sabido o motivo, mas Alencar não finalizou o livro em seu formato folhетinesco, o escritor só retornou a escrita em 1864 e 1865, e em 1866 foi lançada em forma de livro. Como o próprio Alencar explicou, a trama de *As Minas de Prata* se passa logo após o término de *O Guarani* em 1609, as duas obras se veiculam através do personagem D. Diogo de Mariz, personagem de *As Minas de Prata*, que é filho de D. Antonio e assim, irmão de Ceci, protagonista de *O Guarani*. Outra correlação de obras é que no romance *As Minas de Prata*, Alencar constrói seu enredo, enveredando pela Companhia de Jesus no Brasil, nessa mesma época ele também escreve a peça teatral *O Jesuíta (1861)*, que também resultou da coleta de dados históricos sobre o desbravamento e catequização dos povos indígenas brasileiros.

*As Minas de Prata* é considerado o mais longo romance de Alencar, pois na época de sua publicação teve seis volumes, posteriormente a narrativa foi dividida em III Tomos, com um total de 1.051 páginas. A história começa com a seguinte frase: “*Raiava o ano de 1609*” e retrata a Bahia do século XVII, com personagens fictícios e reais envolvidos na lendária descoberta das minas de prata. Alencar descreve que as minas foram encontradas por um Pagé.

Estas famosas minas de prata, que tanto mal tem feito, excitando a cobiça de uns e causando a desgraça de outros, fazendo que reis esqueçam seus povos e sacerdotes sua divina missão, foram achadas em 1587 por vosso avô, o Moribeca, de uma maneira que ainda hoje se ignora (ALENCAR, 1967, p. 26).

O romance que é narrado em terceira pessoa, descreve uma época em que o Brasil colônia era visto apenas como terras provedoras de riquezas para países europeus. No tempo cronológico da trama, registra-se que o Brasil sofria inúmeras tentativas de invasões de holandeses e espanhóis e a fortuna das minas de pratas poderiam definir o futuro do Brasil colônia.

No romance *As minas de prata*, Alencar descreve um episódio pouco conhecido da história colonial do Brasil, passado no sertão da Bahia, em princípios do século XVII, que é a busca pela montanha prateada, a qual resultou na descoberta da Chapada Diamantina (VASCONCELOS, 2011, p. 27).

A história narra a descoberta do lendário roteiro das minas de prata de Robério Dias por seu filho Estácio, que gravita entre o amor por Inês, a defesa da honra de sua família e a vontade de defender o Brasil dos invasores estrangeiros. Ao tornar conhecimento do mapa e da fortuna que o aguarda, Estácio decidiu abrir mão da riqueza para casar com Inês. Na obra um dos personagens protagonistas é “Vaz Caminha” que é o mentor intelectual de Estácio e historiador, Alencar ao nomear este personagem faz clara relação com um dos personagens históricos do “achamento” do Brasil.

Outra temática histórica abordada, além das invasões estrangeiras em solo colonial brasileiro, é a invasão dos jesuítas, que empreendiam ferrenha campanha de catequização no interior do país.

A narrativa explora os conflitos históricos da colônia brasileira no início dos seiscentos, momento em que o Colégio da Companhia dominava o ensino e disputava poderes com o governo. A obra se debruça criticamente na postura do padre Visitador Molina, e no seu trajeto na Companhia, que envolve uma série de polêmicas e intrigas, seja na sua intromissão no Colégio, momento em que anuncia sua nomeação como padre Supervisor, substituindo o inaciano Fernão Cardim; nos seus ideais que sobrelevam o acúmulo de funções; e nas suas atitudes manipuladora perante outros jesuítas (SANCHES, 2014, p. 24).

Ao longo do romance, ainda é possível perceber a tentativa de Alencar de criar um projeto brasileiro histórico de resgate da origem da miscigenação e da nacionalização da cultura e dos costumes dos povos, que residiam em terras brasileiras. No romance *As Minas de Prata*, Alencar tece o fio do passado histórico do período colonial e suas aventuras e desventuras na construção do sentimento de pertencimento em uma terra nova, porém rica, não só de riquezas naturais e minerais, mas rica na construção de um novo povo, fruto da mistura de raça e lutas.

Concluindo este capítulo, frisa-se o papel importante que o texto literário, mais especificamente o romance histórico, desempenha na história de cada sociedade, seja inserindo o fato histórico como plano de fundo ou mesmo o explorando em primeiro plano. Entretanto, frisa-se que, não é somente nesse entrelaçamento entre história e literatura que temos bons frutos, isso ocorre também no audiovisual, pois no caso brasileiro, esse enovelar que o texto literário e o audiovisual, mais precisamente a teledramaturgia realizam, deram origens as mais famosas e líderes de audiência na televisão brasileira, como a novela *A Escrava Isaura*, baseada no romance homônimo

de Bernardo Guimarães, que foi ao ar em 1976 e levou a telenovela brasileira para o mundo. Na época *A Escrava Isaura* foi exibida em 79 países e teve o poder de parar a guerra da Croácia e da Sérvia em 1991. Outro fato que demonstra a importância da adaptação de obras literária é que no período em que foi exibida em Cuba, a novela *A Escrava Isaura* fez o governo decretar o fim do racionamento de energia para que os cubanos não perdessem os capítulos da telenovela.

Assim, antes de passamos para o capítulo sobre a adaptação da obra *As Minas de Prata* para a telenovela *A Padroeira*, faz-se necessário aponta-se antes na implantação do audiovisual no Brasil e o surgimento e expansão da teledramaturgia nacional, elencando ainda sobre as representações sociais que são disponibilizadas pelo gênero novelístico no país.

### 3 FICÇÃO AUDIOVISUAL: MEDIAÇÃO, HIBRIDISMO CULTURAL, TELEVISÃO E TELENÓVELA BRASILEIRA

*A televisão (e não apenas a telenovela) caracteriza-se, sobretudo, pela linguagem narrativa. É esse seu jeito de "contar histórias" que faz com que ela atue como se fosse uma "pessoa" de nossas relações. Ela sempre narra "casos" que aconteceram aqui e acolá, construindo uma história sem fim [...] (Maria Aparecida Baccega<sup>2</sup>).*

A consolidação tecnológica e os avanços na ‘cultura digital’<sup>3</sup> sedimentaram as produções audiovisuais híbridas. Desde o seu surgimento, ainda de forma rudimentar em 1894, pelo inventor Thomas Edison, o audiovisual congrega vários gêneros em si, como é o exemplo da literatura e sua adaptação para as telas. De acordo com Castro, Júnior e Nunes (2018, p. 213)

A história do audiovisual está intrinsecamente ligada à história do cinema. Essa é uma assertiva que afasta, sob dois aspectos, a crença de que um e outro eram um só objeto. O primeiro aspecto é que quando surgiu – ou quando se convencionou seu surgimento, em 28 de dezembro 1895 – o cinema era meramente uma arte visual. Tornar-se-ia efetivamente audiovisual na medida em que o componente sonoro foi incorporado aos elementos imagéticos, em decorrência de lentas experiências iniciadas no fim do século XIX, avançando pelo século XX, para consolidar-se somente no fim da década de 1920.

Enquanto o audiovisual nasceu e se desenvolveu nessa relação imbricada com o cinematográfico, no contexto latino-americano e brasileiro, o audiovisual ganhou aderência na televisão. Segundo Martín-Barbero (2003) a partir de 1960 a televisão se alicerça como principal veículo de comunicação e logo é associado ao mercado consumidor interno, que promove o processo de mediações sociais e culturais nas populações latino-americano. Martín-Barbero (2003, p 304), definiu três lugares para a compreensão do paradigma das mediações: “a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural”. É na competência cultural que a

<sup>2</sup> Citação retirada do artigo intitulado Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-de-mato-grosso/teoria-da-comunicacao/narrativa-ficcional-de-televisao-encontro-com-os-temas-sociais-maria-aparecida-baccega/6694676>. Acesso em: 20 maio 2022.

<sup>3</sup> Para Carvalho Júnior (2009, p. 9), “[...] cultura digital é um termo novo, emergente. Vem sendo apropriado por diferentes setores, e incorpora perspectivas diversas sobre o impacto das tecnologias digitais e da conexão em rede na sociedade”.

televisão se torna um meio privilegiado onde se delimitam e configuram as diferenças sociais e culturais. Assim, “[...] a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 114).

Isso posto, pode-se inferir que a televisão dialoga constantemente com seus receptores e com o meio em que está inserida. Com isso, a televisão abriu espaço para o desenvolvimento de uma visão cultural além da historiografia oficial, que ultrapassa os cânones culturais e históricos. Segundo Martín-Barbero (1997), são essas diferenças sociais que ampliam os conceitos culturais de uma sociedade, e tanto nos países latino-americanos, como no Brasil, as produções audiovisuais desenvolvem papel fundamental.

Afirmamos que cultura não é apenas o que a sociologia chama de cultura, que são aquelas atividades, aquelas práticas, aqueles produtos que pertencem às belas artes e às belas letras, a literatura. Há uma concepção antropológica de cultura que está ligada às suas crenças, aos valores que orientam sua vida, à maneira como é expressa sua memória, os relatos de sua vida, suas narrações e também a música, atividades como bordar, pintar, ou seja, alargamos o conceito de cultura. [...] com uma noção de cultura diferente, começamos a entender que, se era cultura, estava dentro da vida cotidiana (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 157).

Pode-se influir que a televisão disponibiliza múltiplos mecanismos de identificação do telespectador com a sua história. Com isso, ela desenvolve elementos reais do cotidiano e elege para sua discussão questões ou temáticas marcadas com intenções de mudanças sociais de posicionamento. Com isso, em um cenário cultural cada vez mais amplo, a produção seriada televisiva se institui como o produto de maior alcance e, por que não, democrático, pois, para grande parte da sociedade brasileira, é inviável o consumo de bens culturais eruditos, seja por problemas socioeconômicos, seja pelo hábito cultural que se instaura.

### **3.1 O meio televisivo como produto do imaginário coletivo**

Criada para atender necessidades antigas da sociedade global, a televisão apoderou-se de mecanismos psicológicos do homem para consolidar seu poder de persuasão e, portanto, gerar uma rede imaginária. “A imagem, assim como também a

música, a escultura, a arquitetura, são obras humanas concebidas para congelar e cristalizar o presente, eternizar um momento agradável ou importante que está sendo vivido e, assim, negar a degeneração do corpo e da vida” (FILHO, 1988, p. 09).

Tendo a priori a função de entreter, a televisão rapidamente incorporou-se ao cotidiano da grande massa, e ao trabalhar sistemas básicos de comunicação, como os signos e os clichês, sua transformação foi inevitável, passou-se então de produto cultural, a mercadoria cultural. De acordo com Filho (1988, p. 37):

A televisão fascina por outros meios e de maneira mais perspicaz que as demais formas de comunicação: ela introduz uma linguagem diferente, que primeiro atrai o receptor, para depois ser incorporada por ele. Nessa medida, ela muda completamente – através de um fato técnico, de sua linguagem – os hábitos de recepção e de percepção da sociedade e da cultura.

Como espelho da realidade, o vídeo espetaculariza sua linguagem para seduzir e apreender seu público receptor de maneira que este a considere um membro integrante da família. A tevê produz um relacionamento social capaz de domesticar o telespectador, fazendo-lhe pensar que é participante de um cenário real.

A televisão não é, portanto, como se costuma afirmar, mero 'reflexo do real', mas antes 'real do reflexo'. Em termos mais claros: num espaço visualizado a distância (telecomunicações), comandado a distância (telecomandos, informática), com uma produção ilimitada de simulacros (reproduções ou duplicações do real), a técnica televisiva apresenta-se com um aspecto *real* dessa ordem de reflexos ou simulacros (SODRÉ, 2000, p. 59, grifos do autor).

Produto da cultura do consumismo industrial, a tevê possui um efeito imediato e dinâmico, penetrando assim, todas as dimensões do cotidiano popular. Atualmente esse veículo de comunicação tornou-se elemento construtor da vivência dos brasileiros. Para Fortuna (2000, p. 63), “a televisão é um fomento de necessidades e desejos recíprocos. Mobiliza a fantasia do receptor. É a política da distração”. Todos têm acesso à imagem televisiva, assim, fazendo referência a aldeia global de McLuhan, ela encurta distâncias, é solidária e democrática; funde comunidades distintas; une; generaliza; aldeifica; globaliza.

A televisão dissemina e organiza o consumo de bens simbólicos e como consequência, inspira a formação de uma comunidade nacional. Sendo o principal veículo de comunicação no Brasil, apesar dos inúmeros veículos digitais e de streaming, a tevê ainda é predominante, isto faz do meio uma ferramenta de poder social, como frisa McLuhan (apud COMPARATO, 1991, p. 302),

É que o veículo tende a incorporar a mensagem e a se identificar com ela. O povo adota os comportamentos e os valores sociais difundidos pela televisão, e os estabiliza em costumes; não pelo conteúdo das mensagens, mas simplesmente pelo fato de que elas lhe são transmitidas pela televisão.

Fundamentalmente a tevê cria a possibilidade de inserir na massa receptora, valores e normas, que vão aos poucos criando um modelo popular com costumes estáveis. Ao superar as funções da família e do próprio Estado, este meio torna-se principal agente transmissor dos valores sociais.

### **3.2 Televisão brasileira, Rede Globo e identidade nacional**

A televisão foi implantada no Brasil pelo empresário Assis Chateaubriand, proprietário do conglomerado jornalístico Diários Associados de São Paulo. Na noite de 01 de junho de 1950 Chateaubriand inaugura a primeira transmissão televisiva ao dizer: *“Boa noite! Está no ar a televisão do Brasil!”*.

No seu percurso histórico a televisão se consagrou pela exibição de programas como: Repórter Esso, Jornal Nacional, os festivais musicais da década de 1960, as telenovelas, os programas de auditório e mais recentemente pelas Reality Shows. De acordo com Ortiz (1988), a história da tevê brasileira pode ser dividida em quatro etapas. A primeira vai de 1950 a 1964, é considerada a fase de implantação, que, sob a influência do rádio e do teatro, a televisão torna-se um veículo de classe média alta.

Com o golpe de 64, inicia-se a segunda fase, neste período os meios de comunicação passam por transformações profundas. A televisão que antes era um veículo de elite, expande-se e ganha a simpatia popular, virando um produto de massa. É criada a Embratel e o Brasil integra o INTELSAT (Sistema Internacional de Satélites). Em 1965 é inaugurada a Rede Globo de Televisão, fruto da associação do empresário Roberto Marinho com a Time-Life, grupo americano que dava respaldo financeiro e técnico a emissora. O acordo virou escândalo nacional. A constituição brasileira proibia que grupos estrangeiros fossem sócios de empresas de comunicação.

Durante os governos militares a Rede Globo expandiu sua audiência e seu patrimônio financeiro e industrial. Neste período é interessante verificar que a televisão além de um instrumento de divulgação ideológico-político, torna-se um

veículo de modernização e acaba, conseqüentemente, gerando uma identidade nacional. O ano de 1975 se define como a fase de consolidação da tevê brasileira. Apesar da censura imposta aos meios de comunicação, não se pode negar que foi durante os governos militares, que a indústria cultural teve um crescimento excessivo. Conforme observa Ortiz (1988, p 121):

Se até a década de 50 as produções eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo de cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e de cultura popular de massa.

A fase seguinte, corresponde ao período de 1975 a 1985, e é marcada pelo avanço tecnológico. Com o lançamento do BRASILSAT, primeiro satélite de comunicação do Brasil, a televisão passa a ter alcance em todo o território nacional. A Rede Globo torna-se líder na produção televisiva e a quarta maior emissora do mundo, é instituído o padrão globo de qualidade. Para Wolton (1996, p. 159):

De fato, a Globo coloca-se como uma indústria, um instrumento de modernização e integração e um fator de identidade nacional. Ela é um instrumento de cultura de massa numa sociedade hierarquizada. Se o seu objetivo não é modificar as estruturas sociais, é, pelo menos, saber apreendê-las e acompanhá-las.

O mercado televisivo que era importador de programas americanos, vira exportador, e seu principal produto, as telenovelas globais, que foram aos poucos divulgando a cultura brasileira no exterior.

O período considerado a última fase, começa em 1985 e estende-se aos dias atuais. Marcado pelo fim do regime militar e pela implantação da democracia no país, essa fase é conceituada pela expansão dos produtos televisivos nacionais e pela implantação da TV a cabo no Brasil. Para Vassallo de Lopes (2002, p. 2),

A presença maciça da televisão em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como mais um paradoxo de uma nação que ao longo de sua história foi representada reiteradamente como uma sociedade de contrastes acentuados.

De fato, a televisão brasileira consolidou-se, legitimando a grande diversidade cultural, racial e social de um país, que vê refletida nas imagens televisivas sua identidade nacional.

Atualmente a tevê aberta brasileira abrange doze canais: TV Band; TV Globo; TV Record; TV Record News; TV SBT; TV Cultura; TV CNT; TV Rede Família; TV Rede Vida; TV Gazeta, Canal Educação e Canal Libras. A maioria dos canais televisivos abertos, são privados, ou seja, são concessões do Governo Federal a grupos empresariais. A livre concorrência entre essas emissoras gera a chamada guerra de audiência, sendo que, cabe ao IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) medir qual rede de televisão conquista mais público-telespectador diariamente. O Ibope exerce tamanha influência na televisão, que chega ao limite de decidir qual programa acaba ou continua no ar. Entretanto, menos com uma variedade considerável de canais abertos e com a disponibilidade de vários canais em sinal fechado, acrescenta -se a isto a crescente entrada de provedores de *streamings* no Brasil, a Rede Globo continua líder de audiência nos chamados horário nobre da televisão brasileira, talvez um dos fatores que constitua este sucesso, é a capacidade que esta emissora tem, de apresentar uma programação moldada pela necessidade dos telespectadores e pelo mercado publicitário. Contando com uma programação diversificada e cuidadosamente integrada, ela amarra diversos produtos numa bem estrutura grade televisiva. Segundo Vassallo de Lopes (2002) apesar de não apresentar uma programação educativa, os canais abertos brasileiros alcançam regiões isoladas do território nacional, e o que prende a atenção do receptor, diante do aparelho de tevê, é o fato de ser, um meio de entretenimento de fácil acesso e com custos baixos.

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal (VASSALLO DE LOPES, 2002, p. 2).

Em 2003, a Televisão Brasileira passou por mais um processo evolutivo, com a chegada do Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTVD), através do Decreto 4.091 assinado pelo então presidente Luís Inácio Lula da Silva, que estipulou a migração do sistema analógico para o digital até 2023. O Brasil adotou o modelo ISDB-Tb, que é um padrão técnico para teledifusão digital, baseado no padrão japonês.

Todavia, vale a ressalva que, nestes 72 anos de sua implantação em solo brasileiro, a televisão soube como em nenhum outro lugar do mundo, mesclar a modernidade e a tradição, e isso possibilitou que ela adquirisse uma forma segmentada, capaz de alcançar a zona rural e urbana, a população de baixa renda, passando pela classe média e chegando a alta sociedade, de forma que, cada grupo social identifique-se com os mais variados tipos de programas exibidos nas grades das emissoras brasileiras.

### 3.3 Historiando a telenovela

A história da telenovela retoma ao século XIX e tem início no folhetim francês, que publicava romances de forma seriada, numa tentativa de conquistar o público popular; visto então como um gênero vulgar, não atingia as classes dominantes e logo entrou em declínio. Saindo da Europa, é nos Estados Unidos que o gênero novelesco consegue desenvolver-se e explorar o potencial do rádio americano. As *soap-operas* ou óperas de sabão tiveram desde da sua criação o patrocínio de empresas particulares, esse tipo de radionovela era destinado ao público-alvo feminino, para vender produtos de limpeza e higiene. Estruturalmente as *soap-operas* não constituíam um tema central, eram compostas de estórias isoladas e de longaduração. Segundo Meyer (1992) dentre os vários textos que formavam os jornais, o folhetim era um desses e ficava geograficamente como notas de rodapé, voltadas para o entretenimento.

No espaço reservado ao folhetim,

[...] se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos, o esboço do Caderno B, em suma (MEYER, 1992, p. 96).

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos as novelas são originárias do gênero folhetinescos, na América Latina esse papel foi desempenhado pelas fotonovelas e radionovelas, que fazem suas primeiras aparições em Cuba, Argentina e México, no início da década de 1940. No Brasil diferente de outros países, houve uma inversão, primeiro tem-se o surgimento das radionovelas e posteriormente o lançamento de revista de fotonovelas.

Em 1941, *A Predestinada* e *Em Busca da Felicidade* marcam o início da radionovela no país. Para Ortiz (1988), apesar das primeiras transmissões radiofônicas datarem do final da década de 1920 em solo brasileiro é explicável “[...] que a radionovela tenha sido tardiamente introduzida no Brasil. Na verdade, até o final da década de 30, faltava ao sistema radiofônico brasileiro uma estrutura realmente comercial” (ORTIZ, 1988, p. 26). Ainda segundo o pesquisador, as radionovelas foram fundamentais para a consolidação do rádio no Brasil. Em 1951, foi ao ar *O Direito de Nascer*, considerada a maior audiência da história das radionovelas em toda a América Latina.

Com relação às fotonovelas, a primeira revista a publicar o gênero foi a ‘Encanto – A romântica revista do amor’, que em 1949 apresentou as histórias *Almas Torturadas* e *Os Dois Amores de Ana*, baseadas nos romances de Albert Morris e Ana Luce. Para Miguel (2014) as fotonovelas tinham duas funções principais:

Integrar as mulheres na sociedade urbana e proporcionar, a estas mesmas mulheres, um momento de fuga da vida cotidiana. No que tange à possibilidade de inserir as mulheres na vida urbana, as fotonovelas serviram como uma forma de apresentar às suas leitoras, e possíveis leitores, novos hábitos e comportamentos associados à vida urbana, trazendo, em suas páginas, modos e modas a serem seguidos e copiados, desde o corte de cabelo, os penteados e as roupas até maneiras de agir, de namorar, de sonhar. Independente do fato de as fotonovelas publicadas no Brasil serem, em sua grande maioria, importadas da Itália, esse processo identificatório com os padrões urbanos estava presente (MIGUEL, 2014, p. 10).

Ressalta-se que tanto a radionovela, como as telenovelas figuraram por quase 25 anos na sociedade brasileira, mesmo após a implantação da televisão e da produção das primeiras telenovelas, esses dois gêneros mantiveram seu público cativo por um bom tempo.

### 3.3.1 Com a implantação da tevê inicia-se um novo gênero: a teleficção

Com a implantação da televisão na década de 50, o gênero é transportado para a tevê. As primeiras novelas brasileiras foram adaptações de peças teatrais que ficaram conhecidas como teleteatro, ou seja, as encenações dramatúrgicas eram transmitidas ao vivo. No dia 20 de novembro de 1950, o canal 3 (Antiga TV Tupi) transmitia o primeiro teleteatro *A Vida Por Um Fio*. Considerada a primeira produção de teledramaturgia no Brasil, esse teleteatro foi uma adaptação de um filme homônimo

americano e foi protagonizada pela única atriz da trama, Lia de Aguiar, sob a direção e roteiro de Cassiano Gabus Mendes. A transmissão durou exatos 90 minutos. As diferenças do teleteatro para as telenovelas como conhecemos hoje, é que, enquanto a novela trabalha com vários núcleos, atores e uma narrativa mais longa, os teleteatros narravam histórias curtas e com um único tema em discussão. Para Martín-Barbero e Rey (2004),

O teleteatro fez parte da decisão de abrir a cena às correntes mais contemporâneas do teatro, bem como de incursionar nas metodologias dramáticas inovadoras [...] as obras começaram a promover o interesse dos telespectadores em formação, alguns deles perfeitamente neófitos e distanciados das expressões culturais até então e que semanalmente eram motivo de análise e polêmica na imprensa escrita (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 131).

*Sua vida me pertence*, primeira telenovela brasileira, foi transmitida pela Tupi de São Paulo em dezembro de 1951 e inaugura de fato a teledramaturgia brasileira. A novela era transmitida duas vezes por semana, às 20 horas, teve 15 capítulos e foi dirigida por Wálter Forster, primeiro a usar o termo ‘telenovela’, referenciando o que futuramente seria um dos produtos culturais mais consumido e exportado pelo Brasil. Foi em *Sua vida me pertence* que ocorreu o primeiro beijo da telenovela no Brasil, na época esse fato gerou grande repercussão, pois era considerado um tabu beijar publicamente. Segundo Ricco e Vannucci (2017) na verdade o beijo foi um ‘selinho’ entre os protagonistas da trama Walter Forster e Vida Alves.

O beijo era tabu não apenas para o público, mas também entre os artistas. “Antigamente, não se beijava no teatro, cinema, na televisão, nem no jardim de casa quando o pai saía”, lembrou Vida Alves. Para a cena acontecer, o autor e protagonista Walter Forster foi pessoalmente conversar com o marido de sua colega de elenco (Vida), um engenheiro italiano que não se opôs à ousadia de sua mulher, depois de ouvir todas as explicações, ter a garantia de que não haveria ensaio e de que os movimentos durante a cena seriam absolutamente técnicos (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 25).

Inicialmente os autores e diretores vão buscar na literatura e nas peças de teatrais as narrativas novelescas, entrelaçando dessa maneira a produção das novelas, com os clássicos literatura nacional.

Passados as primeiras transmissões das teledramatúrgica ao vivo é em 1960 que a produção novelística passa por uma revolução, com a chegada ao Brasil do

videoteipe (VT), a telenovela passa a ser exibida diariamente. Távola (1996, p. 75) diz que:

O VT permite então, o que era inédito, a gravação da imagem e do som ao mesmo tempo, proporcionando sua reprodução a qualquer momento. O novo invento, que mudou de modo tão radical a linguagem da televisão, anos depois levou à centralização da produção dos programas no Rio de Janeiro e em São Paulo, que passaram a vendê-los para as emissoras dos outros estados e cidades do país.

A telenovela *2-5499 Ocupado* do argentino Alberto Migre foi a primeira produção a experimentar a tecnologia do VT, com uma transmissão diária, ela acaba lançando a arquétipo da ficção atual. Como afirma Ramos e Borelli (1989, p. 61), “o sucesso das telenovelas diárias é rápido, embora no início o público tenha tido algumas dificuldades para se acostumar à sua seqüência diária”. Segundo Ricco e Vannucci (2017) para a produção dos 42 capítulos da novela, a maioria das cenas foram gravadas externamente, pois os estúdios adaptados do Teatro Cultura Artística não tinham mais condições estruturais para as gravações que exigiam ambientes e cenários diversificados.

A primeira telenovela diária, a *2-5499 Ocupado*, baseada no original de Alberto Migré, estreou no dia 22 de julho de 1963, com Tarcísio Meira e Glória Menezes nos papéis centrais e Lolita Rodrigues como antagonista. O patrocínio era da Colgate-Palmolive, que já sustentava os folhetins em outros países e acabou se transformando na maior incentivadora para o gênero ser produzido em São Paulo. O texto era de Dulce Santucci e a direção de Tito de Miglio, que tentavam dar um ar mais brasileiro a um formato carregado pelo dramalhão latino. A história de uma detenta que diariamente recebe ligações de um homem que está apaixonado por sua voz e que, por saber que ele é muito poderoso, não pode revelar sua condição e muito menos que vive num presídio conquistou rapidamente o telespectador e de imediato apontou para os diretores da Excelsior que esse era um produto que ainda teria muito a crescer e renderia excelentes lucros para a emissora. “Ali começou o sucesso das novelas, porque todo mundo se deu conta da força de uma boa história ser apresentada todas as noites”, diz Lolita Rodrigues. “Foi um sucesso tão grande que eu fiquei até atônito com essa coisa”, resume Tarcísio Meira em uma frase o impacto do novo produto sobre o público (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 220).

Imediatamente a dramaturgia criou hábitos e conquistou fiéis telespectadores. Popularizando-se cada vez mais, pegou de surpresa as emissoras, que foram obrigadas a investir em profissionalização técnica, para acompanhar o desenvolvimento do gênero. Esse entusiasmo é confirmado com a estreia de *O direito de nascer*, novela que consolida a ficção na programação televisiva e incentiva os

autores nacionais a editarem roteiros próprios. Conforme Fernandes (1997, p. 38) declara:

A explosão de *O direito de Nascer*, um divisor d águas, fez com que as investidas fossem muito mais ousadas e prudentemente mais profissionais. Também estabeleceu com precisão que a telenovela é uma arte popular bem ao gosto dos brasileiros. Portanto, uma eficaz forma de entretenimento. Se sua introdução no país refletiu o que se fazia no rádio e na televisão da América Latina, ao menos aqui ela representou uma surpreendente novidade: a industrialização do gênero, auxiliada que foi pela revolução de 64, pois passou a ser a única produção artística sem os rigores da censura. A telenovela marginalizou os problemas políticos e econômicos do país. E, assim, os censores não lhe deram importância. Bem, estamos nos primeiros anos do gênero – o primeiro período -, o de sua implantação e consolidação. Tal contexto não perduraria. Logo a inquietação brasileira iria transformar a telenovela de simples arte popular em arte genuinamente nacional.

Na segunda metade da década de 60 as tevês Tupi, Excelsior e Record, ganham a concorrência da então recém-criada Rede Globo de Televisão. Segundo Xavier (2007) a primeira novela produzida pela Globo foi *Ilusões Perdidas*, que estreou no dia 26 de abril de 1965, escrita por Enia Petri e dirigida por Líbero Miguel e Sérgio Brito, a trama teve 56 capítulos e foi exibida às 21 horas. No elenco nomes como: Reginaldo Faria, Leila Diniz, Ítalo Rossi, Aldo Mayo e Rosita Tomaz Lopes. “A trama trazia Leila Diniz e Reginaldo Faria como par romântico principal da trama. A atriz interpretava a vilã da história. Osmar Prado, que também fazia parte do elenco, era o irmão da personagem de Leila Diniz” (MEMORIA GLOBO, 2021, p. s.n). Existem poucos registros dessa novela, devido a um incêndio que ocorreu na emissora em 1976 e que ocasionou a perda de parte do acervo.

Desde sua criação, a Globo investiu na produção de novelas, entretanto, nos primórdios da teledramaturgia na emissora da família Marinho, destaque para a autora cubana Glória Magadan. Magadan não inovou, apenas deu continuidade a adaptação do melodrama estrangeiro, porém, a diretora inibiu os autores nacionais e retardou a produção da dramaturgia completamente brasileira. Fernandes (1997, p. 68) afirma que, “Glória Magadan ditou as regras, movimentou fortunas em produções gigantescas, esqueceu os nossos costumes e ignorou a beleza de nossas paisagens”.

Segundo Ricco e Vannucci (2017) a Globo começou a produzir novelas sem muitos recursos, mais com um time de autores, diretores, roteirista e atores que tinham muita força de vontade. Diferentemente das outras emissoras, a Globo criou um sistema de produção novelística, no qual os artistas eram contratados com vínculos

duradouros e com intervalos para que os mesmos pudessem descansar de uma novela para outra, sendo uma forma para o ator ‘desencarnar’ do papel anterior.

Os artistas foram contratados a peso de ouro com vínculos de longa duração, garantias de trabalho e intervalos para descanso de imagem, algo muito diferente do que acontecia havia alguns anos tanto na Excelsior quanto na Tupi, com uma novela emendada na outra, sem direito a longas férias. Tarcísio Meira e Glória Menezes, os protagonistas da primeira produção diária do gênero, aceitaram a proposta da nova emissora e, em seguida, muitos outros trilharam o mesmo caminho. “Aí o Boni nos levou”, pontua o ator, “porque a Globo era uma emissora pobrinha, tinha um equipamento fajutinho, mas ele tinha muita vontade de acertar e isso nos convenceu”, completa Tarcísio. Para garantir a continuidade de um projeto que atendia muito bem os patrocinadores Colgate-Palmolive e Gessy Lever, as agências Lintas e McCann resolveram ampliar o número de artistas contratados, assegurando assim que outras estrelas não deixassem a emissora e que houvesse um elenco suficiente para três histórias por dia. Além disso, era cada vez maior a pressão sobre as equipes de produtores e autores para que os maiores sucessos fossem esticados ao máximo para prender o telespectador em sua faixa de exibição e, assim, evitar uma queda de audiência, o maior risco na troca das histórias (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 230).

Frisa-se que, até então, as novelas eram adaptadas e seguiam o estilo dramalhão das produções latino-americanas, foi somente em 1968, com a novela *Beto Rockfeller*, transmitida pela tevê Tupi, que se deu o rompimento do estilo dramalhão. Propondo uma narrativa de temas atuais, a novela que foi escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte e Walter Avancini, possibilitou que o cotidiano da população brasileira fosse representado no vídeo. Outra mudança é a criação de um anti-herói, como personagem-protagonista. Beto Rckfeller foi o marco na ficção nacional, ao introduzir o gênero romântico-realista, pôs fim aos dramalhões anacrônicos. A novela ainda estreou o merchandising comercial nas telenovelas brasileiras. Para Fernandes (1997) a utilização de um discurso livre agradou o telespectador de modo que:

As velhas declarações de amor foram substituídas por formas de expressão mais coloquiais, num reflexo fiel do nosso modo de falar. Até a gíria passou a ser mais livre e solta, contribuindo sensivelmente nessa evolução. Um dos truques de Beto Rockfeller foi brincar com o público consumidor de novelas, colocando-o no vídeo (FERNANDES, 1997, p. 106).

Nas produções do conglomerado Globo, o divisor de águas foi a novela *Irmãos Coragens*, que enterra definitivamente as produções copiadas do melodrama argentino, cubano e mexicano. Escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury, a trama foi a primeira superprodução da Globo e teve a primeira cidade cinematográfica da dramaturgia brasileira.

Pouco mais de sete meses após o término de Beto Rockfeller, o terceiro grande marco da teledramaturgia brasileira que estabeleceu a verossimilhança com o cotidiano do público como elemento básico da nossa ficção diária, a Globo colocou no ar mais um divisor de águas nesse gênero de programação e iniciou definitivamente sua bem-sucedida história na indústria de novelas. [...] em 29 de junho de 1970 Janete Clair estreou *Irmãos Coragem*, talvez a maior referência em sua impecável obra de sucesso, que impôs a dinâmica de fazer novela no Brasil e a engenharia perfeita para a construção de um capítulo com ganchos capazes de prender o telespectador e levá-lo para a noite seguinte durante meses. Sem a supervisão da cubana Magadan, a autora avançou muito mais. “Ela criou as expectativas em cada bloco, coisa que não existia com os teleteatros, para fazer a pessoa voltar depois dos comerciais. Até então, gravavam-se nas novelas todas as cenas e os cortes eram feitos em qualquer ponto, quando era necessário parar”, explica Renata Dias Gomes, neta de Janete e Dias Gomes.

A nova superprodução da faixa das 20h reuniu em seu elenco os nomes mais fortes da época. Para os irmãos protagonistas foram escalados os galãs Tarcísio Meira, Cláudio Cavalcanti e Cláudio Marzo, que interpretou um jogador de futebol, símbolo máximo de realização pessoal no ano em que o Brasil venceu a Copa do Mundo e, portanto, principal assunto na TV, nos jornais, revistas e nas conversas de amigos nas ruas, em casa e no trabalho (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 322-323).

Segundo Balogh (2002) assim como a televisão, que se fragmenta em sequências narrativas, a telenovela brasileira também se organizou em micronarrativas que seguem o modelo: começo, meio e fim. Para a pesquisadora, ao transpor a fase do modelo latino-americano de fazer dramaturgia, a telenovela trouxe para a cena, as características do ‘ser brasileiro’. “O caráter brasileiro parece ser mais afeito à gozação, à malícia, ao humor dentro do seu cotidiano, caráter esse que pede também uma novela com um jeito maroto, diverso do dramalhão tradicional” (BALOGH, 2002, p. 170).

Na década de 70, a ascensão da Rede Globo, com a transmissão de *Irmãos Coragem*, coloca a emissora como referência na produção do gênero dramático romântico-realista e impõe um ritmo mercadológico a produção teleficcional do Brasil. Nesta época sua principal concorrente é a TV Tupi, pois a TV Excelsior, que passava por sérios problemas financeiros e tinha uma relação complicada com o governo militar da época, decretou seu fechamento. Nesse período a Globo, que investe constantemente neste setor, assumirá a liderança na audiência e fixará a grade de horários das telenovelas brasileiras. Assim, a emissora cria uma grade horária que fica conhecido como ‘horário nobre’ da televisão brasileira. As novelas passam a serem exibidas às 19h, 20h e 22h. Contudo, em 1975 é inaugurada a novela das 18h,

e, em 1979 a emissora elimina o horário das 22h, por causa dos baixos índices do Ibope. Para Vassallo de Lopes (2002, p. 08):

Falar de telenovela brasileira é falar das novelas da Globo. São elas sem dúvida, as principais responsáveis pela especificidade da teleficção brasileira. Essa especificidade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo nível estético e artístico e pela preocupação com o texto [...]. É possível atribuir às novelas da Globo o papel de protagonista na construção de uma teledramaturgia nacional.

Segundo Fernandes (1997, p. 130) “não foi apenas em temas de dramaturgia que a Globo conseguiu inovar e apresentar o melhor. A Globo deu o impulso decisivo para retirar o gênero de seu caráter simplório e colocá-lo definitivamente no rol das grandes produções”, seja elas nacionais ou mundiais.

Ainda segundo Fernandes (1997) outra inovação da Rede Globo, foi a novela *O Bem Amado* de 1973, escrita por Dias Gomes e direção de Régis Cardoso, essa foi a primeira novela em cores da televisão brasileira e a primeira telenovela a ser exportada no Brasil. Segundo Vieira (2021, s.n) *O Bem-Amado* foi a primeira novela da Globo a ser comercializada mundialmente. Antes da produção, somente os textos eram comercializados, não as novelas completas, assim, o folhetim foi transmitido em 30 países.

No período inicial da internacionalização novelesca, a comercialização volta-se para comunidades que falam a mesma língua. “No caso da comunidade lusitana, a venda é mais lucrativa por não haver necessidades de dublagem e de adaptação, o que num momento de expansão, sem pleno domínio da dinâmica do processo, é vantajoso para a produtora” (TONDATO, 1998, p. 5).

Neste processo de conquista de novos mercados para o gênero, a Rede Globo toma a liderança nas exportações, sendo que, isto, só foi possível devido ao seu padrão de qualidade técnico e artístico, alcançado na década de 70 e que fez da emissora um modelo na produção teledramatúrgico. De acordo com Melo (1988, p. 39), “a primeira experiência da Globo nesse terreno ocorreu em 1975, quando Gabriela foi exibida em Portugal. A aceitação da telenovela [...] foi tão expressiva que estimulou a empresa a trabalhar seriamente o mercado mundial”.

Outro fator que contribuiu para essa internacionalização da teleficção nacional, foi a aceleração dos processos de independências das ex-colônias africanas do domínio português, ocorrido principalmente entre as décadas de 1980 e 1990, com

isso a Rede Globo passa a vender suas novelas para este continente, ampliando seu mercado importador. Depois dos países de língua portuguesa, a emissora direciona-se para o mercado de língua espanhola latino-americano. “A primeira telenovela dublada para o espanhol foi *O Bem Amado*, vendida a uma emissora do Uruguai e a seguir aos demais países do continente” (MELO, 1988, p. 41).

A expansão definitiva da ficção brasileira ocorre nos anos 80. Este estouro é influenciado por vários acontecimentos, como observa Tondato (1988, p. 5):

Como fatores contribuintes podem ser citados: desregulamentação dos canais na Europa Ocidental, e conseqüentemente necessidade de diversificação da programação; adoção de estratégias mercadológicas orientadas por interesses políticos de expansão; queda do comunismo no Leste Europeu, que se abre para o mercado externo; independência dos países africanos de língua portuguesa, permitindo a instalação de emissoras de TV; localização de Macau, de idioma português, na Ásia, e aproximação mercadológica com o Oriente Médio.

A hegemonia da tevê Globo é justificada, quando se analisa o custo de negociação das produções. Adotando o modelo norte-americano de vendas, ou seja, o preço é determinado pelas características do país comprador, a emissora definiu sua margem de lucros com base na audiência, no mercado publicitário e no produto interno per capita do mercado importador.

A partir de 1990, as exportações de telenovelas, realizadas pela Rede Globo, são concentradas na América Latina e Europa Ocidental. As produções brasileiras alcançam 80% de internacionalização nesta década. O alto grau de profissionalização, a integração dos países e o surgimento de novas tecnologias de comunicação, são os principais fatores de influência deste aumento. Como descreve Tondato (1998, p. 06), “nesta época é possível encontrar catálogos de venda disponíveis até na Internet, com telenovelas produzidas em décadas passadas e também telenovelas recém-terminadas no Brasil e já com versões para exportação”.

Na Europa, a telenovela *A Escrava Isaura*, produzida pela Globo em 1976, foi a primeira do gênero a fazer sucesso. Na Itália, por exemplo, ultrapassou a audiência do telejornal governamental e na França quadruplicou a audiência do Canal *Plus*. Por ser uma novela do subgênero época adaptado, *A Escrava Isaura* garantia seu sucesso, não importando a época de sua veiculação no exterior.

Paralelamente à entrada promissora da telenovela no continente europeu na década de 90, é nos Estados Unidos que o folhetim brasileiro encontra maior

dificuldade de aceitação, isto motivado pelas indústrias de cinema e televisão, que são até os dias atuais os maiores concorrentes no mercado de exportações de produtos artísticos/culturais. Atualmente as produções indianas, turcas, coreanas, mexicanas, e norte-americanas são concorrentes potenciais das exportações da Globo. Em face da mercantilização do audiovisual brasileiro, a Globo implanta definitivamente o uso do merchandising comercial inserido nas cenas e capítulos e, oferecendo divulgação e promoção de marcas e produtos, por intermédio da telenovela.

No começo dos anos 80 uma leve crise assusta o mercado teleficcional brasileiro e a TV Tupi sucumbi aos empecilhos financeiros. Com isso, a Globo se torna hegemônica na produção teleficcional do país. A emissora supera a crise e com a exibição de *Roque Santeiro* (1985) e *Roda de Fogo* (1986), novelas que obtiveram os maiores índices de audiência até então, a emissora torna-se a terceira maior rede televisiva do mundo, atrás apenas das gigantes ABC e CBS. É nesse período que se funda a Casa de Criação Janet Clair, que absorve as necessidades da Rede Globo em planejar o processo dramático em longo prazo. A criação dessa instituição refletirá nas novelas do chamado horário nobre, termo específico das ficções globais das 20h, de maneira que, elas serão produzidas visando alcançar, além do público feminino, também o masculino, que até esse momento dedicava pouca atenção ao gênero.

A Rede Globo na década de 80 apresenta uma etapa peculiar na história da telenovela, quando defini a estrutura de sua produção ficcional, baseada no horário em que cada uma vai ao ar. A novela das dezoito horas ganha uma característica romântica-literária, com adaptações de obras de grandes escritores brasileiros, como Machado de Assis, José de Alencar, Lygia Fagundes Telles e Guimarães Rosa. Na faixa das dezenove horas, as novelas globais adquirem um cunho cômico. “Na verdade, essas histórias se caracterizam pela farsa, a paródia, o apelo constante ao riso. Elas cruzam e tematizam constantemente outros segmentos da indústria cultural, como as histórias-em-quadrinhos [...]” (RAMOS, BORELLI, 1991, p. 99). No horário nobre, estabeleceu-se que as telenovelas debateriam temas e assuntos sociais e atuais, voltadas para um público adulto, essas novelas se tornaram as líderes de audiência da tevê brasileira.

Neste período a Globo, que não tinha uma concorrente forte, praticamente monopolizou a televisão e ditou moda e costumes. O exemplo disso foi a novela *Roque Santeiro*, que através do personagem de Lima Duarte, Sinhozinho Malta, popularizou o chavão: “tô certo ou tô errado”. Entretanto, essa hegemonia global, começou a ser ameaçada com a criação do Sistema Brasileiro de Televisão ou SBT, porém a emissora de Silvio Santos, optou pela exibição do melodrama tradicional e acabou cativando um público pequeno, em comparação com os fãs das novelas globais, como observa Ramos e Borelli (1991):

Praticamente a maioria das novelas são “dramalhões” da escritora mexicana Marisa Garrido. Na medida em que o sistema de produção da SBT se encontrava ainda incipiente, recorria-se não somente a textos a serem adaptados, mas também a telenovelas compactadas produzidas principalmente pela Televisa (RAMOS; BORELLI, 1991, p. 107).

Da década de 90 em diante, a ficção no Brasil sofre algumas transformações, mudanças essas decorrente da redemocratização do país e do processo de modernização econômica. Temos nesta etapa, a fragmentação da audiência televisiva e a entrada de emissoras como a Rede Record e Bandeirantes na fabricação da telenovela. Entretanto é o SBT, que fará frente a hegemonia global, seja por meio de produções próprias, adaptações ou importando os dramalhões mexicanos. Porém, ressalta-se que, a Globo não deixará sua liderança na produção teleficcional, apenas perderá alguns pontos no Ibope, para a emissora de Sílvio Santos.

Com as mudanças da década de 1990, abriu-se caminho para o debate de questões sociais e culturais no universo novelesco, ou seja, a telenovela passa a ser ambiente para a discussão histórica, social e cultural da população brasileira. Assim, a teleficção além de ter reconhecimento artístico e cultural, passa a ser reconhecida por dá visibilidade ao debate cultural e identitário do país. Segundo Vassalo de Lopes (2002, p. 1), a telenovela é “considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-massmediação”.

Visando um público cada vez mais heterogêneo, a Globo em 1995, produz a ‘novelhinha’ *Malhação*, exibida às 17h30, ela foi dirigida exclusivamente para o telespectador infantojuvenil. O sucesso dessa série foi tanto, que ela teve 27 temporadas e um total de 6.203 episódios. Escrita por Andréa Maltarolli e Emanuel

Jacobina, a novela foi baseada no modelo das *soap-opera* americanas, ou seja, possuía várias temporadas que se estenderam até 2020, com a constante renovação das temáticas e elenco.

Na década de 2000, as telenovelas estavam tão enraizadas no cotidiano do brasileiro, que passam a assimilar a função de entreter e ao mesmo tempo moldar o comportamento da população, assim, descreve Paiva (2004, p. 3):

As fronteiras entre ficção e realidade por vezes não são muito nítidas; a ficção é frequentemente povoada por personagens reais e exhibe traços da aparência visível da realidade brasileira. A ficção não tem o compromisso de produzir um discurso com pretensões de verdade, no entanto, exhibe uma verdade sedutora e seduzida que fustiga o domínio dos sonhos e do despertar, suscitando identificações por parte do público.

Entretanto, apesar de fazer parte da vida do brasileiro, com a chegada do novo século e como a abertura econômica e política que o país passava, houve significativas mudanças na teledramaturgia nacional. Assim, o telespectador cobra maior representatividade nas tramas novelísticas e os autores se veem obrigados a buscar novas histórias e inspirações em questões pertinentes a vida do brasileiro. Nesse período o país passa por uma transformação educacional, onde programas governamentais elevam os índices de pessoas que chegam na universidade e com o aumento dessa formação superior, também se cria uma criticidade maior dos telespectadores, que passam a se interessar por temas mais complexos. Nesse período ainda se constata um crescimento vertiginoso dos canais por assinatura.

Dessa forma, a teledramaturgia passa a explorar questões como a doação de medula óssea, clonagem humana, imigração ilegal, homossexualidade, roubo de recém-nascido, além de promover o conhecimento de outras culturas, como a marroquina, a indiana, a americana e a italiana.

No início dos anos 2000, a Globo ainda liderava o segmento das telenovelas, com grande margem de vantagem. Em seu primeiro horário, a faixa das 18h, a emissora garantia algo em torno de 50% de *share*. O Cravo e a Rosa, por exemplo, fechou com 52% do público, Chocolate com Pimenta atingiu 58,8% e Cabocla, 56,5%. O padrão para a época era de médias diárias acima dos 30 pontos. Às 19h, era muito comum ultrapassar a barreira dos 35 pontos, com *share* entre 55% e 60%. Já no principal horário, inicialmente às 20h30 e depois às 21h, os autores conquistavam facilmente entre 60% e 70% de *share*, com índices gerais entre 44 e 50 pontos, como registrado por Senhora do Destino, América e Belíssima. O SBT, como seu próprio slogan afirmava na época, era o “líder absoluto da vice-liderança” e alcançava entre 10 e 15 pontos com a exibição de tramas da Televisa. A versão brasileira de Pícaro Sonhadora foi um dos pontos altos, com 16,2 de média geral, e a original

Carinha de Anjo foi recordista, com 16,8 pontos. A Record, com produções bem modestas e realizadas em parceria com produtoras independentes, oscilava entre 2 e 6 pontos, com exceção de Louca Paixão, que atingiu 9 de média geral. Esse confortável cenário da teledramaturgia brasileira se transformou completamente com o investimento da Record em dramaturgia, com a contratação, inclusive, de muitos profissionais da líder no setor (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 718).

Essa identificação personagem-telespectador é o que Sodré (1996), definiu como 'romance familiar coletivo', ou seja, a telenovela reproduz um ambiente familiar e social imaginário, com características iguais às questões do cotidiano. Ao tornar-se um espelho do real, a ficção adquiriu uma moral doméstica e é neste ponto que reside a razão de tanta popularidade. Como pode ser observado na análise de Mello (1988, p. 49):

A popularidade da ficção televisual no Brasil começou quando as novelas descobriram a realidade brasileira e a desvendaram em capítulos diários oferecidos para o deleite e distração do público telespectador [...]. Os usuários da TV ficaram fascinados com a possibilidade de exercitar a sua fantasia cotidiana através de produções artísticas em que podiam reconhecer-se e ao seu meio ambiente.

Assim, na década de 2000, as telenovelas globais, com um estilo realista-romântico, além de se tornar o gênero mais popular da televisão brasileira, é também o programa mais complexo da emissora, pois, envolve em torno de 300 profissionais na sua elaboração e gravação. De acordo com Bassères (1995, p. 104), "a produção de uma novela pode ser comparada à preparação de um desfile de escola de samba: o objetivo é sempre obter o primeiro lugar e todos os esforços são feitos nesse sentido".

Na década de 2010, a tevê como a teledramaturgia enfrenta alguns percalços, como a chegada e expansão do mercado de *streaming* e o crescimento vertiginoso de consumidores de pequenas telas (celulares, tablet, etc.).

Com o avanço da tecnologia e a queda de valores das assinaturas de serviços por cabo e satélite, surgiram novas plataformas para disputar o mesmo público. "Além do televisor, há sites, blogs, Twitter e as novíssimas mídias de vídeos sob demanda", destaca Mauro Alencar<sup>4</sup>. "Essa ampliação descomunal de acesso ao entretenimento mudou muito o perfil do telespectador, sobretudo o consumidor das pequenas telas. Para a telenovela competir com

---

<sup>4</sup> Mauro Alencar é um escritor e considerado um dos maiores especialistas em teledramaturgia brasileira. Autor do livro *A Hollywood Brasileira*, que fala das novelas globais.

tanta oferta, tem que dar o que não há em nenhum outro lugar”, diz Thelma Guedes<sup>5</sup>.

O grande desafio dos autores nesse novo século de janelas abertas ao mundo é vencer a própria velocidade da vida. Tudo acontece rapidamente e o telespectador recebe essas informações quase que imediatamente (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 718 – 719).

Cabe ressaltar ainda, que no início da década vigente (2020) o mundo sofreu com a pandemia da Covid-19, que deflagrou várias medidas de segurança, bem como o fechamento e a suspensão de vários locais de trabalho e eventos com aglomerações de pessoas. Assim, com o isolamento social, tanto a televisão como as mídias sociais, se tornaram primordiais na função de informar e entreter. Contudo, em virtude desse isolamento, as telenovelas que estavam em andamento, tiveram suas gravações suspensas. As emissoras brasileiras adotaram a *reprise* de novelas de grandes sucessos. No caso da Globo, as reprises foram editadas de maneira que as tramas fossem encurtadas e focassem nas cenas principais da narrativa, esse novo modelo de transmissão agradou ao público, que aproveitou o isolamento para rever suas novelas favoritas.

Com a retomada das atividades sociais, culturais e trabalhistas em 2022, devido a suspensão das medidas de isolamento da Covid-19, a Globo anunciou o *remake* da telenovela *Pantanal*, que foi exibida pela primeira vez pela extinta TV Manchete, em 1990. A nova versão que estreou no dia 11 de maio de 2022, bateu recordes de audiência e na semana de estreia teve cerca de 77,3 milhões <sup>6</sup> de pessoas ligadas no horário nobre da televisão brasileira. Além da audiência, a segunda versão de *Pantanal* também se destacou pelo desenvolvimento de um merchandising social<sup>7</sup> voltado para o público da geração Z<sup>8</sup>. Sobre isso, em entrevista

---

<sup>5</sup> Thelma Guedes é autora e escritora de novelas, como Vila Madalena (1999); Esperança (2002); Chocolate com Pimenta (2003); Alma Gêmea (2005); O Profeta (2006); Cordel Encantado (2011); Joia Rara (2013); e Órfãos da Terra (2019). Esta última, ganhadora do Prêmio Emmy Internacional de melhor telenovela, em 2020.

<sup>6</sup> Informações extraídas do site UOL. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/audiencias/2022/05/31/pantanal-para-o-brasil-bate-recorde-e-globo-tem-melhor-ibope-em-13-meses-182466.php>. Acesso em: 29 jun. 2022.

<sup>7</sup> O merchandising social é a inserção de questões sociais e educativas no desenrolar das narrativas novelescas.

<sup>8</sup> Geração Z, é a primeira geração que nasceu em um mundo totalmente virtual, ou seja, pessoas nascidas de 1995 até 2010. Conhecida também como “nativos digitais”, a geração Z é hipercognitiva e tem a capacidade de vivenciar várias realidades ao mesmo tempo, especialmente as digitais, absorvendo uma vasta e complexa gama de informações simultaneamente.

concedida ao Jornal Extra<sup>9</sup>, Vassallo de Lopes (2022) explica que a nova versão da novela é um ‘fenômeno midiático’, pois conquistou o público jovem, que a muito tempo não se dedicava a assistir uma novela. Para a coordenadora do Centro de Estudos de Telenovela da ECA/USP, essa geração digital viu um retrato do “Brasil profundo” desconhecido pela maioria. Ainda segundo a pesquisadora, a interatividade das redes sociais ampliaram a febre e tornou *Pantanal* a mais recente ‘narrativa da nação’<sup>10</sup>. “A novela aborda pautas atuais na trama. Por isso, *Pantanal* é muito querida pelo público jovem. A linguagem é jovial, diferente do que foi a primeira versão”, ressaltou Vassallo de Lopes.

Pode-se dizer que, com a nacionalização e a institucionalização do gênero novelesco no Brasil, fez da telenovela um palco para discussões sociais, possibilitando dessa maneira, ao telespectador ter um subsídio para reflexões ou até mesmo, uma compreensão de problemas sociais, políticos e econômicos, presentes no dia-a-dia da sociedade brasileira.

### 3.3.2 A construção do social e cultural na teleficção: Telenovela a narrativa da nação

Só uma portadora de mensagens convincentes, que entra em nossas casas diariamente, levando além de seus dramas e estereótipos, um eficaz suporte sócio/cultural/educativo, pode oferecer ao seu público uma conscientização de seu papel social. Como observa Schiavo (1995, p. 85) a telenovela “é um excelente meio para a difusão de conteúdos culturais e educativos junto às populações carentes de alternativas, como é o caso de grande parcela da população brasileira”.

Produzido uma rede de circulação de sentidos acessíveis a toda população, a teledramaturgia no Brasil percorre os lugares comuns a vivência de seu receptor, atuando paulatinamente, ela induz o telespectador em uma viagem dentro de si mesmo, para que este identifique-se gradativamente com os personagens da novela. Como explica Schiavo (1995) a telenovela se integra na vida do telespectador de

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida ao Jornal Extra. Disponível em: <https://extra.globo.com/economia-e-financas/sucesso-na-tv-pantanal-estimula-de-venda-de-berrante-roupa-de-oncinha-corte-de-cabelo-de-juma-25533292.html>. Acesso em: 28 jul. 2022.

<sup>10</sup> Termo cunhado por Maria Immacolata Vassallo de Lopes em 2009 para se referir as telenovelas brasileiras.

forma homeopática, expandindo as fronteiras da realidade e criando novos conceitos para o que poderia a vir a ser.

Assim, como produto largamente consumido pelos brasileiros as telenovelas reproduzem comportamentos sociais e culturais e colocam em pauta questões e “tabus que são varridos para baixo do tapete” pela sociedade. Dessa forma, a novela é uma fonte não só de entretenimento, mas principalmente de debate de questões que estão presentes no cotidiano das pessoas e que muitas vezes não é tratada abertamente pela população, e, assim, a teledramaturgia revela-se um lugar privilegiado, incorporando em suas temáticas questões sociais e culturais antigas como o patriarcalismo, a escravidão, o coronelismo etc. e atuais como a intolerância religiosa, a homofobia, a masturbação feminina, a violência contra crianças, idosos e mulheres, e tantas outras questões que a novela focaliza. Segundo Vassalo de Lopes (2009) ao consolidar o repasse de informações e questões educativas, a telenovela se transforma em uma ‘narrativa da nação’, pois transmite histórias com o propósito de entreter e ao mesmo tempo de discutir comportamentos sociais, dessa forma, ao colocar em pauta essas problemáticas a telenovela “torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de instituições socializadoras tradicionais, como a escola, a família, a igreja, o partido político, o aparelho estatal” (VASSALO DE LOPES, 2009, p. 23).

Isso posto, pode-se influir que a telenovela é uma das instâncias legitimadoras da cultura popular brasileira, pois, ao retratar características da sociedade em geral, ela gera uma estética das massas e constitui a potência máxima da usina de imagens que abrem as “janelas através das quais se epifanizam os símbolos que orientam o imaginário social e fornecendo um meio de leitura da sociedade e da cultura brasileira” (PAIVA, 2004, p. 4).

Como um produto de socialização individual e coletivo, a novela é um bem simbólico tão visto como falado, seja no ambiente familiar, social ou na própria mídia. Conforme Mattelart (1998, p. 111) escreve:

A popularidade das novelas não se mede somente pela cotação do Ibope, mas exatamente pelo espaço que ocupam nas conversas e debates de todos os dias, pelos boatos que alimentam, por seu poder de catalisar uma discussão nacional, não somente em torno dos meandros da intriga, mas também acerca de questões sociais. A novela é de certa forma a caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa.

Orientando-se por uma linha familiar, a ficção brasileira incorpora e estabelece uma interação entre o cotidiano da telenovela e o cotidiano da realidade, residindo aí o ponto crucial do sucesso do gênero no Brasil. Priorizando problemas da vida cotidiana do seu público, a dramaturgia cria uma ponte entre a ficção e a realidade diária e faz da telenovela um importante meio de representação social. Contudo, a trama ficcional debate o cotidiano sem perder seu poder de sedução, e usa para isso, o velho recurso de contar histórias em pequenas doses.

Tornando-se uma obra aberta alicerçada e sustentada pelo real do dia a dia individual e coletivo, a telenovela ultrapassa o puro objetivo de entreter e se transforma no espaço de debates e avaliações do atual modelo social. Como ressalta Simões (2003, p. 1)

A telenovela está inserida na vida diária do público, ao mesmo tempo em que se apropria do cotidiano para compor as tramas, gerando um diálogo entre ficção e realidade social, suscita identificações e colabora na construção da identidade nacional.

Para Campedelli (1987) a ficção seriada brasileira é como um novelo se desenrolando em tramas e subtramas bem estruturadas, nas quais os seus personagens contam suas histórias e em paralelo faz a crítica, a denúncia e discute os problemas sociais. Segundo Motter (2003, p 64),

As questões lá suscitadas e as aqui vividas estabelecem identidades e fundem no mesmo diálogo os sentimentos gerados pelas tensões, dúvidas, angústias, medo. As pequenas alegrias acenam com a dialética. Os dois mundos vivem as mesmas alternâncias de tensões e distensão, tristezas e alegrias, guerra e paz. As soluções servem de inspiração. No tempo livre, a reflexão do telespectador é convocada a rever o seu dia de hoje, preparar-se para o de amanhã e considerar o modo de encaminhamento que lhe sugere a ficção para questões similares.

As telenovelas contam histórias, e parte essencial do encanto e da sedução que exercem vêm das temáticas tratadas: o amor, o engano, a sedução, a injustiça, a opressão, os conflitos familiares, as diferenças sociais e econômicas, a luta pelo poder (GOMES, 2003), por isso o gênero é um importante produto da cultura nacional e sua narrativa simples, possibilita a leitura e a ressignificação de temas, que são discutidos e incorporados a vida cotidiana.

As temáticas abordadas nas telenovelas são tão importantes e causam tamanha repercussão que, jornais impressos e televisivos, muitas vezes trazem como

matérias principais os problemas tratados pela ficção novelesca. Para Vassalo de Lopes (2002, p. 16)

Não resta dúvida de que a novela constitui um exemplo de narrativa que ultrapassou a dimensão do lazer, que impregna a rotina cotidiana da nação, constitui mecanismos de interatividade e uma dialética entre o tempo vivido e o tempo narrado e que se configura como uma experiência, ao mesmo tempo, cultural, estética e social. Como experiência de sociabilidade, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária. A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano.

Esse gênero de certa forma acaba colocando em discussão assuntos que precisam ser discutidos e reavaliados. Assim, a teledramaturgia produz uma inversão do real fictício, para o real verdade, dando uma maior credibilidade a telenovela e a posicionando em lugar privilegiado na construção do hibridismo cultural brasileiro e até de outros países, como é o caso da novela *O Clone*, exibida pela Globo em 2001, que retratava questões pertinentes aos muçulmanos e às tradições culturais dos povos árabes. Dessa forma, a telenovela abraçou a diversidade social e cultural do povo brasileiro, se estabelecendo como um lugar crítico na intenção de promover mudanças e aceitação da cultura do outro, seja o outro o árabe, o negro, a mulher, a pessoa com necessidades especiais, etc. Nessa vertente desconstrutivista de pré-conceitos estabelecidos na sociedade. Para Said (2013) as representações de uma cultura sobre a outra é sempre associada ao poder de um determinado grupo ou sociedade, com isso:

[...] a tarefa mais importante de todas seja a de empreender estudos das alternativas contemporâneas ao Orientalismo, perguntar como é possível estudar outras culturas e povos a partir de uma perspectiva libertária, ou não repressiva e não manipuladora. Mas nesse caso seria necessário repensar todo o problema complexo de conhecimento e poder (SAID, 2013, p. 55).

Congruente à fala de Said (2013) pode-se acrescentar que a telenovela brasileira desenvolve ações que permitem à sociedade repensar seus conhecimentos e o imperialismo de tabus impostos por uma minoria detentora do poder, que acaba fixando no consciente coletivo visões distorcidas e, em muitos casos, preconceituosas.

Nessa vertente da teledramaturgia como produto híbrido brasileiro, cabe dizer que Hall (1998) analisa que a identidade do sujeito na pós-modernidade é oriunda dos processos interativos das sociedades e culturas nacionais. Corroborando com esse pensamento, observa-se que a telenovela se constituiu no Brasil como um dos produtos de construção e fixação da identidade nacional, pois é produtora de uma simbologia que influencia de forma massiva os indivíduos. Dessa forma, a teledramaturgia verte mudanças nas estruturas sociais fixadas há muito tempo na sociedade e, assim:

[...] crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 1998, p. 7).

Outro fator importante no gênero em questão, é a construção de personagens arquétipos, ou seja, personagens que representam o bem, o mal, o rico ambicioso, o pobre solidário e vários outros modelos sociais e culturais. Para Simões (2003, p. 6), os arquétipos “dizem respeito às grandes temáticas que estão sempre presentes na vida dos homens e são universalmente conhecidas, mas cujo conteúdo vai sendo atualizado ao longo das sociedades, dos séculos, das culturas”. Estes personagens-arquétipos organizam o cotidiano novelesco, de forma a possibilitar que o telespectador se visualiza na história como sujeito integrante de uma mesma nação, no caso o Brasil. Mais uma característica marcante da ficção no país, é a interatividade que o autor proporciona ao público, dando-lhe ferramentas para mudanças de roteiro, já que as novelas estreiam em média com 25 capítulos gravados, de total de cerca 200 capítulos. Esta avaliação constante, é resultado de uma conversação com o telespectador por intermédio de pesquisas de audiência, contatos com autores e mídias sociais, que vão moldando a novela de acordo com o gosto e expectativa de seu receptor. Como observa Vassalo de Lopes (2002, p. 19),

A novela talvez seja um exemplo único de como um sistema de mídia televisivo pode ser responsável pela emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se diversificou e se apresenta como alternativa principal de realização pessoal, inclusão social e de poder, isto é, como uma nova forma de cidadania.

Ao introduzir em suas tramas teleficcionais informações de utilidade pública, temas e tabus sociais, como o homossexualismo, as drogas e inúmeros problemas da atualidade, a Globo, produz a cada novela o *merchandising social*, ou seja, ao trazer o cotidiano político, social e econômico do país para o vídeo, as telenovelas globais, possibilitam um debate entre a população. “A ficção, nesse caso, trata de problemas da nossa realidade cotidiana concreta, propiciando uma visão ampla de um real nem sempre percebido no seu conjunto [...], definem a ética e a moral conforme as circunstâncias” (MOTTER, 1998, p. 92).

Durante os quatro a cinco meses de exibição, a novela proporciona ao telespectador repensar seu poder como cidadão, levando-o muitas vezes a intervir no ambiente em que vive de maneira mais ativa e participante. A utilização do *merchandising social* como ferramenta de transmissão de mensagens socioeducativas é um estímulo ao debate coletivo.

Essa inversão de papéis, que a telenovela produz diariamente quando agrega responsabilidade do poder público ou da sociedade é o que tipifica o gênero brasileiro. Para Vassalo de Lopes (2002, p. 10-11)

Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Essa capacidade sui generis de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção... São recorrentes nas novelas a identificação entre personagens da ficção e figuras públicas reais, entre as tramas e os problemas reais e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas, estas aliás, uma demanda forte do próprio público.

O *merchandising* é para autores e diretores novelísticos uma forma de noticiar e/ou denunciar fatos que estão presentes na sociedade, mas que, aos seres incorporados nela, passam despercebidos ou são ignorados pela população. “Não se trata, pois de apenas apontar e denunciar problemas, mas de demonstrar como eles estão presentes e afetam a vida das pessoas” (MOTTER, 1998, p. 91).

Mas, ao contrário do se imagina, a utilização da telenovela, como esfera de debate público não é atual. *O Espigão*, novela exibida em 1974, já trazia em sua trama uma campanha ambiental e na década de 1980 a minissérie *Malu Mulher* promoveu o debate da emancipação feminina. Entretanto, foi nos anos 1990 que a inserção dessa prática social teve ampliação dentro do gênero, isto, devido ao processo de modernização feito pela Globo, que objetivava aumentar o poder de suas novelas de

maneira positiva na sociedade. Como pode ser observado nas palavras de Vassalo de Lopes (2002: p. 14-15):

Jogando com o universo proibido do incesto, da prostituição, do prazer, da nudez, do sexo antes do casamento, desvinculando-o da procriação, da separação como saída para casamentos infelizes, com a legitimidade de segundas uniões. Ainda, passou-se a tratar da vida profissional e independência financeira da mulher, das tecnologias reprodutivas (Barriga de Aluguel, 1990; O Clone, 2001), da constituição de novos arranjos familiares em que uma mulher, mesmo solteira, decide criar filhos concebidos em relações diferentes (Laços de Família, 2000). Entram em cena e são cada vez mais constantes os casamentos inter-raciais (Corpo a Corpo, 1984; A Próxima Vítima, 1995; A Indomada, 1996; Por Amor, 1997; Suave Veneno, 1999; Laços de Família, 2000; Porto dos Milagres, 2001) e uniões homossexuais, seja entre homens jovens e adultos como entre mulheres (Vale Tudo, 1985; A Próxima Vítima, 1995; Por Amor, 1997; Torre de Babel, 1998).

Uma novela que retratou bem o poder de se mostrar as questões sociais foi *O Rei do Gado* de Benedito Ruy Barbosa. Apresentada no horário nobre em 1996, esta telenovela trouxe para o centro das discussões a questão da reforma agrária e o Movimento dos Sem-Terra ou MST. “*O Rei do gado* nos alerta para a importância da telenovela e para o seu poder de interferir na realidade” (MOTTER, 1998, p. 92). A pressão causada por esta novela foi tamanha, que o Congresso Nacional votou uma emenda, modificando o ITR – Imposto Territorial Rural.

Outros exemplos que mostram o desenvolvimento dessa prática social na ficção brasileira são as novelas, *Explode Coração* (1995), que tratava o trabalho de ONGs e o Movimento das Mães das Praças da Sé e da Candelária em busca de filhos desaparecidos; *A Indomada* (1997) que denunciava o trabalho infantil; *Laços de Família* (2000) que debatia a doação de medula óssea; *Avenida Brasil* (2012) que discutiu o abandono infantil; *Amor à Vida* (2013) que protagonizou o primeiro beijo gay masculino da telenovela brasileira; e mais recente *Amor de Mãe* (2019) mostrando a maternidade como tema central e como o cotidiano maternal pode ser afetado, positiva ou negativamente, pelos acontecimentos da vida.

Em 2005 a telenovela *América* da dramaturga Glória Peres foi recheada de temas e assuntos polêmicos, como o homossexualismo não assumido, o relacionamento de pessoas com idades diferentes, a cleptomania e a imigração ilegal de brasileiros nos Estados Unidos. Segundo Rocha e Nino (2004, p. 5) “por meio do *merchandising social* criam-se oportunidades para interagir com as telenovelas,

compondo momentos da vida dos personagens e fazendo com que eles atuem como formadores de opinião e/ou como introdutores de inovações sociais”.

De acordo com Paiva (2004, p. 2) ao ser “reconstruída socialmente todos os dias, a telenovela abriga um repertório de temas e personagens da ficção”. Criando um lugar comum e sendo uma *Obra Aberta* (referência a Umberto Eco), a telenovela gera um *feedback* instantâneo com seu público. Para Vassalo de Lopes (2002, p. 12) “a novela se tornou um veículo que capta e expressa a opinião pública sobre padrões legítimos e ilegítimos de comportamento privado e público, produzindo uma espécie de fórum de debates sobre o país”.

Por intermédio desse fórum de debates, realizado pela ficção, o telespectador cria um posicionamento capaz de penetrar o seu ambiente doméstico. Como observa Schiavo (apud ROCHA; NINO, 2004, p. 5), “o merchandising social é um instrumento dos mais eficientes como estratégia de mudança de atitudes e adoção de novos comportamentos, em razão do elevado número de pessoas que atinge quanto pela forma como demonstra a efetividade do que é promovido”.

Estabelecendo uma relação de cumplicidade, a telenovela cada vez mais tem espaço para abordar temas e dramas, sejam da vida pública ou privada brasileira, e de certa forma normatizar valores morais e sociais, que são vistos como referenciais por parte do público.

De acordo com a Rede Globo, o merchandising social é a inserção planejada e sistemática de questões sociais e mensagens educativas nas tramas e enredos das produções da teledramaturgia, respondendo, basicamente, a propósitos educacionais bem definidos. Essa inserção planejada tem por objetivos transmitir mensagens educativas, informar e estimular o debate sobre temas de interesse da sociedade, bem como levar inovações sociais ao grande público (ROCHA; NINO, 2004, p. 5).

Entretanto, é impossível não ressaltar que a novela realiza essas discussões, não apenas com o intuito de gerar um discurso social sobre assuntos polêmicos, ela o faz para vender seus capítulos, promover seus produtos, autores e atores, de maneira que sua audiência alcance os índices esperados pela emissora. Porém, mesmo sendo um produto de marketing comercial, a novela é a responsável pela criação de um lugar, onde o telespectador pode repensar seu papel de sujeito social, capaz de transformar ou quebra preconceitos, estabelecidos por uma sociedade normativa.

Enfim, a novela além de ser um produto de mídia voltado ao consumo direto, também é produto de socialização e identificação, por parte do telespectador e para isso, ela divulga e reúne informações que irão permeabilizar o cotidiano social de seu público. Pode-se concluir então que a telenovela disponibiliza múltiplos mecanismos de identificação do telespectador com a sua história. Com isso, ela desenvolve elementos reais do cotidiano e elege para sua discussão questões ou temáticas marcadas, com intenções de mudanças sociais e de posicionamento. Segundo Anderson (2008), a questão da promoção da identidade nacional, através de qualquer suporte, é produto da fase moderna e pós-moderna, pois em séculos anteriores não existia o sentimento de pertencimento territorial, devido exatamente a sistemas religiosos e dinástico-imperiais. Com isso, em um cenário cultural cada vez mais amplo, a produção seriada se institui como o produto de maior alcance e, por que não, democrático, pois, para grande parte da sociedade brasileira é inviável o consumo de bens culturais eruditos, seja por problemas socioeconômicos, seja pelo hábito cultural que se instaura.

Assim, fecha-se esse capítulo conceituando que a telenovela não é apenas um produto de entretenimento, mas, no seu atual modelo realista, o gênero trabalha problemas e temas onde a crítica social é realizada, propondo transformações comportamentais individuais e coletivas. Neste caso, a telenovela pode promover e alterar condutas e comportamentos e há realmente uma tentativa de esclarecer questões sociais relevantes para a identidade nacional.

#### 4 ADAPTAÇÃO E TELEDRAMATURGIA: ENTRE AS NARRATIVAS DO ROMANCE AS MINAS DE PRATA A TRANSPOSIÇÃO PARA A TELENOVELA A PADROEIRA

*Mude, mas comece devagar, porque a direção é mais importante que  
a velocidade.  
Mude, lembre-se que a vida é uma só,  
Experimente coisas novas,  
troque novamente,  
mude, de novo.  
Experimente outra vez.  
Você certamente conhecerá coisas melhores e piores do que as já  
conhecidas, mas não é isso que importa.  
O mais importante é a mudança, o movimento, o dinamismo, a  
energia...  
Só o que está morto não muda!  
(Edson Marques)*

Antes de adentra-se nas análises sobre a transposição do romance para a telenovela foco deste estudo, cabe primeiro fazer algumas pontuações sobre a adaptação literária para o audiovisual. Inicialmente ressalta-se que a trajetória adaptativa dos textos literários não é recente e remonta ao surgimento do teatro, que foi o primeiro a recorrer a literatura para produzir suas peças teatrais. Assim, o texto ganhou movimentos e sons, consecutivamente o texto literário adaptado foi passando por vários gêneros como a fotonovela, o rádio, o cinema mudo, o cinema falado, o audiovisual televisivo em preto e branco e, posteriormente colorido, chegando aos dias atuais pelas inúmeras plataformas de streaming.

Isso posto, é impossível falar de audiovisual no Brasil e não falar de adaptação literária. Desde seu aporte em solo brasileiro, em 1896 com a primeira transmissão cinematográfica, que o audiovisual deu o ponta pé inicial com a adaptação das narrativas literárias de autores consagrados. Inicialmente as projeções cinematográficas não tinham voz, apenas imagens em preto e branco, o que não foi empecilho para a transmutação de peças teatrais para o cinema mudo. Segundo Guimarães (1997) no Brasil, um dos primeiros curtas metragem foi *Os Guaranis* de Antônio Leal, baseado no romance alencariano *O Guarani*, o curta foi lançado em 1908. Já com a implantação da televisão no Brasil em 1950, as adaptações tomaram impulso e cresceram vertiginosamente. Romances do cânone literário foram os primeiros a serem transportado para o novo meio midiático, autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, Maria José Dupré, Jorge Amado, José de Alencar e Néilson Rodrigues, estes três últimos considerados os escritores

brasileiros mais adaptado do audiovisual brasileiro, são fontes recorrentes para roteiristas e diretores, que buscam recontar ou contar as tramas literárias.

Ainda de acordo com Guimarães (1997) o Brasil é um dos países que mais recorre as narrativas literárias para promover entretenimento.

A literatura sempre foi uma pródiga fonte de histórias para os novos veículos. [...] No entanto, a referência frequente a textos literários na televisão brasileira parece não ter correspondente em outros países, mesmo naqueles onde a televisão desenvolveu formatos de ficção semelhantes ao da telenovela brasileira (GUIMARÃES, 1997, p. 192).

Para Guimarães (1997) a recorrência à literatura perpassa a história do audiovisual no Brasil, segundo o autor quase um terço das novelas brasileiras foram adaptadas de textos literários, ou seja, a literatura forneceu e continua fornecendo muito material para compor series, novelas e microssérie.

O caso brasileiro, portanto, apresenta especificidade em dois níveis. Primeiro, na presença constante de adaptações nos mais variados tipos de programas (teleteatros, telenovelas, minisséries, séries, etc.). Segundo, no fato de concentrar-se principalmente na telenovela, tipo de programa voltado para o espectro de público mais amplo e heterogêneo que a televisão alcança. Enquanto em outros países a literatura está associada a programas de audiência restrita, constituindo-se em matéria-prima para a produção de programas voltados a um público segmentado, aqui ela frequenta a telenovela, programa de massa por excelência (GUIMARÃES, 1997).

Assim, frisando que inicialmente o audiovisual recorreu aos clássicos literários, ressalta-se que o romance *Senhora* de José de Alencar, foi o primeiro romance adaptado para a telenovela em 1952. Para Alencar (2002) falar de adaptação teledramatúrgica é falar das obras de José de Alencar, pois

[as] obras do autor serviram como fonte de adaptação privilegiadas. Muito antes da implementação da telenovela diária, sua presença já era marcante. Em 1952, menos de um ano após a inauguração da televisão brasileira, *Senhora* chegava à TV Paulista. Depois, viriam *Diva*, *O Guarani* e *As Minas de Prata* (ALENCAR, 2002, p. 48).

Nesses mais de 70 anos de teledramaturgia nacional, o telespectador, que não tem acesso às obras literárias, acaba por tomar conhecimento das narrativas literárias através do audiovisual, mais especificamente da 'telinha' que chega em grupos e locais de difícil acesso ao livro literário. Desse modo para Pallottini (2012)

A adaptação de textos literários para a televisão é uma via larga de mão dupla: ao mesmo tempo em que se dão a conhecer a milhões de espectadores obras que, em condições normais, talvez eles não tivessem oportunidade de ver, na própria obra se fazem as inserções, as modificações, os acréscimos e cortes que o gênero televisivo pede ou exige. Um trabalho do gênero literatura, passado para a TV, não é mais o que era quando foi escrito. Pode vir a ser melhor ou pior, mas é sempre uma transcrição, uma recriação.

Entre as inúmeras adaptações literárias para a televisão podemos citar a telenovela *Ciranda de Pedra* (1981), adaptada do livro homônimo de Lygia Fagundes Telles publicado em 1954. Um dos maiores fornecedores de enredos para a teledramaturgia brasileira, o escritor baiano Jorge Amado (1912-2001) já foi adaptado dezenas de vezes, destaque para as novelas *Gabriela* (1972), *Tieta* (1989), *Porto dos Milagres* (2001), *Terras do Sem fim* (1981) e *Tocaia Grande* (1995), em relação as minisséries tem-se *Capitães da Areia* (1989), produzida pela rede Bandeirantes de Televisão. Na rede Globo de Televisão obras variadas foram base para as minisséries, tais como: *Tereza Batista* (1992), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998) e *A Morte e a Vida de Quincas Berro d'Água* (1978).

Nesse percurso de consolidação da telenovela brasileira e sua relação com as obras literárias, pode-se dizer que essa trajetória é dividida em dois períodos. O primeiro é o de implantação da teledramaturgia no país, onde os romances, principalmente da escola literária romântica, é o principal fornecedor de enredos, sendo de certa forma uma maneira que o audiovisual encontrou para legitimar suas narrativas. Segundo Alencar (2002) as primeiras novelas foram inspiradas no estilo romântico, ou seja, eram histórias onde os conflitos amorosos era o tema central das tramas e dois autores românticos do cânone se destacam nesse período de implantação da telenovela.

As estéticas de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar podem ser encaradas como dois modelos fundamentais da produção televisiva a partir dos anos 60, embora em termos estruturais elas persistam até hoje. O romantismo desses escritores impregna toda a produção novelística [...] (ALENCAR, 2002, p. 47).

Vale ressaltar que nessa primeira fase das adaptações audiovisuais, os autores e roteiristas optavam pela questão da fidelidade ao texto base, dessa forma, quase todas as telenovelas adaptadas de romances, eram em síntese uma 'cópia' audiovisual dos textos literários. Ressalta-se ainda, que nessa época a literatura de

José de Alencar exerce profunda influência na teledramaturgia nacional, como já foi dito anteriormente, a primeira adaptação literária para a telenovela foi o romance *Senhora* (1874), que foi gravada pela TV Paulista em 1952. Esse mesmo romance ainda teve sua segunda versão adaptada em 1975 pela TV Globo. “A novela inaugurou as cores no horário das 18 horas e tornou-se um dos clássicos da televisão” (ALENCAR, 2002, p 48).

A adaptação fez tanto sucesso, que a TV Globo decidiu juntar outros três romances em uma única trama. Assim, *O Sertanejo*, *Til* e *A Viúva* são transformados na telenovela *Sinhazinha Flô* (1977). Posteriormente a emissora ainda recorre ao romance *Lucíola*, para um de seus especiais. Segundo Alencar (2002) essa preferência pelas obras de Alencar se deu pela questão do maniqueísmo que era trabalhado de forma mais complexa, não apenas da luta do bem contra o mal, como se as pessoas tivessem apenas uma face. Em José de Alencar essa dualidade é mais profunda, pois ele constrói personagens que são ao mesmo tempo bons e maus, é esse fator atraiu os autores novelísticos. “Existe na obra de Alencar uma maior coerência das tramas, como acontece com a telenovela em seu desenvolvimento histórico” (ALENCAR, 2002, p. 48).

Entretanto, a partir de 1975, com a teorização dos estudos de adaptação, as adaptações novelísticas sofrem profundas alterações, deixando de lado a questão da fidelidade e aportando na liberdade criativa dos autores, que passam a usar o texto base como um referenciador da versão audiovisual. Autores e diretores como Benedito Rui Barbosa, Luiz Fernando Carvalho e Jayme Monjardim, são exemplos dessa nova etapa das adaptações televisivas.

Dessa forma, a literatura contribuiu para o sucesso das telenovelas brasileiras, não só em território nacional, mas no mundo todo, consolida-as como produto cultural brasileiro. E é nessa linha de adaptação que se distancia do texto original, que Carrasco resolve filmar *A Padroeira*, que mesmo sendo baseada no romance *As Minas de Prata*, traz significativas alterações. A seguir tem-se imagens da telenovela e da capa do romance alencariano.

## Imagem 1 e 2. Protagonistas de *A Padroeira* e a capa do romance alencariano



Fonte: Da autora (2022).

Assim, ressalta-se que mesmo causando inúmeras divergências entre pesquisadores e estudiosos sobre esse entrelaçamento entre o texto literário e o teledramatúrgico, é inegável as contribuições literárias para o audiovisual brasileiro, sendo também indiscutível a divulgação e a expansão de informações sobre as obras literárias por meio do audiovisual, pois o processo adaptativo sempre remete ao texto original, entretanto, essa absorção do texto base pode ser de forma fiel ou apenas conceitos ou partes desse texto, pois fica a cargo do adaptador, o processo de recriação de um texto literário, principalmente para a telenovela. Uma das pioneiras no estudo adaptativos, Hutcheon (2013) aponta na sua teorização, que a questão de fidelidade não deve ser pensada como parâmetro para a adaptação, pois o diretor/roteirista tem total liberdade na hora de adaptar um texto, isso por muito tempo foi visto como uma forma de desvalorização do texto original, entretanto, após décadas de estudos sobre os processos adaptativos literários, está em curso novas formas de pensar as transposições literárias, que cada vez ganham mais força e visibilidade nos suporte de mídias digitais.

Assim, para Hutcheon (2013)

Trabalhar com adaptação como adaptação significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas”, [...], assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s) (HUTCHEON, 2013, p. 27).

Dessa forma, mesmo com essa interrelação entre a adaptação e o texto original, Hutcheon (2013) elenca que esse processo deve ser analisado e pensado como autônomos e independentes das “fontes”, constituindo a adaptação de um núcleo significativo próprio, sem precisar da validação do texto originário.

Pontuações feitas sobre a adaptação, passa-se a partir daqui, as análises e comparações foco deste estudo. Lembra-se que, são três as questões norteadoras sobre a transposição do romance *As Minas de Prata (1862)* para a telenovela *A Padroeira (2001)*: a primeira questão é sobre o sentimento de nacionalidade e pertencimento dos povos nativos do Brasil, que é temática recorrente nas obras de Alencar e também está presente no romance histórico em estudo; a segunda questão é a análise das semelhanças e diferenças entre os dados históricos presentes nos enredos literários e novelescos, como a descoberta das minas de prata e o conflito entre os Jesuítas e o novo Governador Geral, designado pela coroa portuguesa; e em terceiro, averiguar sobre o encontro de Nossa Senhora Aparecida, temática central da adaptação.

#### **4.1 A nacionalidade através dos indígenas - conversões e divergências adaptativas**

Analisar sobre o sentimento de nacionalidade presente no romance e na transposição teledramatúrgica, pode ser considerado a parte mais complexa deste estudo, pois na construção de nação preconizada por Alencar, os índios<sup>11</sup> foram os “heróis <sup>12</sup>” adotados, para a construção do sentimento de pertencimento e de nacionalidade, ou seja, do que era brasileiro de fato, sem origem europeia. Nessa questão fica evidente uma divergência do texto original para a adaptação. Isso fica claro logo nos primeiros minutos da telenovela, que abre a sua transmissão com os dizerem “*Arredores da Vila de Santo Antônio de Guaratinguetá - 1717*”, ou seja, a

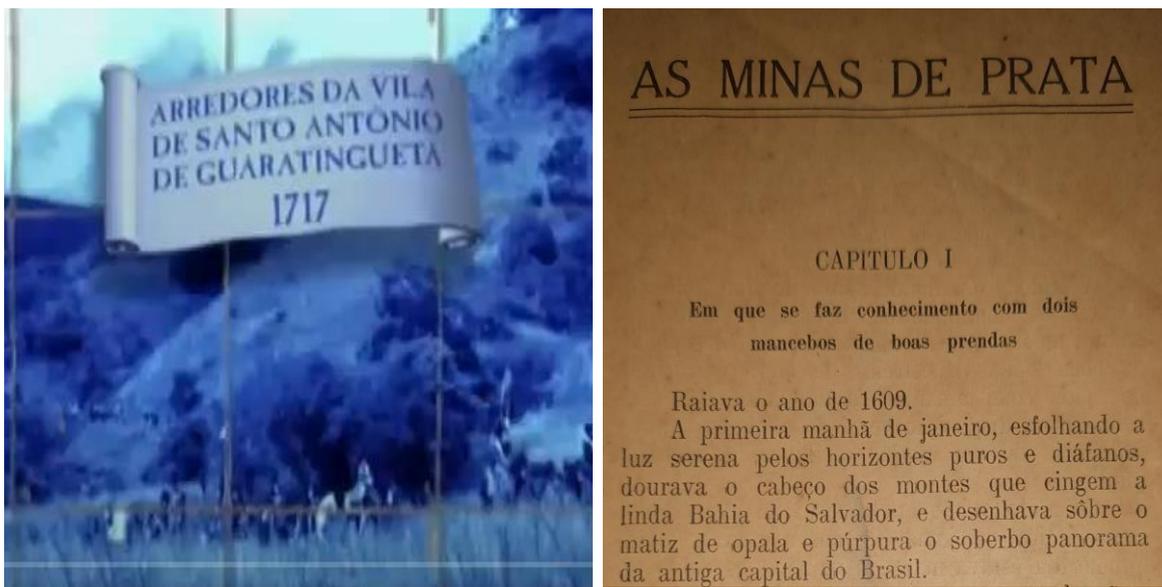
---

<sup>11</sup> Será usado o termo índio no seu sentido observado por Alencar, sem a carga pejorativa que os séculos de apagamento impuseram aos povos originários do Brasil, que atualmente preferem ser tratados pela nomenclatura de povos indígenas, com especificação de sua etnia, ou seja, como na exemplificação: povo indígena yanomami; povo indígena apinajé; povo indígena guarani etc.

<sup>12</sup> O herói alencariano é uma reinvenção do herói romântico europeu, ajustado ao perfil dos nativos do Brasil e símbolo da formação da identidade nacional.

adaptação mudou o tempo histórico da trama, pois enquanto o romance alencariano se passava em Salvador, então capital do Brasil, no ano de 1609, a telenovela passa-se um século depois, como pode ser visto nas imagens a seguir.

**Imagens 3 e 4.** Primeira cena da telenovela *A Padroeira* (2002) e primeira página do romance *As Minas de Prata* (1949)



**Fonte:** Imagem 3, capturada da telenovela *A Padroeira* (2001) e imagem 4 do primeiro capítulo do romance *As Minas de Prata* (1949).

Assim, a temática indianista de José de Alencar é substituída pela da escravidão e pela devoção religiosa na visão do autor Walcyr Carrasco. Enquanto o romance procura trabalhar o sentimento nacionalista, com a resistência dos povos indígenas a dominação portuguesa e a catequização jesuítica, além da contribuição dos nativos na expulsão dos franceses e holandeses do território colonial, a telenovela focaliza seu enredo nas questões escravocratas e na descoberta da imagem, que posteriormente seria consagrada a Padroeira do Brasil, e que também é responsável por nomear a adaptação audiovisual.

No caso da novela *A Padroeira*, especificamente na questão indígena e escravocrata, o processo adaptativo se desenvolveu de forma análoga, ou seja, os temas mesmo sendo divergentes, foram narrados de forma semelhante. Segundo Stam (2006, p. 34) as adaptações criam produtos novos, que “são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformações e transmutações [...]”.

Dessa forma, em relação a temática do nacionalismo, retratada pelas lutas indígenas como povo genuinamente brasileiro, tem-se uma transposição adaptativa divergente do texto romanesco original, ou seja, nesse eixo foi elaborado uma roteirização dramática que fez uso da adaptação proposta pela teoria de Hutcheon (2013) que propõem uma transmutação midiática que deva ser “[...] entendida como transposição de uma obra, envolvendo mudança de foco, de contexto e de mídia; como um processo de recriação, de reinterpretação de um texto [...]” (VICENTE, 2018, p. 36).

Assim, com relação a temática do indianismo nacionalista, o diretor alterou completamente a sua abordagem, pois ao situar a adaptação um século após o tempo ficcional do romance histórico, os acontecimentos históricos também eram outros, ou seja, enquanto em 1609 a Coroa buscava manter e expandir territorialmente suas terras e promovia o extermínio de povos indígenas que eram avessos a colonização, em 1717, período da narrativa adaptada, tem-se o intenso tráfico de escravo para trabalharem nas minas de ouro e nos engenhos de açúcar. Desse modo, a telenovela é uma adaptação derivada “que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Como explicado anteriormente, essa divergência de tempos históricos, promoveu também mudanças de focos narrativos em comparação entre os dois gêneros. Como foi proposto pelo próprio Alencar, o romance *As Minas de Prata*, seria uma continuação do romance indianista *O Guarani* (1857), tanto que seu título inicial era *Continuação do Guarani*, somente ao finalizar o tomo III do livro, que Alencar, notando que o novo romance era mais histórico do que indianista, alterou o título para *As Minas de Prata* (1862), porém deixou como subtítulo a *Continuação do Guarany*, que nas reedições posteriores foi retirado em definitivo. A imagem a seguir ilustra essa peculiaridade.

**Imagem 5.** Capa de lançamento do romance *As Minas de Prata* (1862)



**Fonte:** Biblioteca Nacional.

Entretanto, não é somente na capa que o romance histórico faz referências a trama indianista, ele também é alusivo nos nomes e parentescos dos personagens. Aqui tem-se uma questão curiosa, pois na adaptação novelística, o autor Walcyr Carrasco nomeia alguns dos personagens principais em referência ao romance *O Guarani*, como é o caso de Cecília e Izabel, protagonistas da trama audiovisual e heroínas do romance indianista. Dessa forma nota-se a liberdade de roteirização promovida pela adaptação, que além de ser baseada em uma obra específica, ainda consegue inserir referências de outras obras, promovendo uma hibridização literária. Segundo Seger (2007) o processo adaptativo é intrinsecamente um processo de repensar, de reconceituar e de mudar um texto literário para outro gênero. “Só existe um tipo de adaptação impossível: aquela na qual o escritor e o produtor não tenham licença criativa, pois mudanças são absolutamente essenciais para se fazer a transição de uma mídia para outra” (SEGER, 2007, p. 14).

Ainda, partindo dessas acepções de alterações ou não fidelidade ao texto original, Seger (2007, p. 15 - 16) levanta que,

A adaptação exige escolha. Isso significa que muito do material que você aprecia deve ser deixado de lado. Acontecimentos poderão ter de receber um novo foco. Personagens, que tenham um peso considerável no livro, podem precisar receber uma ênfase menor na adaptação. Se uma trama importante não ajudar a dinâmica dramática da história, deve ser excluída. Todas essas alterações podem afetar a repercussão do original, embora o foco da história principal possa ter sido fortalecido. Pode ser necessário sacrificar determinado tema para que outros temas fiquem mais claros e acessíveis.

No caso da temática da identidade nacional, representada pelas questões indígena no romance histórico e que foram alteradas na telenovela, para as questões da escravidão no Brasil, pode-se perceber a elaboração de uma nova narrativa que dará sustentação aos demais enredos da trama audiovisual. Assim, cabe ressaltar a percepção de que as transmutações, seja para cinema, televisão ou canais digitais, especificam nas chamadas introdutórias se o texto original foi classificado como adaptação, inspiração ou se simplesmente serviu de base para o produto (filme, novela ou série). Segundo Vicente (2018) essa especificação é considerada pelo grau de convergências e divergências entre o texto original e o audiovisual.

Ao considerar que o processo [...] é uma leitura dos criadores do cinema ou do texto televisivo sobre o texto fonte, considera-se também que a aproximação e o distanciamento entre os textos poderão ocorrer em gradações diferentes e estabelecendo diálogos. É quando a obra recebe a classificação de “adaptada de...” ou “inspirada em...” ou “baseada em...” (VICENTE, 2018, p. 47).

No caso da telenovela, Walcyr Carrasco, em entrevista à TV Folha<sup>13</sup>, disse que a trama foi referenciada em Shakespeare, Alexandre Dumas e no romance *As Minas de Prata* de José de Alencar. Dessa forma, é possível notar aspectos de aproximação e ao mesmo tempo de distanciamento de temáticas narrativas, como ocorre com a questão do nacionalismo, centrado na questão indígena, que foi substituída na versão audiovisual para a miscigenação e a escravidão.

Em outra entrevista concedida ao jornal Correio B<sup>14</sup>, em 29 de junho de 2021, em comemoração aos 20 anos de exibição da telenovela *A Padroeira* pela Rede Globo

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida ao jornalista Cristian Klein da TV Folha em 27 de maio de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv2705200115.htm>. Acesso em: 15 dez. 2022.

<sup>14</sup> Entrevista concedida ao jornalista Geraldo Bessa para o Correio B. Disponível em: <https://correiadoestado.com.br/correio-b/a-novela-a-padroeira-do-diretor-walter-avancini-completa-20-anos-d/387658/>. Acesso em: 20 nov.2022.

de Televisão, Carrasco explica sobre a parceria com o diretor Walter Avancini<sup>15</sup>, que também foi o diretor da primeira versão da adaptação do romance alencariano *As Minas de Prata* para a telenovela homônima, produzida pela extinta TV Excelsior e exibida de 28 de novembro de 1966 a 22 de julho de 1967. Nas imagens abaixo tem-se a foto da chamada de abertura da telenovela e uma reportagem com os atores protagonistas da primeira versão, Fúlvio Stefanini (Estácio) e Regina Duarte (Enesita), sendo esse o primeiro papel de protagonista da atriz.

### Imagens 6 e 7. Telenovela *As Minas de Prata* (1966)



**Fonte:** Excelsior Canal. Disponível em: <http://excelsiorcanal9.blogspot.com/2014/03/as-minas-de-prata-novela.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

Mesmo sendo o diretor das duas tramas, *As Minas de Prata* (1966) e *A Padroeira* (2001), Avancini dirigiu histórias diferentes, pois enquanto a primeira versão foi uma adaptação total da história romanesca e gerou inúmeras críticas, já que o público e a crítica televisiva considerou a história complexa e morosa, tornando-se cansativa, pois ficou oito meses em exibição, assim como o romance histórico é extenso e constroem os fatos minuciosamente, a telenovela escrita por Ivani Ribeiro em 1966, também focava nos detalhes, o que a tornou um pouco 'chata' para os telespectadores. Segundo Xavier (2000) por essas questões Avancini e Ivani acabaram brigando e o diretor foi substituído da trama.

No decorrer de *As Minas de Prata*, o diretor e a novelista se desentenderam. Ele queixava-se da adaptação da autora. Para Avancini, o texto estava um pouco dispersivo, muito preso ao romance de José de Alencar. Em sua visão, isso prejudicava a ação, o elemento que mais prendia o telespectador diante

<sup>15</sup> Walter Avancini faleceu durante as gravações da telenovela *A Padroeira*, que foi concluída pelo diretor Roberto Talma.

do vídeo. O diretor acabou afastado e substituído por Carlos Zara, que já estava no elenco da novela, vivendo o vilão Padre Molina (XAVIER, 2000).

Assim, pode se observar que em sua primeira versão, a adaptação do romance histórico, foi total, sem divergências ou mudanças do texto literário para o texto novelístico, pode-se dizer ainda, que motivado por esse desentendimento sobre a condução da adaptação, Avancini ao ser escalado para dirigir a segunda adaptação do romance, teve mais liberdade criativa e usou além do texto literário, a primeira versão da telenovela como base para a gravação de *A Padroeira* (2001).

O romance de José de Alencar serviria como base para a telenovela *A Padroeira*, produzida pela Globo em 2001, sendo o último trabalho do diretor Walter Avancini. Luigi Baricelli, Déborah Secco e Maurício Mattar viveram os personagens equivalentes a Fúlvio Stefanini, Regina Duarte e Renato Master nessa telenovela (MACHADO, 2014, n/p).

Durante a entrevista em comemoração aos 20 da telenovela *A Padroeira*, Carrasco (2021) explicou que muitas das alterações que a nova adaptação sofreu foi proposta por Avancini, pois ele queria uma história mais leve, sem perder, contudo, os dados históricos.

Avancini tinha urgência em trabalhar. Todo mundo sabia que ele estava doente, mas ele não falava muito sobre o assunto. Os encontros para pensar a novela eram divertidos e interessantes. Gênio que só ele, sempre queria ir além do trivial. 'A Padroeira' representa, para mim, a alegria de poder trabalhar de novo com meu amigo (CARRASCO, 2021).

Como foi posto anteriormente, essas alterações feitas por Carrasco e Avancini foram uma maneira de estruturar os novos fatos históricos inseridos na telenovela *A Padroeira*. Como é o caso da substituição das questões indígenas, pelas questões escravocratas. Pois na versão teledramatúrgica, um dos primeiros milagres da santa, é a libertação do escravo Zacarias. Posteriormente no tópico 4.3, tem-se uma explicação melhor sobre esse distanciamento entre as narrativas.

Acrescenta-se que, como explanou Vicente (2018) ao falar sobre as tipicidades referentes as obras literárias como adaptadas, inspiradas ou baseadas, é possível sustentar que na primeira versão em 1966, o romance histórico foi adaptado integralmente em suas temáticas e nuances, já na adaptação na telenovela *A Padroeira* é possível assegurar que ela foi baseada no texto histórico, pois além de manter algumas temáticas originais, ela inseriu novos fatos históricos e personagens,

ou seja, a adaptação de Carrasco envolveu o que Hutcheon (2011, p. 29) considera “uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” e que ao referenciar um produto cinematográfico ou televisivo é o mesmo que anunciar “abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”.

Segundo Field (2001, p. 175) “quando você adapta um romance, não é obrigado a manter-se fiel ao material original”, ou seja, o produto fonte é o ponto de partida da adaptação, mas pode ou não, ser o percurso e a chegada. No caso específico da adaptação *A Padroeira*, nota-se que o autor utilizou a obra literária como ponto de referência, mas que foi agregando novas temáticas no decorrer do enredo dramaturgico, como foi a questão da substituição do tema indígena para o escravocrata, pois como foi explicando anteriormente, o tempo fictício é diferente do romance para a novela, sendo que esse fator justifica a troca de abordagem feita por Carrasco.

Assim, é preciso ressaltar que apesar de ser uma adaptação, a telenovela *A Padroeira* não ficou conhecida pelos telespectadores como uma adaptação do romance histórico alencariano, ela ficou marcada pela temática religiosa, tema que trataremos mais à frente. No caso da adaptação, somente quem conhece o romance *As Minas de Prata* consegue observar as referências transporta de uma obra para outra. Segundo Vicente (2018, p. 57)

A relação entre o texto fonte e o adaptado é percebida [...] por quem conhece verdadeiramente o primeiro texto, já que é possível perceber as entrelinhas, as ironias, as marcas que prevalecem e as que foram modificadas em função do produto novo que surge.

Desse modo, somente quem leu o romance e assistiu a telenovela, consegue perceber, que apesar da troca da temática indianista pela da escravidão no Brasil, nota que elas foram trabalhadas de forma semelhantes, pois enquanto no romance, “Alencar traça um retrato da época colonial brasileira, criticando os senhores de engenho - a elite daquele período - por escravizar os índios, e a igreja, por sua ambição” (SALERNO, 2007, p. 257), a telenovela logo nas primeiras cenas já aborda os negros escravizados e suas tentativas de fugas, bem como sua captura e os castigos que lhes eram impostos nas senzalas. Nas imagens a seguir pode-se observar que Carrasco já pontuou, logo de início, a nova temática.

### Imagens 8 e 9. Cenas dos primeiros capítulos que retratam a escravidão



Fonte: Imagens capturadas da telenovela *A Padroeira* (2001).

Isso posto, explana-se que, como visto anteriormente, enquanto Alencar buscava dá continuidade aos seus romances indianista, de criação do ‘herói’ nacional, das barbáries nas tentativas de escravizar e catequizar os índios no período colonial, Carrasco frisa nos horrores da escravidão dos negros, que foram trazidos para o país em substituição da mão de obra indígena, que se provou extremamente resistente ao colonizador e, por isso, foi praticamente dizimada. Dessa forma, na análise da primeira questão postulada neste estudo, fica claro que houve afastamentos, entretanto, esse afastamento não é totalmente, pois apesar de serem questões diferentes, em ambos os gêneros a forma que a temática foi abordada é a mesma, ou seja, ambos os autores (Alencar e Carrasco) mostram as lutas e batalhas de povos que deram origem a nossa miscigenação e construíram um país plural em características físicas, culturais e religiosas, dentre tantas outras.

#### 4.2 Dados históricos e dados fictícios - entre o histórico e o fantasioso na adaptação

Ao analisa-se o segundo objetivo proposto neste estudo, foca-se nas questões históricas que foram abordados tanto na ficção romanesca, como na teledramatúrgica. Primeiro vamos refletir sobre a veracidade das minas de ouro, que é abordado em ambos os gêneros, ou seja, logo de início pontua-se que, tanto a adaptação como o romance aproximam-se em relação à está questão. Na adaptação *A Padroeira*,

Carrasco apesar de alterar o tempo narrativo, manteve a ‘grande temática’ sobre a descoberta das minas de ouro e a corrida para localiza-las, com base em um mapa feito por um sertanista filho de índia e português. Esse dado histórico é derivado da corrida do ouro no Brasil Colônia, que atraiu vários aventureiros e outros impérios para o território brasileiro.

**Imagem 10.** Valentim descobre as minas de ouro



**Fonte:** Imagens capturadas da telenovela *A Padroeira* (2001).

No século XVI, logo após a chegada dos portugueses ao Brasil, várias lendas surgiram. Todas se referiam a grandes riquezas, tesouros maravilhosos, cidades cobertas de ouro, o El Dorado. [...] Na época, contavam-se histórias bastante desencontradas sobre a origem e local das minas de prata - mas todos tinham certeza de que elas existiam (SALERNO, 2007, p. 4).

Ciente desses fatos históricos sobre uma suposta mina de ouro no sertão baiano, Alencar constroem seu enredo e sua trama nos moldes de um romance histórico de aventura, conhecido como “capa-e-espada”<sup>16</sup>. Assim como Alencar utilizou esse formato romanesco, Carrasco também o manteve na sua adaptação, como pode-se observar na descrição da trama no acervo digital que a TV Globo disponibiliza em sua página.

<sup>16</sup> Romances históricos surgidos na Espanha no século XVII, os dramas e comédias de capa e espada tomaram esse nome em referência aos dois elementos que caracterizavam o traje de passeio de estudantes, soldados e cavaleiros, categorias a que pertenciam os heróis dessa literatura. Disponível em: <https://www.megatimes.com.br/2014/05/literatura-de-capa-e-espada.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Fé, amor e aventura formam a base da trama de *A Padroeira*, novela de Walcyr Carrasco que conta a história do amor impossível de Valentim Coimbra (Luigi Baricelli) e Cecília de Sá (Deborah Secco) na vila de Santo Antônio de Guaratinguetá, na então capitania de São Paulo e Minas do Ouro, no ano de 1717. [...] Entre as referências do autor para criar a novela está a obra *As Minas de Prata*, de José de Alencar. A história começa com a chegada ao Brasil de Dom Pedro de Almeida Portugal, o Conde de Assumar (Antônio Marques), enviado para assumir a governadoria da capitania (MEMÓRIAGLOBO, 2021, n/p).

Dessa forma, tanto a adaptação como o romance são congruentes na construção do enredo central, que utiliza como trama principal a corrida do ouro para sequenciar seus capítulos/cenas, dessa forma toda a trama (novelística/romanesca) gira entorno desse acontecimento. Entretanto, apesar da telenovela manter a temática sobre as minas de prata, ela não foi seu único plano de fundo, a corrida por metais preciosos foi utilizada para sustentar os enredos do núcleo principal, já a temática da religiosidade, foi o pano de fundo das tramas secundárias. Para Stam (2006) assim como o texto só se concretiza quando lido, as adaptações também só se tornam verdadeiras quando assistidas, ou seja, como no texto, cada leitor vai interpreta-lo a sua maneira, isso também ocorre com as adaptações, pois o telespectador só fará a relação com o texto base, se ele tiver conhecimento do mesmo, caso contrário, a adaptação é um produto independente de ligações para esse receptor. Stam ainda explica que foi graças a Teoria da Recepção<sup>17</sup> que as adaptações conquistaram respeito enquanto forma, pois elas estão

[...] situadas socialmente e moldadas historicamente. Como o pós-estruturalismo, a teoria da recepção também enfraquece a noção de um núcleo semiótico, um núcleo de significado, atribuído às novelas, cujas adaptações presumidamente devem “capturar” ou “trair”, desta forma abrindo espaço para a ideia de que a adaptação complementa as lacunas de um texto literário (STAM, 2006, p. 24-25).

Stam (2006, p. 25) ainda coaduna com os ensinamentos de Bakhtin<sup>18</sup> sobre como a adaptação audiovisual também é um campo dialógico.

---

<sup>17</sup> Não se adentra nessa teoria, pois não é o foco de estudo, entretanto ressalta-se que essa teoria focaliza suas análises nos receptores e não nos produtos midiáticos. Essa teoria é originada no trabalho de Hans Robert Jauss nos anos 1960.

<sup>18</sup> A teoria bakhtiniana foi trabalhada no capítulo 1 desse estudo.

O texto polifônico, dialógico, heteroglóstico e plural do romance [...], se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. Além do mais, a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e, portanto, busca o que não está dito (*o non-dit*) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte [...].

Feitas essas pontuações, pode-se observar, que apesar de ter aproximação com o texto base, a adaptação *A Padroeira*, ainda não pode ser vista sob o ponto de vista da fidelidade, pois a forma como a temática da corrida do ouro foi abordada, difere do enredo romanesco, ou seja, a sua polifonia discursiva cria essa possibilidade de tratar a mesma temática, de forma que elas não se aproximam. Assim, mesmo sendo coerente entre si, a adaptação deve ser vista como uma obra autônoma. Segundo Hutcheon (2013, p. 27 apud BARTHES, 1977b, p. 160) “interpretar uma adaptação como adaptação significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências””.

De acordo com Vicente (2018) desde sua origem, a conceituação de adaptação mudou bastante, passando de prescritiva e fiel ao texto original, para obras híbridas, como é o caso da telenovela *A Padroeira*, pois mesmo encenando questões do texto base, Carrasco os abordou de forma diferente, pois enquanto no romance, Estácio (personagem protagonista que vive em busca das minas de prata para ‘vingar’ a honra de seu pai) não obtém sucesso nas suas investidas para encontrar o El dourado, na telenovela, Valentim (que é a versão novelística de Estácio) não só encontra a jazida de ouro, como também utiliza sua fortuna para ser nomeado provedor<sup>19</sup> da capitania de São Paulo e, promover sua vingança a todos que causaram a desonra de sua família. Na imagem a seguir Valentim retorna a vila de Santo Antônio de Guaratinguetá, como provedor e homem de confiança da coroa, contrariando a versão romanesca, na qual Estácio nunca encontra o ouro e termina a vida de forma humilde, com sua grande paixão Enesita.

---

<sup>19</sup> Responsável pela arrecadação dos impostos e pelo controle do orçamento da Colônia. Disponível em:

[http://www.receita.fazenda.gov.br/historico/srf/historia/catalogo\\_colonial/letrap/provedorias.htm#:~:text=Provedoria%20da%20Fazenda%20Real%20%2D%20CEAR%C3%81,Sua%20sede%20era%20em%20Fortaleza](http://www.receita.fazenda.gov.br/historico/srf/historia/catalogo_colonial/letrap/provedorias.htm#:~:text=Provedoria%20da%20Fazenda%20Real%20%2D%20CEAR%C3%81,Sua%20sede%20era%20em%20Fortaleza). Acesso em: 24 jan. 2023.

**Imagem 11.** Valentim retorna a vila para executar sua vingança, após encontrar as lendárias jazidas de ouro



**Fonte:** Imagens capturadas da telenovela *A Padroeira* (2001).

Dessa forma, é possível verificar que essas alterações é o que Hutcheon (2011) classifica como “transcodificação”.

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Por sua vez, Vicente (2018, p. 57) nomeia essas aproximações, de tradução intersemiótica, ou seja, o processo que “[...] traduz uma obra em outra linguagem, acomodando seu conteúdo à linguagem requerida pelo meio”.

A outra aproximação de fato histórico que pode ser analisada em ambas as ficções, e é a caracterização de personalidades históricas, tanto no romance, quanto na adaptação, esses atores históricos do período colonial brasileiro, enveredam-se pelos capítulos e cenas. É o caso do Governador-Geral D. Diogo de Menezes e Siqueira, que no romance aparece identificado homonimamente, já na telenovela essa personalidade teve seu nome alterado para Conde Assumar, entretanto, cabe ressaltar que de fato existiu ambas as personalidades, no caso de D. Diego de Menezes, esse foi governador-geral da Índia, no período de colonização portuguesa e no caso do Conde Assumar, este também foi Governador e Capitão-General de São Paulo e Minas Gerais no domínio português.

**Imagem 12.** Chegada do Conde Assumar na vila de Guaratinguetá, enviado pela coroa para descobrir o paradeiro das minas de prata



**Fonte:** Imagens capturadas da telenovela *A Padroeira* (2001).

Outra referência histórica que é congruente com a narrativa romanesca e teledramatúrgica, é a caracterização do padre Fernão Cardim, que foi renomeado tanto por Alencar, como por Carrasco, de padre Molina, o vilão de ambas as tramas. Segundo Sanches (2016) o próprio Alencar, em seus estudos históricos para escrever o romance *As Minas de Prata*, teria informado que o Padre Molina era uma referência ao padre jesuíta Fernão Cardim.

Na nota alencariana de 1862, Fernão Cardim é citado como fonte histórica, e o personagem desempenha na obra o papel de padre Provincial do Brasil da Companhia de Jesus, como, de fato, desenvolveu no Brasil Colonial no ano de 1604. Entretanto, a presença deste jesuíta, seja nas notas de 1862, ou mesmo como personagem da obra, aponta para outras questões: o espaço que a Companhia de Jesus ocupou na colonização do Brasil e o espaço que seus documentos tomam como parte da escrita da História. Ou melhor: o romance ficcionaliza a História se fazendo. Fernão Cardim cumpre o papel de padre superior e lidera a Companhia de Jesus; porém, é substituído pelo personagem fictício padre Molina (SANCHES, 2016. p. 11-12).

No caso do personagem Padre Molina, a adaptação difere do romance na questão de que, enquanto no romance histórico, Molina era de fato um padre enviado pela Companhia de Jesus, que acabou tendo grande influência nas questões políticas da vila de Salvador, causando inúmeros conflitos com a coroa, pois o mesmo era um

dos aficionados em encontrar as famosas minas de prata. Entretanto, na adaptação novelística, Padre Molina na verdade é um saqueador aventureiro, que vai para a vila de Guaratinguetá com o propósito de roubar o mapa, que levaria as jazidas preciosas. Na novela, Molina acaba matando o padre enviado para o local e toma seu lugar como sacerdote da província, tornando-se posteriormente aliado de D. Fernão, anti-herói da trama e principal adversário de Valentim, o herói.

Nesse personagem tem-se o que Stam (2006, p. 31) pontua como permutações possíveis, ou seja, a adaptação cria uma perspectiva diferente pela visão do mesmo personagem, pois as “adaptações [...] devem ser vistas num continuum, do qual fazem parte essas “versões””.

Muitas adaptações televisivas ou das tendências dominantes de Hollywood fazem o que pode ser chamado de uma “adequação estética às tendências dominantes”. Os vários manuais populares sobre como escrever roteiros e adaptações são bastante esclarecedores nesse sentido. Seja qual for o romance original, a maioria dos manuais mostram uma aversão radical a todas as formas de experimentação e modernismo. Quase invariavelmente, eles recomendam jogar a fonte na direção do modelo dominante de contar histórias (seja no modelo clássico de Hollywood<sup>20</sup> ou de Sundance<sup>21</sup>, sua versão mais amenizada) (STAM, 2006, p. 45).

Com isto elencado, mesmo que as tramas se aproximem em determinados pontos e questões, há diferenças entre as abordagens. Para Field (2001, p. 178, grifos do autor) isso ocorre porque “quando você adapta um romance num roteiro, tem que ser uma experiência visual. [...] Você só pode se manter fiel à *integralidade da fonte original*”. Field (2001, p.174) ainda ressalta que,

Um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. Adaptar um livro para roteiro significa mudar um (o livro) para o outro (o roteiro), e não superpor um ao outro. Não um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes. [...] Quando você adapta um romance, peça de teatro, artigo ou mesmo uma canção para roteiro, você está trocando uma forma pela outra (FIELD, 2001, p. 174).

---

<sup>20</sup> O modelo clássico de Hollywood, também chamado de *Storytelling* é a arte de contar histórias que adota passos definidos e estratégicos que busca sensibilizar, impactar e motivar as pessoas com uma mensagem transmitida por uma história memorável e bem contada, com personagens, conflito e ambiente.

<sup>21</sup> É o maior festival de cinema independente dos Estados Unidos. Ocorre todos os anos e trabalha principalmente na promoção de produções audiovisuais a baixo custo.

Isto posto, é possível considerar que apesar de terem fatos que convergem, como os citados neste tópico, o processo adaptativo é livre para abordar as aproximações por uma nova vertente, sem necessariamente ficar ancorada no texto original. Como ficou explicado até o momento, a adaptação é um referenciador do texto literário, mas dentro desse território, ela pode distanciar, aproximar e até mesmo se afastar por completo do texto base, agregando novas questões. Assim, nas análises dos dois objetivos anteriores tem-se um distanciamento parcial da primeira temática e uma aproximação também parcial da segunda temática. Agora, no tópico seguinte, analisa-se o último objetivo proposto neste estudo, sobre a narrativa de descoberta da imagem de Nossa Senhora Aparecida.

#### **4.3 A Padroeira - encontro e desencontro entre o texto original e a adaptação**

Sem protelação, quanto a telenovela inserir no seu enredo a história do encontro da imagem de Nossa Senhora Aparecida, *A Padroeira do Brasil*, deixa-se explicado logo de início, que este é o principal afastamento total entre as duas narrativas, ou seja, no romance histórico *As Minas de Prata*, as menções as questões religiosas se atêm a presença dos Jesuítas e suas ações de catequização dos nativos e seu confronto com a coroa portuguesa pelo poder nas vilas coloniais.

Por sua vez, a adaptação novelística, trabalhou a vertente da religiosidade por outro ângulo. Carrasco optou por narrar a história verdadeira do encontro da imagem, que posteriormente seria consagrada como a Padroeira do Brasil, sendo que o nome da telenovela recebeu essa titulação em decorrência dessa temática. Segundo o próprio autor, foram feitas pesquisas em documentos originais da igreja católica para a abordagem da temática.

A história real do encontro da imagem de Nossa Senhora Aparecida pelos pescadores Filipe Pedroso (Isaac Bardavid), João Alves (Cláudio Gabriel) e Domingos Martins Corrêa (Carlos Gregório) no rio Paraíba, os primeiros milagres atribuídos à santa e o esforço de Atanásio Pedroso (Jackson Antunes) para a construção de sua primeira capela também são relatados na trama de *A Padroeira*. Os três pescadores saem para pescar no rio Paraíba sob a ameaça de serem castigados se não voltarem com peixes, já que a iguaria é aguardada para ser servida no banquete em homenagem ao Conde de Assumar (MEMORIAGLOBO, 2021, n/p).

Nas sequências de imagens a seguir, tem-se os recortes dos momentos do encontro pelos pescadores da vila de Guaratinguetá, no Rio Paraíba do Sul, da imagem negra. Um dado importante é que originalmente a imagem encontrada era de Nossa Senhora da Conceição, que foi provavelmente descartada por ter quebrado e jogada no rio, e assim, acabou a água acabou escurecendo a imagem com o lodo presente no local. Segundo Oliveira (2017, p. 103) ao longo dos séculos a santa foi intitulada por “Mãe dos Pobres”, “Mãe Quilombola”, “Mãe Negra Aparecida” e “Nossa Senhora Aparecida”.

**Imagens 13/14.** Cena em que João (Cláudio Gabriel) pesca a imagem de Nossa Senhora no rio. Quando isso acontece, a pescaria, que estava fraca, faz-se repleta de peixes. Com Filipe (Isaac Bardavid) e Domingos (Carlos Gregório)



**Fonte:** Imagens capturadas da telenovela *A Padroeira* (2001).

No período de gravação da telenovela, além de Walcyr Carrasco ter frisado que ia se manter fiel a história oficial da origem de Nossa Senhora, durante as filmagens foram escalados historiadores para acompanhar as gravações, para que não houvessem contradições da história original, pois na época a Igreja Católica, estava receosa sobre como a história seria adaptada para a novela. Antes mesmo da novela estreiar o então reitor do Santuário Nacional de Aparecida, José Ulysses da Silva, disse em nota oficial publicada pela assessoria de comunicação do santuário, que a congregação estava apreensiva sobre possíveis “distorções da história real e deformações religiosas”. Contudo, logo após a estreia a administração do Santuário ressaltou que estavam felizes como a história estava sendo retratada.

Pode-se dizer que apesar da história de Nossa Senhora não fazer parte do romance alencariano, essa temática também foi uma adaptação histórica completamente fiel aos dados históricos oficiais. Segundo Alves (2013) o cenário do surgimento da imagem era composto por colonizadores e uma população pequena e pobre, constituída de brancos, índios, escravos e mestiços.

De um jeito ou de outro, era um povo maltratado e carente, apegado à fé e à proteção divina, o que, neste contexto, certamente contribuiu com a promoção da crença e o apego popular a esta e a tantas outras Imagens católicas. A Igreja encontrava-se, neste momento, distante do povo, que buscava sua salvação por meios pouco tradicionais. Acredito que a religiosidade do povo brasileiro tenha sido alicerce da construção da Imagem de Nossa Senhora Aparecida, assim como de tantos outros santos brasileiros. Prova disso é a constatação de que, encontrada por pescadores, ficara a Imagem nas mãos dos fiéis, até que, 28 anos depois de ter sido encontrada, ela deixa o meio popular para ser exposta à veneração pública, em 1745, ano em que foi inaugurada a primeira igreja<sup>26</sup> em honra de Nossa Senhora Aparecida, no lugar da atual Basílica (ALVES, 2013, p. 59).

Nas imagens capturadas da telenovela a seguir, tem-se o início ao culto à imagem e o surgimento dos primeiros devotos.

**Imagem. 15/16.** O personagem Dona Silvana, interpretado pela atriz Laura Cardoso é que inicia o culto a imagem



**Fonte:** Imagens capturadas da telenovela *A Padroeira* (2001).

Na telenovela, Dona Silvana (Laura Cardoso) é uma mulher rústica, porém mantém uma fé inabalável, sendo ela a perceber que a imagem encontrada no rio é na verdade de uma santa. Na novela essa personagem é a responsável por nomear a santa de Aparecida e “inicia a reza do terço diante da imagem da santa e assiste ao primeiro milagre, o das velas que se acendem sem intervenção humana [...]” (MEMORIAGLOBO, 2021, n/p). Destaca-se que Silvana da Rocha é uma personagem histórica verdadeira, sendo a responsável por acolher a imagem em sua casa e de fato é a testemunha do primeiro milagre realizado por Nossa Senhora Aparecida, o milagre das velas. “Quando Silvana da Rocha foi reacender as velas, elas se reavivaram tão fortes sozinhas, que parecia cegá-los. Naquele momento todo vilarejo percebeu que aquela imagem não era qualquer imagem”, conta Zenilda Cunha, assessora de história religiosa do Santuário.

Frisa-se que, a imagem foi encontrada em 1717, assim ressaltar-se aqui, como destacado na imagem 3, da primeira cena da telenovela, Carrasco transpôs em um século a narrativa romanesca de Alencar para contar na teledramaturgia, a história da padroeira brasileira. Na trama o autor faz um percurso historiográfico do momento da ‘pesca’ da imagem, seus primeiros milagres, a construção da primeira capela, a resistência da igreja em consagra-la como santa e o esforço do governo colonial para banir a história e o culto da imagem negra, que se tornou símbolo de luta e resistência da população pobre, negra e feminina.

Um fato curioso sobre a telenovela *A Padroeira*, é que inicialmente a trama não foi bem aceita pelo público, gerando baixa audiência. Entretanto, com a mudança de direção e a reformulação do enredo, que deixou o foco da trama principal e passa a desenvolver melhor a história da padroeira, acaba por conquistar o público, que é cativado pelos milagres e pela construção da fé em torno da santa. A novela foi tão bem avaliada quanto a veracidade histórica de Nossa Senhora, que a emissora TV Aparecida acabou comprando os direitos de transmissão da trama, tornando-se a primeira novela transmitida pelo canal. Na imagem a seguir é mostrado o card promocional feito pela TV Aparecida, no lançamento da novela.

Imagem 17. Card publicitário para a estreia da novela na TV Aparecida

APARECIDA

A PRIMEIRA NOVELA NA TV APARECIDA  
NÃO PODERIA SER OUTRA.

EDUARDETE SIVALBA LUÍZA BARCELLOS DENIRAY SOUZA MAURICIO MARTINS MARILINA XIMENES MURILLO ROSA

**A PADROEIRA**

ESTREIA EM ABRIL NA TV APARECIDA

+1,7MM fãs  
facebook.com/aparecidatv

+700k inscritos  
+310MM views  
youtube.com/tvaparecida

Saiba mais:  
comercial@tvaparecida.com.br  
(12) 3104-4468 / 1823 / 1826

© 2017 GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. - Todos os direitos reservados.

**Fonte:** Observatório da TV. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/colunas/fabio-augusto/voce-sabia-novela-de-walcyr-carrasco-foi-esquecida-pela-globo-e-reprisada-por-outra-emissora>. Acesso em: 20 jan.2023.

Assim, como os fatos postos anteriormente, é claro o afastamento total entre as duas ficções em relação a abordagem religiosa, pois enquanto Alencar procurava narrar os absurdos promovidos em nome da fé, promovida contra os índios, na intenção de convertê-los ao cristianismo, Carrasco mostra a consolidação e a expansão da religiosidade dos brasileiros, principalmente entre a população renegada pela coroa portuguesa. Segundo Hutcheon (2011, p. 133) esse afastamento total do texto original se dá em virtude da escolha de quem vai adaptar, pois

[...]os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela.

Ainda nessa linha de teorização de Hutcheon (201, p. 123) “o texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, [...] numa nova mídia”.

Como foi dito anteriormente, a telenovela *A Padroeira* passou por uma reformulação quando já estava no ‘ar’, isso foi em decorrência da profusão de temáticas, que deixou a trama mais lenta e detalhista, fazendo o telespectador ficar enfadado nos primeiros capítulos. Essa questão só foi alterada, quando os novos diretores fizeram uma compactação dos núcleos e temas, focando na temática que mais atraiu o público, que era a história da santa católica. Dessa forma Vicente (2018, p. 214) elenca que

[...] os influxos exigidos pelo meio televisivo estão ligados à forma como é elaborada uma narrativa televisiva para a sua composição, utilizando uma linguagem na estrutura narrativa dominadas por seus espectadores; inserindo questões relacionadas à imaginação melodramática; modelos de amor; construção de uma sociedade harmoniosa e justa; segredos e mentiras que tecem seu enredo; espaço e tempo que sustenta a narrativa. Isso diz respeito a formas de seduzir a audiência e comunicar claramente as informações selecionadas, de forma interessante e esclarecedora, [...]. Se o roteiro tem um conteúdo muito denso, com muitos fatos, o espectador tenderá a ficar confuso, perdido e frustrado [...].

Isto posto, fica evidente que no caso da telenovela *A Padroeira* o afastamento do texto original em relação a religiosidade, que inicialmente seria uma trama secundária, acabou tornando-se peça-chave no desenrolar da narrativa novelística, assim cabe ressaltar o que Field (2001, p. 174) explica ao definir a adaptação como a

habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste - modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação”.

Especificados de forma detalhada, é possível dizer que os três pontos, escolhidos para análise neste estudo, dois mantiveram aproximações com o texto original e apenas um teve um afastamento total com a história base. Assim, ressaltar-se que os processos de adaptações se tornaram independentes e autônomos, sem a pressão pela fidelidade do texto base, cabendo ao autor do audiovisual, promover alterações tímidas ou substâncias na nova obra. Ainda cabe explicitar que a adaptação foi sendo moldada pelo público, através dos índices de audiência.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E cruzam-se as linhas  
no fino tear do destino.  
Tuas mãos nas minhas.  
(Guilherme de Almeida).*

Dessa forma, fecha-se as reflexões e observações em torno deste estudo comparativo entre o texto literário histórico e a narrativa teledramatúrgica, ressaltando a autonomia de cada gênero, pois mesmo sendo um referenciador, o texto base não é necessariamente o trajeto e a linha de chegada, no que diz respeito a adaptação, que no momento atual transita de forma volumosa com suas aproximações e seus distanciamentos, mas uma coisa é inegável, em uma época de mídias digitais e plataformas de streaming, a literatura continua sendo a grande fornecedora de enredos para o audiovisual.

Assim, pontua-se ainda, que este estudo não é conclusivo, pois esta autora acredita que nenhuma análise científica é um trabalho acabado, pois assim como Bakhtin elabora a polifonia romanesca e a adaptação também adota essa discursividade e (re)interpreta os conceitos pela visão de cada autor/diretor sobre determinado texto literário, acredita-se que, se outro pesquisador analisar essas mesmas temáticas estudadas anteriormente, ele trará novas contribuições e até mesmo refutará algumas colocações feitas nas análises. Dessa maneira, cada pessoa que lê um texto, ao adapta-lo pode gerar inúmeras versões, como é o caso da telenovela *A Padroeira*, por isso, acrescenta-se aqui uma reflexão que essa autora carrega como um mantra, sobre o roteiro que criamos da nossa própria história.

*Adoro Reticências...  
Aqueles três pontinhos intermitentes que insistem em dizer que  
nada está fechado, que nada acabou, que algo sempre está  
por vir! A vida faz-se assim!  
Nada pronto, nada definido.  
Tudo sempre em construção. Tudo ainda por se dizer...  
Nascendo... Brotando... Sublimando...  
Vivo assim...  
Numa eterna reticência...  
Para quê colocar o ponto final?  
O que seria de nós sem a expectativa de continuação?  
(Nilson Furtado)*

Antes de encerrar este trabalho, esta autora pede licença a quem possa lê-lo no futuro, pois a partir daqui deixa-se de lado o tom científico e formal das páginas anteriores, para se fazer um breve relato em primeira pessoa, sobre como a trajetória acadêmica da minha vida se entrelaça aos gêneros estudados (romance/ telenovela). Assim, nas próximas linhas segue uma historiazinha talvez fofa, ou não, vai depender da sua visão de mundo.

*Aos meus 15 anos tive meu primeiro encontro com José de Alencar, apresentada pelo professor Capoteiro (José Rodrigues Costa). Nunca esquecerei a primeira vez que li Senhora, pois a obra gerou um misto de revolta e paixão, revolta pela trama e paixão pela escrita de Alencar. Daí foram vários encontros, até finalmente consegui ler toda a sua biografia literária, desde essa época já descobrir minha primeira paixão, pois a literatura veio antes de qualquer garoto cheio de espinhas e mãos bobas.*

*Alencar despertou o meu gosto pela leitura literária e depois disso foi uma sequência de autores canônicos. Findo o Ensino Médio, entrei no curso de Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins, que era apenas uma bebê banguela, que dava seus primeiros passos desengonçados. Foi lá que descobrir o audiovisual, que aprendi que telenovela não era arte secundária, que poderia estudá-la. Então no decorrer do curso encontrei a então Doutoranda professora Maria de Fátima de Albuquerque Caracristi, que aceitou a missão de ser minha orientadora no Trabalho de Conclusão de Curso intitulado - Recepção e Dramaturgia: estudo das questões sociais exibidas pelas telenovelas da Rede Globo junto ao público adolescente do Centro de Ensino Médio Castro Alves na 305 Norte em Palmas – TO. Trabalho defendido e aprovado em 2006.*

*Jornalista diplomada e com passagens por vários jornais e assessorias governamentais, logo percebi que não era o meu pote de ouro no fim do arco-íris, não me encaixava na profissão. Mas nesse decorrer, descobrir de fato minha melhor versão, a de ser mãe, entretanto, só mãe do André Luiz não bastava! Então em 2017, já com 35 anos decidi que iria cursar Letras. Ingressei como portadora de diploma no Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Tocantins, aí sim descobrir que sou alucinada por leitura literária, que sou da literatura, que gosto do canônico, mas gosto muito mais dos que ficaram de fora da historiografia literária oficial do Brasil, que gosto de Cora Coralina, de Júlia Lopes, de Carolina de Jesus, de Maria Firma dos Reis e tantas outras escritoras femininas que foram apagadas da nossa história. Foi*

*nesse mar de descobertas que conheci a professora Doutora Nahete de Alcântara Silva, de prontidão aceitou o convite para trabalharmos o romance A Casa Verde de Júlia Lopes de Almeida. Assim, no apagar das luzes de 2020, já em período pandêmico e por vídeo conferência, me tornei Licenciada em Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas.*

*Aí, sabe aquela história, que ler é um vírus que contagia, então, totalmente contaminada, me escrevi no Mestrado em Letras da UFT, o projeto original era sobre a obra da escritora Júlia Lopes, selecionada, fui para a entrevista com a banca, aí sabe aquelas reviravoltas que as tramas novelísticas fazem, então, eu, como personagem principal, fui convidada a refazer o projeto e ser orientada por uma Doutora que ainda não conhecia, Kyldes Batista Vicente. Pode me chamar de louca, mas o mundo é dos loucos, não é? Topei o desafio e assim iniciamos nossa jornada.*

*Nessa cena a história chega no seu ápice, pois iria trabalhar com meu escritor favorito (paixão passional de uma vida) e retornar um dos prazeres da vida (assistir telenovela). E assim, nascia a pesquisa que foi trabalhada acima. E, diga-se de passagem, este é um dos trabalhos mais gostosos que já fiz, pois fiz com amor e paixão.*

*Então, digo que por hora, essa é a minha narrativa acadêmica, pois como na reflexão de Nilson Furtado, a vida é feita de reticências e nunca coloco pontos finais, apenas acrescento mais vírgulas na minha jornada.*

*FIM, OPS, ATÉ LOGO!*

## REFERÊNCIAS

- AÍNSA, Fernando. La reescritura da la Historia en la nueva narrativa Latinoamericana. *In: Cuadernos Americanos. Nueva Epoca*. Año V. Vol. 4. México. 1991, p. 13 – 31.
- AÍNSA, Fernando. Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico. *In: Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, v.2, 1994.
- AÍNSA, Fernando. **Reescribir el Pasado**. Historia y Ficción en América Latina. Mérida, CELAG, 2003.
- ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967.
- ALENCAR, Mauro. **A hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- ALVES, Andréa Maria Franklin de Queiroz. **Pintando uma imagem Nossa Senhora Aparecida – 1931**: Igreja e Estado na construção de um símbolo nacional. Dourado: Ed. UFGD, 2013.
- AMORA, Antônio Soares. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6ª ed. São Paulo. Hucitec Editora, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 1990.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na tv**: sedução e sonho em doses homeopáticas. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BASSÈRES, Leonor. Teledramaturgia. *In: ALMEIDA, Candido José Mendes e ARAÚJO, Maria Elisa de (Orgs.). As perspectivas da televisão brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. **Via Atlântica** (USP), v. 4, p. 168-176, 2000.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CASTRO, Darlene Teixeira; JUNIOR, Francisco Gilson Rebouças Pôrto; NUNES, Gleydsson Circuncisão. Uma invenção e três revoluções: uma breve história do audiovisual. **Humanidades & Inovação**, v. 5, n. 7, p. 212-222, 2018. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/811>. Acesso em: 10 mar. 2022.

CARRASCO, Walcyr. **A novela "A Padroeira", do diretor Walter Avancini, completa 20 anos de exibição**, 2021. Disponível em: <https://correiodoestado.com.br/correio-b/a-padroeira%e2%80%9d-completa-20-anos/387658/>. Acesso em: 26 jan. 2023.

CHARTIER, Roger. **A história hoje: Dúvidas, desafios e propostas**. Estudos Históricos, v.7, n. 13, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. **A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. 2ª ed. Brasília: Editora Unb, 1999.

COMPAGNON, Antoine. A História. *In*: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte. Ed. da UFMG, 1999.

COMPARATO, Fábio Konder. É possível democratizar a televisão? *In*: NOVAES, Adauto (org). **Rede Imaginária: Televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

ESTEVES, Antônio. **O romance histórico brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahas, 2004.

FERMANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**. Rio de Janeiro: 1997. Disponível em: Filho, 1995. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/120978737171710494144163695234717744651.pdf>. Acesso em: 11 jul.2022.

FILHO, Ciro Marcondes. **Televisão a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção**. Curitiba: CRV, 2017.

FORTUNA, Marlene. Tv: Arte ou fetiche de imagens?. **Portcom** – Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação, 2000. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/74831049704030934331172497376984622847.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2022.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo, SP: Atlas, 1999.

GOMES M. Márcia. Telenovelas: papéis sociais, identidade cultural e socialização. **Portcom** – Portal de Livre Acesso à Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle/1904/5032>. Acesso em: 28 mar. 2022.

GONÇALVES, Carlos Pereira. **Fluxos, mediações e narrativas: o processo de comunicação dos gêneros audiovisuais de ficção em webséries brasileiras da Netflix**. 2020. Revista RuMoRes, Escola de Comunicações e Artes da USP. Nº 28, v. 14, julho-dezembro, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/175129>. Acesso em: 29 nov. 2021.

GUIMARÃES, Hélio. **Literatura em televisão: Observações sobre adaptações de textos literários para programas de TV**. Revista USP, São Paulo, n. 32, p. 190-198, dez./jan./fev. 1997. Disponível em: <file:///C:/Users/ThinkCentre/Downloads/26043-Texto%20do%20artigo-30229-1-10-20120619.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

BORELLI, S.H.S.; ORTIZ, R.; RAMOS, J.M.O. **Telenovela: história e produção**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

INDURÁIN, Carlos Mata. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. *In: La novela histórica. Teoría y comentarios*. Espanha: Enusa, 1998.

LAJOLO, Marisa. **Como e Porque Ler o Romance Histórico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Muller. **As Minas de Prata-novela**, 2014. Disponível em: <http://excelsiorcanal9.blogspot.com/2014/03/as-minas-de-prata-novela.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Editora Atlas, 2010.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campos das Letras, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: Souza, Mauro Wilton de (Org.) **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesús; REY, G. **Os exercícios de ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. Tradução de Jacob Gorender. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

MATTERLART, Armand e MATTERLART, Michèle. **O carnaval das imagens: A ficção na tv**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MELO, José Marques. **As telenovelas da Globo**: Produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MEMORIA GLOBO. **A Padroeira**. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-padroeira/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: Uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. As “mocinhas heroínas” das fotonovelas da revista Capricho. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 24, n.1, p. 295-313, maio 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/381/38143846018.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

MILTON, Heloisa Costa. **As histórias da história**: retratos literários de Cristóvão Colombo. Tese (Doutorado em Letras) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MOÍSES, Massaud. **A Criação Literária**. 19ª ed. São Paulo: Cultrix Editora, 2003.

MONTENEGRO, João ALFREDO DE S. Bárbara de Alencar. *IN: Revista do Instituto do Ceará*, 1995, p. 139-152. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/es/node/2603>. Acesso em: 22 jun. 2022.

MOTTA, Arthur. **José de Alencar: sua vida e obra**. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia, 1921.

MOTTER, Maria de Lourdes. **Ficção e realidade: A construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

NUNES, Maria Eloisa Rodrigues. **Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher**. Tese de doutorado apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Programa em Pós-graduação em Letras. 2011. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4196/1/000431094-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2022.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Estética de massa, tecnologia das imagens e ficção brasileira**, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 9 jul. 2022.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Olhar** - Revista do CECH (Centro de Ciências Humanas) da UFSCar, São Carlos, ano 1, n.º 2, dez 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4531152>. Acesso em: 13 ago. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. *In: LEENHARDT, Jacque; Pesavento, Sandra Jatahy (Orgs). Discurso histórico e narrativa literária*. São Paulo: Editora Unicamp, 1998.

RAMOS, J. M. O.; BORELLI, S. H. S. A telenovela diária. *In: ORTIZ, R.; BORELLI, S.*

RIBEIRO, José A. Pereira. **O romance histórico na literatura brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia / Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Editora Matrix, 2017.

ROCHA, Liana Vidigal; NINO, Fanny Mori. **Merchandising social**: uma ferramenta para a divulgação de mensagens sociais na ficção televisiva o caso brasileiro. 2004. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos>. Acesso em: 22 jul. 2022.

ROCHA, Liana Vidigal; NINO, Fanny Mori. **Merchandising social**: uma ferramenta para a divulgação de mensagens sociais na ficção televisiva o caso brasileiro, 2004. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/trabalhos>. Acesso em: 22 jul. 2022.

SAID, Edward W. **Orientalismo** - O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANCHES, Rafaela Mendes Mano. As leituras antijesuíticas do romance histórico As Minas de Prata, de José de Alencar. **Revista Leitura**, v.2 nº 54, jul/dez, 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/ojs2-somente-consulta/index.php/revistaleitura/article/view/2209>. Acesso em: 15 ago. 2022.

SANCHES, Rafaela Mendes Mano. **Entre a narrativa histórica e a literária**: ambiguidade e nacionalismo na representação dos jesuítas no romance histórico As Minas de Prata, de José de Alencar. *Revista Litterata*, Ilhéus, vol. 6/1, jan.-jun. 2016. Disponível em: [file:///C:/Users/ThinkCentre/Downloads/Dialnet-EntreANarrativaHistoricaEALiteraria-6132651%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ThinkCentre/Downloads/Dialnet-EntreANarrativaHistoricaEALiteraria-6132651%20(1).pdf). Acesso em: 11 fev. 2023.

SALERNO, Silvana. **O segredo das Minas de Prata**: Adaptado da obra de José de Alencar. São Paulo: DCL, 2007.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil. **Floema**, ano vii, n. 9, p. 283-303, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1826>. Acesso em: 05 ago. 2022.

SARLO, Beatriz. Arte, história e política. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. *In*: SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: EDUSP, 2005.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. **Merchandising social**: uma estratégia sócio-educacional para grandes audiências. Rio de Janeiro. Tese de livre-docência. Universidade Gama. Disponível em: <http://members.tripod.com/~Ifilipe/Vera.html>. Acesso em: 23 abr. 2022.

SEGER, Linda. **A Arte da Adaptação**: Como Transformar Fatos e Ficção em Filme. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SIMÕES, Paula Guimarães. A produção discursiva de Porto dos Milagres: Diálogo com a realidade social e construção da identidade nacional. **Revista Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 9, p. 1-17, 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/ThinkCentre/Downloads/3633-Texto%20do%20artigo-21912-1-10-20081204.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: A comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 1996.

SODRÉ, Muniz. **Televisão e psicanálise**. 2. ed. São Paulo. Ática, 2000.

SOUZA, Warley. Romance histórico. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/romance-historico.htm>. Acesso em: 20 out. 2022.

STAM, Robert. **Teoria da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, nº 51, jul-dez, p. 19-53. Florianópolis: UFSC, 2006.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**: História, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

TONDATO, Maria Perencin. Telenovelas exportadas. **Portcom** – Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação, 1998. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/0c6f28cc27f89a01f7c94d145f361665.PDF>. Acesso em: 17 jul. 2022.

VASCONCELOS, Arlene Fernandes. **A verdade dispensa a verossimilhança**: O fato e a ficção no romance histórico as minas de prata, de José de Alencar. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/2907>. Acesso em: 15 ago. 2022.

VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata. Memória e identidade na telenovela brasileira. **XXIII Encontro Anual da Compós**, na Universidade Federal do Pará, Belém, 2009. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659666.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2022.

VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata. **Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus editora, 2002.

VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata. O sucesso de Pantanal. **UOL**, 2022. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/audiencias/2022/05/31/pantanal-para-o-brasil-bate-recorde-e-globo-tem-melhor-ibope-em-13-meses-182466.php>. Acesso em: 29 jun. 2022.

VICENTE, Kyldes Batista. **Episódios da vida romântica**: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie Os Maias. Curitiba: Appris, 2018.

VIEIRA, Renan. Primeira novela da Globo vendida para o exterior; confira curiosidades sobre O Bem-Amado. **Observatório da tv**. 2021. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/primeira-novela-da-globo-vendida-para-o-externo-confira-curiosidades-sobre-o-bem-amado>. Acesso em: 11 ago. 2022.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: A imaginação do Século XIX. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WOLTON, Dominique. **Elogios do grande público**: Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, Nilson. Ilusões Perdidas. **Blog Teledramaturgia**. 2007. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/ilusoes-perdidas/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

XAVIER, Nilson. **As Minas de Prata**. 2000. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/as-minas-de-prata/>. Acesso em 7 fev. 2023.