

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

APROXIMAÇÕES À HISTÓRIA DO GÊNERO ÉPICO NA TV BRASILEIRA: UM
ESTUDO SOBRE A MINISSÉRIE *A MURALHA* (TV GLOBO, 2000)

Cid José Machado dos Santos Junior

SÃO CARLOS

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

APROXIMAÇÕES À HISTÓRIA DO GÊNERO ÉPICO NA TV BRASILEIRA: UM
ESTUDO SOBRE A MINISSÉRIE *A MURALHA* (TV GLOBO, 2000)

Cid José Machado dos Santos Junior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Imagem e Som.

Área de concentração: Ciências Sociais Aplicadas I
Orientador: Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva

SÃO CARLOS

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Cid José Machado dos Santos Junior, realizada em 15/12/2014:

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva
UFSCar

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis
UFF

Profa. Dra. Flavia Cesarino Costa
UFSCar

Dedico este trabalho aos meus pais, Cid e Sônia, pelo seu amor incondicional, à minha esposa, Marina, e ao meu enteado Angelo, pelo apoio e compreensão.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva, por ter me incentivado desde o início e em cada etapa desta jornada do conhecimento, sempre disposto e com extremo bom-senso.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos concedida no período de Agosto / 2012 a Agosto / 2014, imprescindível para a realização deste projeto.

Ao Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis (UFF) e à Prof^a. Dra. Flávia Cesarino Costa, pelas suas contribuições nas etapas de qualificação e defesa desta dissertação.

Aos colegas pesquisadores do Grupo Cinemídia, pelas colaborações inestimáveis ao desenvolvimento deste trabalho e ao meu crescimento como pesquisador.

Ao secretário do PPGIS, Felipe Rossit, pelo suporte continuado durante todo o período de estudos.

Resumo

Esta pesquisa apresenta a investigação das manifestações do gênero épico no âmbito do audiovisual brasileiro tendo por objeto a minissérie *A muralha* (TV Globo, 2000), baseada no romance *A muralha* (1954) de Dinah Silveira de Queiroz, escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Denise Saraceni, Carlos Araújo e Luís Henrique Rios, e supervisionada pelo produtor Daniel Filho. São discutidas as interseções entre as práticas produtivas da TV Globo e o legado referencial do gênero épico nos campos cinematográfico e televisivo, levando-se em conta aspectos da interculturalidade e o contexto das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil, período que foi marcado por um *boom* de teleficções históricas e pela modernização das estratégias de produção e comercialização dos produtos audiovisuais realizados pela emissora. O trabalho realiza uma aproximação ao binômio TV–cinema na programação televisiva aberta e o modo como esta articulou o gênero épico em sua grade no horário nobre na forma seriada.

Palavras-chave: Gêneros Audiovisuais (Épico): História da Televisão Brasileira; Interculturalidade Midiática.

Abstract

This research presents the investigation of the epic genre's manifestations within Brazilian audiovisual environment having as object the miniseries *A muralha* (TV Globo, 2000), based on the novel *A muralha* (1954) by Dinah Silveira de Queiroz, written by Maria Adelaide Amaral and directed by Denise Saraceni, Carlos Araújo and Luís Henrique Rios. The intersections between the productive practices of TV Globo and the referential legacy of the epic genre in film and television fields are discussed, taking into account aspects of interculturalism and the context of the celebrations of the 500th anniversary of the discovery of Brazil, a period marked by a boom of historic telefictions and the modernization of production strategies and marketing of audiovisual works made by the television network. The work performs an approximation to the binomial TV-cinema relationship in the open television programming and how this articulated the epic genre in his schedule in primetime serial form.

Keywords: Audiovisual Genre (Epic); Brazilian Television History; Mediatic Interculturalism.

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1 – O formato minissérie brasileira	18
1.1 Implicações dos gêneros e formatos televisivos na prática discursiva	19
1.2 Adaptação do romance <i>A muralha</i> à minissérie homônima	20
1.3 Minissérie, “Macrossérie” e “Novela das Onze”	31
1.4 Daniel Filho e a interseção cinetelevisiva	39
1.5 Contexto histórico da produção de <i>A muralha</i>	47
1.6 Modelo produtivo da minissérie <i>A muralha</i>	55
Capítulo 2 – Marcas discursivas do gênero épico em <i>A muralha</i>	61
2.1 Sinopse da narrativa da minissérie <i>A muralha</i>	62
2.2 Prerrogativas acerca do gênero épico	66
2.3 O nascimento de um Brasil: os elementos tradicionais do gênero épico na concepção de uma minissérie.	73
2.4 O “melodrama épico” como atualização do gênero para o mundo contemporâneo.	93
2.5 O paradoxo do gênero épico: entre o local e o global.	101
Considerações finais	106
Referências	115
Anexo	120

1. Introdução

A presente pesquisa investiga as manifestações do gênero épico no âmbito do audiovisual brasileiro tendo por objeto a minissérie *A muralha*¹ (TV Globo, 2000), baseada no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Denise Saraceni, Carlos Araújo e Luís Henrique Rios e supervisionada pelo produtor Daniel Filho.

A escolha desta obra se deu pelas diversas características relevantes presentes na mesma, como o período histórico que retratou, o formato em que foi exibida, o modelo produtivo praticado, o contexto em que foi exibida, ou ainda o diálogo que estabeleceu entre a dramaturgia televisiva e a linguagem cinematográfica. Esta pesquisa se insere no crescente interesse da área acadêmica no estudo da história da televisão brasileira. Começam a engrossar as fileiras, as mesas temáticas e os grupos de trabalho em congressos, encontros e seminários, núcleos de estudo e publicações dedicadas ao tema. Porém, ainda existem diversos aspectos a serem estudados em relação à programação televisiva brasileira, sua história e seus formatos, principalmente a TV aberta. Daí a importância da investigação científica deste universo - que há tanto tempo mobiliza recursos e negocia sentidos de maneira tão abrangente - através de novos recortes.

O momento da realização e exibição da minissérie *A muralha* - as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil e 50 anos da TV brasileira - foi marcado por um *boom* de produções históricas como as telenovelas *Esplendor*, de Ana Maria Moretzsohn, Glória Barreto, Daisy Chaves e Izabel de Oliveira; *O Cravo e a rosa*, de Walcyr Carrasco e Mário Teixeira; a minissérie *Aquarela do Brasil*, de Lauro César Muniz; e a microssérie *A invenção do Brasil*, de Guel Arraes e Jorge Furtado, todas de 2000, e pela modernização das estratégias de produção e comercialização dos produtos audiovisuais realizados pela Rede Globo de Televisão. O ensejo instigou a

¹ Uma vez que a minissérie não foi disponibilizada em sua integralidade, o material de referência é a versão compacta lançada pela Som Livre / Globo Marcas em DVD no ano de 2002. A caixa contém quatro discos com número variável de capítulos, um documentário sobre os bastidores da minissérie com imagens das gravações e entrevistas da época do lançamento da mesma. Mais detalhes são tratados no capítulo 1 na página 37.

emissora a experimentar um formato diferenciado de minissérie, que se referenciou na narrativa, na estética e no modo produtivo dos filmes épicos hollywoodianos para reencenar aos telespectadores brasileiros a história da fundação de seu país.

Isto posto, quais seriam os parâmetros utilizados pela TV Globo na concepção da minissérie *A muralha* que a identificariam com o gênero épico?

A fim de responder esta pergunta, abordaremos as possíveis interseções entre a cultura televisiva da TV Globo em relação a possíveis parâmetros de culturas cinematográficas (hegemônicas ou não, nacionais ou estrangeiras) implicados na criação da minissérie *A muralha*, destacando a aproximação ao gênero épico e seu potencial como ferramenta intercultural no contexto do início do século 21.

Esta pesquisa parte de procedimentos empíricos para a compreensão acerca dos princípios constitutivos de uma obra audiovisual televisiva e suas relações com o momento histórico em que a mesma foi concebida. Em um primeiro momento foi realizado o visionamento do *corpus* selecionado como um todo, no caso os quatro discos DVD que compõem a caixa da minissérie *A muralha*, concomitantemente à leitura do romance homônimo, com o objetivo de estabelecer os parâmetros narrativos da obra. Foram levantadas características nos textos que nos remeteram ao gênero épico e em maior medida o melodrama. Passamos, então, ao estudo dos referenciais teóricos que balizaram a realização de uma decupagem do texto midiático, na qual pudemos detalhar elementos constitutivos dos gêneros referidos. Este procedimento nos auxiliou a identificar a influência de três eixos principais: os gêneros audiovisuais (épico), a história da televisão brasileira e a interculturalidade midiática.

Os estudos dos gêneros audiovisuais inicialmente eram derivados dos estudos dos gêneros literários e começaram a se intensificar a partir dos anos 1940 e 1950 nos EUA, Europa e Brasil, sendo de grande contribuição os trabalhos de Robert Arshow e André Bazin. Houve então uma lacuna de mais de uma década por causa da influência da “política dos autores”, difundida pelo crítico norte-americano Andrew Sarris. Em meados da década de 1960, impulsionada pelo estruturalismo, a academia determinou os estudos de cinema como categoria independente da literatura. Duas principais abordagens foram utilizadas: uma se utilizava principalmente da semiótica para atestar características imutáveis pertencentes à linguagem dos filmes de cada gênero

cinematográfico, proposta por Christian Metz. A outra, propunha a análise estruturalista dos mitos na interpretação dos gêneros cinematográficos, conforme Claude Lévi-Strauss. Já nos anos 1980, o estudioso Rick Altman identificou duas correntes importantes na recepção do gênero cinematográfico hollywoodiano: a corrente “ritualista”, em que os grandes estúdios determinariam seus produtos baseados na demanda subjetiva do público; e a “ideológica”, em que os executivos do mercado cinematográfico estariam adestrando o mesmo público a partir de seus próprios interesses corporativos. Outros conceitos relevantes foram o subgênero, entendido como variações dentro de um gênero já estabelecido e a noção de ciclo, que já era presente no discurso de Bazin anteriormente e foi retomado com ênfase, enxergando os gêneros cinematográficos como dotados de capacidades orgânicas como uma trajetória de ascensão, plenitude e declínio. A este respeito se dedicaram principalmente os teóricos Steve Neale, David Bordwell e Kristin Thompson. Como críticos a esses sistemas de interpretação dos gêneros, se destacaram Andrew Tudor e Edward Buscombe, levantando a questão da arbitrariedade da eleição de *corpus* restritos para que as bases teóricas fossem estabelecidas, além da necessidade de levar em conta a recepção do público. Ainda na década de 1980, Buscombe aproximou o contato da corrente estruturalista com a História ao retomar a parte do referencial literário. Em seguida, Altman apresentou sua abordagem semântico-sintática, na qual seria possível equacionar os elementos comuns de filmes à forma pela qual estes mesmos elementos são organizados. Entre os anos 1980 e 1990 os conceitos apresentados por Mikhail Bakhtin, principalmente o dialogismo, a polifonia e a intertextualidade, influenciaram os estudos dos gêneros no audiovisual (FREIRE, 2011, p.22-31). No início dos anos 2000, o pesquisador Jason Mittell (2001), autor que reconhece a interdisciplinaridade dos estudos de gênero, mas que também defende a ideia de que há especificidades nos estudos de gênero quando relacionados a TV, propõe uma abordagem cultural dos gêneros, na qual estes são constituídos a partir de práticas discursivas inseridas em um contexto histórico e da inter-relação entre os próprios textos midiáticos, diferenciando-se das correntes textualistas dos estudos de gênero, que o consideram como uma característica mais estanque e atemporal. Mittell argumenta que não só os produtores dependem da definição genérica, mas também o público consumidor, os críticos da mídia e até mesmo os acadêmicos, e elege como modelo metodológico para maior eficiência de análise a operação de “mapear tantas articulações de gênero quanto for

possível e situá-las dentro de contextos culturais mais amplos e relações de poder” (idem, p.9)².

Em seus estudos, no entanto, a realização de um amplo mapeamento das instâncias discursivas para além das análises textuais não descarta a importância da mesma na aproximação aos gêneros televisivos:

... textos midiáticos ainda funcionam como locais importantes de discursos genéricos e devem ser examinados em pé de igualdade com outros lugares, como o público e as práticas industriais. Programas de televisão citam explicitamente categorias genéricas, propaganda, promoções, paródias, e as referências intertextuais entre programas são todas locais vitais da prática discursiva do gênero (ibidem, p.9).³

É a partir deste prisma que nos aproximaremos do gênero épico, cujas origens discursivas nos remetem às epopeias da cultura clássica e que se manifestou já nas primeiras décadas do cinema, auxiliando na fundamentação de sua linguagem no primeiro longa-metragem de Hollywood em *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W.Griffith (SOBCHACK, 1990, p.24).

Tomamos por referência os trabalhos do pesquisador Robert Burgoyne (2008, 2011), que articula os conceitos apresentados por diversos teóricos a respeito do filme do gênero épico como a combinação entre a concepção mítica e a narrativa histórica na construção da identidade de uma nação ou de um grupo social, a encenação extravagante, os cenários monumentais, a coreografia de multidões e um estilo visual amplo. Tais aspectos foram fundamentais para a análise da minissérie *A muralha*, na busca da identificação dos mesmos em uma obra pertencente ao contexto televisivo.

A partir daí o trabalho conjuga os estudos sobre a análise genérica aplicados ao campo da ficção seriada televisiva, balizados por Mittell, com os estudos que exploram

² Tradução do autor. Trecho original: *...mapping out as many articulations of genre as possible and situating them within larger cultural contexts and relations of power.*

³ Tradução do autor. Trecho original: *“...media texts still function as important locales of generic discourses and they must be examined on a par with other sites, such as audience and industrial practices. Television programs explicitly cite generic categories, and advertising, promotions, parodies, and intertextual references within shows are all vital sites of generic discursive practice.*

as convergências entre culturas distintas, principalmente os conceitos apresentados por Maria Immacolatta Vassalo Lopes (2004, 2006), em conjunção com o referencial teórico do gênero épico apontado por Burgoyne.

Assim, ressaltamos a dinâmica histórica entre a televisão e o cinema na concepção da minissérie *A muralha*, destacando a aproximação ao gênero épico e seu potencial como ferramenta intercultural no contexto do início do século 21.

Para isso o trabalho foi estruturado de forma a permitir à análise da minissérie *A muralha* através das instâncias da produção, do texto midiático e, em dada medida, da recepção. Dividimos o estudo em duas partes principais, como segue: 1) O formato minissérie brasileira e 2) Marcas discursivas do gênero épico em *A muralha*.

A primeira parte consiste na investigação do processo de adaptação do romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz para o formato minissérie realizada por Maria Adelaide Amaral. A fim de contextualizar as trajetórias das duas autoras e suas obras contamos principalmente com o banco de dados da *Enciclopédia Itaú Cultural* (ITAÚ CULTURAL, 2009), o acervo digital da *Academia Brasileira de Letras* (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2013) e a obra *Autores: histórias da teledramaturgia* (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Para definir os referenciais estéticos e ideológicos da narrativa de *A muralha* como, por exemplo, a influência do romance histórico do século 19 e do folhetim, recorreremos às pesquisadoras Marlise Meyer (1996) e em especial Gisele Novaes Frighetto (2005) e Maria Braga Barbosa (2011), autoras que já se dedicaram ao estudo de nosso objeto.

Abordamos, então, as considerações a respeito do formato minissérie brasileira, destacando semelhanças e diferenças deste produto em relação ao modelo internacional do mesmo formato. A comparação permite-nos observar que a concepção de minissérie no Brasil difere de outros países principalmente no quesito duração: o formato internacional compreende entre 3 e 12 capítulos aproximadamente. As produções nacionais, em especial as da TV Globo, possuem em torno de 20 capítulos (RONDINI, 2007, p.10-14), apesar de não ser incomum passarem dos 40 capítulos. Esta entre outras características, como a progressão narrativa dos capítulos, nos remete à identificação deste tipo de obra com a herança da telenovela, formato referencial das

narrativas televisivas no país. Nesta busca pela especificidade do formato minissérie brasileira, nos deparamos com o referencial teórico da pesquisadora Renata Pallottini (1998), para a qual:

A minissérie é uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se vai para a gravação. Não comporta, em geral, modificações – como a telenovela de modelo brasileiro – a serem feitas no decurso do processo e do trabalho. (PALLOTTINI, 1998, p.28).

Contamos ainda com as considerações dos autores Hélio de Seixas Guimarães (1995), que traça um importante panorama das relações entre a literatura e as minisséries brasileiras; Arlindo Machado (2000), que destaca a importância da fragmentação do formato no fluxo televisivo; do crítico Nilson Xavier (2011, 2012), cujos textos colaboraram para a determinação de um ciclo produtivo do formato estudado; e do produtor Daniel Filho (2003), que fornece parâmetros utilizados pela TV Globo no desenvolvimento dos produtos da teledramaturgia.

Destacamos a influência do produtor Daniel Filho – então diretor da Central Globo de Criação –, profissional formado no âmbito das duas culturas, cinematográfica e televisiva, e que foi responsável pela supervisão do programa. Tal formação se manifestou na concepção do projeto da minissérie de diversas formas, como, por exemplo, na escalação de João Emanuel Carneiro como colaborador da roteirista Maria Adelaide Amaral. Carneiro, diferentemente de Amaral, não tinha nenhuma experiência em TV, mas estava em evidência após o sucesso do filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), do qual foi roteirista (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.19). A contribuição do autor Pedro Butcher (2006) através da pesquisa *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro* (BUTCHER, 2006) possibilitou tratarmos da entrada da Globo Filmes no cenário audiovisual brasileiro, em 1998, marcando o início de uma nova etapa da relação entre cinema e televisão no país.

Logo mais, a pesquisa apresenta o contexto histórico em que a produção da minissérie está inserida, a virada do século 20 para o 21, recuperando os aspectos político-econômicos referentes às preocupações da TV Globo frente à queda progressiva da audiência, a pressão da globalização e do mercado internacional, conforme nos apresenta o autor Pedro Butcher (2006), bem como os empenhos comemorativos dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, 50 anos da TV brasileira e 35 anos da TV Globo, período estudado pela pesquisadora Gisele Novaes Frighetto (2005). É destacada a

ocorrência de um *boom* de produções históricas e a adoção de novas estratégias nas produções da emissora (ISTO É, 2000) no período retratado.

Por fim, o capítulo trata do modelo produtivo da minissérie através dos relatos do produtor Daniel Filho em *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil* (FILHO, 2003), livro no qual o próprio diretor da Central Globo de Criação no período de produção da minissérie narra seu processo de trabalho, concepções estéticas e éticas; e de reportagens veiculadas por diversas publicações durante o período em que a minissérie foi exibida. Para realizar o levantamento das matérias e notas do período referenciado contamos com o recurso do banco de dados sobre a televisão brasileira *TV-Pesquisa*⁴ da PUC-RIO. O material permitiu melhor compreensão do processo de adaptação do romance de Dinah Silveira de Queiroz por Maria Adelaide Amaral e seus colaboradores João Emanuel Carneiro e Vincent Villari, além do papel da consultoria da historiadora e professora da USP Íris Kantor; também detalhes a respeito da pesquisa e da concepção da direção de arte da minissérie, função exercida por Lia Renha, que auxiliaram a determinar o escopo de tal produção.

Aqui podemos compreender as especificidades da concepção deste tipo de produto audiovisual e a reverberação desta experiência em especial em produções da ficção televisiva contemporânea.

Concomitantemente ao estudo desta etapa da pesquisa foi realizada a decupagem analítica da minissérie como um todo, que perfaz cerca de 780 minutos de teledramaturgia.

Já a segunda parte deste trabalho se inicia com a apresentação da sinopse da narrativa da minissérie *A muralha* a fim de familiarizar os leitores com o escopo dramático que a obra audiovisual compreende.

Partimos, então, para as prerrogativas acerca do gênero épico, entendida por Robert Burgoyne (2008) como um dos subgêneros do filme histórico. Abordamos esta filiação de ambos e as características principais que servirão de base para a etapa seguinte.

⁴ O banco de dados sobre a televisão brasileira *TV-Pesquisa* da PUC-RIO disponibiliza gratuitamente, através de um *website*, um acervo com matérias publicadas em jornais e revistas brasileiros desde o ano de 1999.

A partir daí, devido à amplitude desta narrativa, julgamos mais adequado para emprendermos as análises textuais a realização de um recorte balizado no conceito de *set piece* definido pelo professor e pesquisador Ken Dancyger (2003) através do qual é possível identificar trechos que se destacam da totalidade das obras audiovisuais, seja pela sua “autonomia estética, narrativa ou de sentido dentro da obra” (DANCYGER, 2003, p.201).

Assim, vamos nos deter em três sequências que se sobressaem ao analisarmos a minissérie como um todo, principalmente no que se refere à noção de construção de um espetáculo grandioso a partir de diversas cenas de ação com grande apelo sensorial, característica fundamental do gênero épico: a cena de abertura, que é o ataque dos bandeirantes a uma aldeia indígena; o ataque dos índios da tribo de Apingorá a Lagoa Serena; e a Guerra pelo veio de Ribeirão Dourado.

Na etapa seguinte se dá o confronto dos referenciais teóricos com o texto midiático que constitui nosso objeto de pesquisa, com a finalidade de identificar aspectos do gênero épico presentes na televisão como, por exemplo, a criação de um visual amplo e extravagante, ou ainda, a estratégia de reafirmar os mitos fundadores de um país. As análises destacam aspectos textuais narrativos, imagéticos e sonoros, não se perdendo de vista o potencial de instância genérica que tais aspectos possam expressar e são fundamentadas a partir de autores como Noel Burch (2006), Vivian Sobchack (1990) e principalmente o professor e pesquisador Robert Burgoyne, que em suas obras *The Hollywood historical film* (BURGOYNE, 2008) e *The epic film in world culture* (BURGOYNE, 2011), vem progressivamente investigando as particularidades e características deste gênero que são úteis para a compreensão da minissérie estudada. Burgoyne desenvolve sua formulação teórica dialogando com diversos autores como Vivian Sobchack (1990), Dereck Elley (1984), Allan Barra (1989), Gilles Deleuze (1983), Michael Wood (1997), Maria Wyke (1997), Ernst Bloch (1986), dentre outros.

Na sequência, a aproximação entre épico cinematográfico e a minissérie brasileira é aprofundada através da chave melodramática. Para isso contamos com o suporte teórico de Ismail Xavier em sua obra *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (XAVIER, 2003), Flávio Luiz Porto e Silva (2005), Robert Burgoyne (2008, 2011), e principalmente o pesquisador Bashkar Sarkar (BURGOYNE, 2011), que propõe uma nova subcategoria do filme épico que contempla

a nuance melodramática: o “melodrama épico”, que complementa a análise narrativa dentro do recorte desta pesquisa e cujas características identificamos em nosso objeto de estudo. Em consonância ao referencial teórico de Jason Mittell (2001), para quem os discursos genéricos devem ser buscados para além dos textos midiáticos, incluímos nesta análise os textos das sinopses dos encartes dos DVDs da minissérie *A muralha* desenvolvidos pelo jornalista e escritor Eduardo Bueno (SOM LIVRE, 2002), que trabalhou como consultor sobre o período colonial no projeto.

Passamos então ao estudo do paradoxo do gênero épico, que ao mesmo tempo em que é referido como um produto caracterizado por narrativas ligadas à formação de identidades nacionais - portanto locais - também é um produto cujos modos de produção, distribuição e recepção estão cada vez mais baseados na participação multilateral em um mercado globalizado – portanto internacional. Nosso referencial teórico aqui conjuga os autores Robert Burgoyne (2011) e Maria Immacolatta Vassalo Lopes (2004, 2006).

Lopes apresenta conceitos que retratam os impactos da nova conjuntura sócio-econômica-cultural nas obras ficcionais da televisão brasileira e internacional:

... o processo de globalização, ao mesmo tempo que confunde o campo de competência dos territórios-nações, introduz um elemento de fragilidade nas marcas de identidade cultural que neles se configuraram historicamente. A diferença cultural, enquanto corresponde a uma identidade histórica e geograficamente constituída, é submetida à tensão pela norma da competitividade introduzida no mercado de bens culturais e pela forte tendência da conquista de um público externo. A transgressão de fronteiras nacionais é também a transgressão de universos simbólicos. (LOPES. 2002,p.14).

As colocações da autora se coadunam com as considerações de Robert Burgoyne a respeito do gênero épico no contexto da produção cinematográfica internacional em *The epic film in world culture*:

A experiência da organização deste volume me levou a um panorama surpreendente e gratificante de abordagens, e a um argumento mais convincente do épico como uma forma popular intercultural do que eu poderia ter imaginado. A diversidade de contribuidores para este volume reflete o alcance mundial do gênero. Os autores vêm de seis diferentes continentes, e as inflexões importantes que trazem para o projeto têm afirmado minha percepção de que o épico é uma forma que está agora na

vanguarda dos novos desenvolvimentos no cinema mundial. (BURGOYNE, 2011, xi).⁵

Esta obra organizada pelo pesquisador Robert Burgoyne reúne textos de pesquisadores de diferentes partes do mundo que investigam o filme épico em suas diversas manifestações. Dentre os autores presentes na obra destacamos Phil Wagner, que analisa como o diretor Cecil B. DeMille concebeu o filme *Jornada heróica* (1936) de forma a reconstituir o passado de forma autêntica ao mesmo tempo em que evocou os mitos dos pioneiros americanos na expansão para o oeste em uma obra de celebração da identidade coletiva; Leon Hunt, que trabalha o herói épico em suas formas ideais de masculinidade que, segundo ele, são definidas de forma contraditória: uma baseada no heroísmo, dever, lei, morte e outra baseada nas emoções, lágrimas, amor e desejo, sendo que ambas se unem pelo tema do sacrifício; e Bashkar Sarkar, que propõe uma nova forma de cinema épico que retrata os limites da nação através de uma perspectiva familiar em choque entre a tradição e a pressão da realidade global: o “melodrama épico”.

Portanto, a pesquisa aprofunda as questões propostas na perspectiva de uma aproximação de uma história do gênero épico na TV brasileira a partir da minissérie *A muralha*, atenta às interações sociais, culturais e econômicas que o gênero acarreta dentro do contexto em que está inserido. Definiu-se a obra como resultante de uma recombinação genérica entre o referencial dos filmes épicos e o melodrama recorrente na teledramaturgia como “melodrama épico” a partir do referencial teórico contemporâneo que identificou outras obras com semelhanças à analisada em outras partes do mundo, principalmente no que tange à produção cinematográfica, vislumbrando, assim, o potencial do gênero épico como discurso intercultural no contexto da produção audiovisual do início do século 21.

⁵ Tradução do autor. Trecho original: *I set forth as the organizing purpose of this volume has led to a surprising and gratifying panorama of approaches, and a more compelling argument for the epic as a cross-cultural popular form than I could have imagined. The diversity of contributors to this volume mirrors the global reach of the genre. The authors come from six different continents, and the critical inflections they bring to the project have affirmed my sense that the epic is a form that is now in the forefront of the new developments in world cinema.*”

1- O formato minissérie brasileira

A fim de empreendermos nossa investigação acerca da minissérie *A muralha* e suas especificidades, vamos nos deter inicialmente às implicações dos gêneros e formatos na prática discursiva da TV Globo, onde podemos destacar a influência do contexto histórico no planejamento dos produtos audiovisuais realizados em determinado período.

Passamos, então, ao processo de adaptação do romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz para o formato minissérie realizada por Maria Adelaide Amaral.

Em seguida, abordaremos as considerações a respeito do formato minissérie brasileira, um produto flexível em termos de ocupação da grade televisiva, mas de forte identificação teledramatúrgica com a telenovela.

Logo mais, trataremos da trajetória profissional do ator, diretor e produtor Daniel Filho, peça fundamental no estabelecimento dos padrões artísticos e produtivos das obras de ficção da TV Globo e que também produziu o objeto de nossa pesquisa. A carreira de Filho é marcada pela versatilidade e pela integração dos referenciais estéticos e práticos do cinema e da televisão.

Na sequência, será apresentado o contexto histórico em que a produção da minissérie está inserida, seja em seu aspecto comemorativo da virada do século 20 para o 21, como os 500 anos do Descobrimento do Brasil, os 50 anos da TV brasileira e os 35 anos da TV Globo; ou político-econômico, em que pesava a progressiva queda de audiência por parte da TV Globo, bem como a pressão da globalização do mercado internacional.

Por fim, trataremos do modelo produtivo da minissérie *A muralha*, que nos permitirá compreender as especificidades da concepção deste tipo de produto audiovisual e a reverberação desta experiência em especial em produções da ficção televisiva contemporânea.

1.1 – Implicações dos gêneros e formatos televisivos na prática discursiva

Apesar da natureza diversa em termos de sua programação, o meio televisivo apresenta especificidades que organizam a maneira como os conteúdos são produzidos e exibidos em sua grade: seja em relação à forma serializada dividida em blocos para a inserção dos *breaks* comerciais, na sua ênfase na forma dialogada, nas narrativas seriadas, no telejornal, nas transmissões ao vivo, na poesia televisual, no videoclipe ou outras formas musicais que os identifiquem em relação aos gêneros televisuais estabelecidos ou em vias de surgir (MACHADO, 2000, p.71).

A partir disto podemos inferir que a televisão depende dos gêneros para se estruturar e se relacionar com os seus espectadores. O pesquisador Jason Mittell destaca que a maneira mais eficiente de compreendermos como os gêneros operam no meio televisivo é considerá-los como “práticas discursivas”.

O autor destaca que, para isso, se faz necessária uma abordagem específica:

Uma abordagem discursiva do gênero exige que descentremos o texto como o principal local de gênero, mas não ao ponto em que ignoremos completamente os textos; os textos midiáticos ainda funcionam como importantes locais de discursos genéricos e devem ser examinados em pé de igualdade com outros locais, como as práticas da audiência e da indústria (MITTELL, 2001, p.9).⁶

Como veremos mais detalhadamente no decorrer do trabalho, a minissérie *A muralha* surgiu em um contexto específico em que a TV Globo estava enfrentando uma crise de audiência em relação às emissoras concorrentes, uma crise financeira por conta de investimentos de alta monta nos setores de TV a cabo e internet e estava interessada em se inserir no mercado de cinema.

A saída que a emissora vislumbrou foi concentrar seus esforços e suas práticas discursivas no ano 2000, que previa uma série de datas comemorativas como os 500

⁶ Tradução do autor. Trecho original: ... “*A discursive approach to genre necessitates that we decenter the text as the primary site of genre but not to the extent that we ignore texts completely; media texts still function as important locales of generic discourses and they must be examined on a par with other sites, such as audience and industrial practices.*”

anos de Descobrimento do Brasil, os 50 anos da TV brasileira e os 35 anos de aniversário da própria empresa.

O momento era propício à realização de produtos que abordassem a temática histórica. O mercado editorial, por exemplo, estava contabilizando o sucesso das vendas de livros que antecipavam os festejos em torno da história do país. No ranking dos livros de não-ficção mais vendidos do ano de 1999 da revista *Veja*, três dos cinco primeiros eram do jornalista e escritor Eduardo Bueno - que trabalhou como consultor na realização da minissérie *A muralha* - e remontavam ao passado histórico do período colonial.⁷

Os esforços da TV Globo na criação de ampla programação contemplando obras ficcionais sobre o passado do país foram percebidos pela imprensa como um “boom de época” (ISTO É, 2000). Dessa forma, no caso de nosso objeto de estudo, podemos perceber que o gênero, ao menos no ambiente televisivo, tem implicação no formato e isto por sua vez se relaciona com o mercado, haja vista o fato de que *A Muralha*, obra que teve como referencial o gênero épico, causou impacto no formato das minisséries – como veremos posteriormente - ao mesmo tempo em que atendia a uma demanda de mercado.

Por fim, podemos perceber que a ação das práticas discursivas operadas pela TV Globo no período destacado mobilizou a opção por um gênero - o épico - que orientou a definição de um determinado formato – a minissérie com um formato estendido, assunto que será desenvolvido a seguir no item 1.3 deste capítulo.

1.2 - Adaptação do romance *A muralha* à minissérie homônima

A história da adaptação do romance *A muralha* de Dinah Silveira de Queiroz⁸ pela escritora, dramaturga e roteirista Maria Adelaide Amaral em minissérie foi

⁷ Segundo a ordem do ranking são eles: 1- A viagem do Descobrimento, 2- Náufragos, traficantes e degredados (ambos de Eduardo Bueno), 3 – Estação Carandiru (de Dráuzio Varella), 4 – Capitães do Brsail (também de Eduardo Bueno) e 5 – Marketing para o século XXI (de Philip Kotler).(GRAIEB, 1999).

⁸ A trajetória de Dinah Silveira de Queiroz nos mostra que só depois de nove anos de uma vida doméstica confortável que desabrochou a escritora, estimulada pelo seu marido, o advogado e estudioso de Montaigne e autor de importantes livros jurídicos Narcélio de Queiroz, apesar de ela ser proveniente de

antecedida por diversas experiências de transposições para outros meios como o rádio, os quadrinhos e a televisão, sendo que neste último por quatro vezes: em 1954 pela TV Record com adaptação de Miroel Silveira (GUIMARÃES, 1995, p.36), em 1958 pela TV Tupi por Ivani Ribeiro, em 1963⁹ pela TV Cultura com adaptação de Benjamin Cattán e em 1968 pela TV Excelsior mais uma vez com adaptação de Ivani Ribeiro (FERNANDES, 1997 apud RAUS, 2006, p.13). Sua mais recente adaptação, realizada pela TV Globo em 2000, será objeto de nossa análise.

No entanto, se faz oportuna a aproximação às obras de ambas autoras, para ressaltarmos os traços semelhantes e diferentes que caracterizaram a obra original e seu processo de adaptação para o âmbito televisivo.

Em sua autoafirmação como escritora, Queiroz lançou o romance *Floradas na serra*, em 1939, que esgotou a tiragem em apenas um mês e lhe rendeu críticas favoráveis e o Prêmio Alcântara Machado, da Academia Paulista de Letras. Ao que parece o romance apresenta traços autobiográficos da escritora cuja mãe morreu de tuberculose quando ela ainda era uma criança (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2013). O romance, além de ter sido transposto para o cinema em 1954 pelo diretor Luciano Salce, com Cacilda Becker no papel principal, foi também tema de rádio-novela, de história em quadrinhos e de seriados televisivos na TV Cultura de São Paulo em 1981 e na Rede Manchete em 1991.

Seu livro seguinte, *Margarida La Rocque*, de 1949, inaugura sua relação com os romances históricos e demonstra uma ruptura com a temática melodramática de sua obra anterior, dedicando-se ao contexto dos Descobrimentos das Américas, com uma linguagem arcaica e um estilo narrativo considerado precursor do realismo fantástico.

Já em 1954, em ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo, Dinah lança *A muralha*, que retrata a trajetória de uma jovem portuguesa prometida a seu primo Tiago, um bandeirante que vive entre a miserável Vila de São Paulo de

uma família repleta de intelectuais ilustres como o pai Alarico Silveira, autor da *Enciclopédia brasileira* lançada pelo Instituto Nacional do Livro em 1958; o tio, Valdomiro Silveira, um dos fundadores da moderna literatura regional brasileira; outro tio foi o poeta Agenor Silveira; a irmã, Helena Silveira também romancista, dentre outros (ITAÚ CULTURAL, 2009).

⁹ O autor Guimarães diverge em relação ao ano da exibição desta versão, considerando 1961 como referência.

Piratininga e as perigosas incursões pelo sertão paulista em busca de ouro. O livro tornou-se seu maior sucesso, rendendo-lhe o cobiçado Prêmio Machado de Assis, outorgado pela Academia Brasileira de Letras, consolidando definitivamente sua carreira literária.

É importante ressaltar a obra eclética de Queiroz, que abarca ficção em prosa, romance psicológico, romance histórico, conto, biografia, literatura infantil e juvenil, ficção científica, jornalismo literário, teatro, pesquisa literária, crônica jornalística e radiofônica, etc.

Sua militância junto à Academia Brasileira de Letras no sentido de promover a inserção de autores do sexo feminino e sua representatividade no seletivo grupo de autores consagrados da literatura brasileira culminou no ingresso da primeira mulher como imortal: Rachel de Queiroz, em 1977. Dinah foi a segunda mulher a assumir uma cadeira na Academia em 1981, ano em que publicou seu último romance, *Guida, caríssima Guida* (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2013).

Já Maria Adelaide Amaral¹⁰ iniciou sua carreira como colaboradora de publicações culturais da Editora Abril, onde pôde exercitar a pesquisa histórica e a escrita, duas atividades em que a autora se destacou. Neste contexto, vivenciou um fato que a marcou muito: a demissão em massa de muitos colegas seus. O sentimento advindo deste episódio a mobilizou a escrever por duas noites uma carta para uma amiga que vivia no exterior. Sem saber como definir o que escrevera, enviou o texto para o secretário da cultura, seu conhecido, para que ele pudesse ajudá-la a classificá-lo. Ele disse para ela que era um texto teatral, e aconselhou-a a dedicar-se a este gênero. A obra foi intitulada *A resistência* (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Nos vinte anos que trabalhou na Editora Abril, Maria Adelaide paralelamente tornou-se uma dramaturga respeitada e premiada, recebendo desde o prêmio

¹⁰ A autora nasceu em Portugal e aos doze anos de idade veio para o Rio de Janeiro com a família. Depois de não se adaptar às regras de um colégio religioso, acabou estudando no Colégio Estadual de São Paulo, onde conheceu seu colega, mentor e futuro estímulo para criação de uma minissérie, Décio Bar (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.115).

Ziembinski, passando pelo Molière até o da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 1986 ela tirou licença para escrever seu primeiro livro, *Luísa (quase uma história de amor)*, que lhe rendeu o prêmio Jabuti de melhor romance.

Dentre as obras que produziu subsequentemente estão *O coração solitário*, *O bruxo* e *Estrela nua*. Escreveu também a biografia *Dercy de cabo a rabo*, que mais tarde serviu de base para a sua microssérie *Dercy de verdade* de 2012.

Sua relação profissional com a televisão surgiu no início dos anos 1990 a partir do convite do autor Cassiano Gabus Mendes para escreverem juntos a novela *Meu bem, meu mal* (1990) na TV Globo. Mendes tomara conhecimento de seu trabalho através da peça *De braços abertos*, um sucesso de público e crítica. Naquela década, Amaral continuou trabalhando em telenovelas como *Deus nos acuda* (1992), *O mapa da mina* (1993), *Sonho meu* (1994), *A próxima vítima* (1995) e *Anjo mau* (1997). A escritora também teve experiência no formato seriado em *Retrato de mulher* (1993) e *Mulher* (1998). Seu trabalho seguinte, a minissérie *A muralha* (2000), foi sua primeira experiência neste formato.

Posto isto, torna-se possível observar que, apesar de experiências tão diversas quanto as de Queiroz e Amaral, suas obras apresentam pontos de contato como a recorrência da temática histórica, a proximidade com a cidade de São Paulo, a variedade de meios como o literário, o teatral, o radiofônico, o televisivo e o cinematográfico; fatores que contribuíram para a transposição do romance *A muralha* para o meio televisivo.

A gênese do romance *A muralha* de Dinah Silveira de Queiroz está ligada ao contexto em que foi publicado, o ano de 1954, em que foram comemorados os quatrocentos anos da fundação da cidade de São Paulo. Para isso, a autora optou por retratar o período da colonização em que os bandeirantes estavam abandonando a prática do apresamento de indígenas, estando mais preocupados com a prospecção de metais preciosos, principalmente o ouro, entre os séculos 17 e 18. A obra se inicia com a chegada da personagem Cristina (chamada de Beatriz na adaptação para a minissérie), vinda do reino de Portugal, e seu choque inicial com a vida colonial e termina no período da Guerra dos Emboabas (1708-1709), conflito entre paulistas e emboabas

(portugueses e forasteiros) pela posse das minas encontradas na região que hoje conhecemos como Minas Gerais.

A fim de envolver os leitores e se dirigir a um público massivo, Queiroz utilizou a conhecida forma do folhetim, tradição literária nascida na França do século 19 que tem por base dramática o tema amoroso e os conflitos advindos dos relacionamentos entre as personagens, sendo comum a estrutura do triângulo amoroso (PORTO E SILVA, 2005, p.51). A publicação desta forma literária se dava através de jornais e revistas, em capítulos, ou seja, de forma seriada. Sua estrutura narrativa foi evoluindo até uma forma que privilegiava o ritmo frenético dos acontecimentos que teve como consequência, segundo Meyer (1996, p.31):

A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura [...] como a uma simplificação na caracterização das personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta.

A identificação entre a obra de Queiroz e o formato do folhetim foi reforçada com a estratégia de lançamento de *A muralha* em capítulos pela revista *O cruzeiro* por conta das comemorações do IV Centenário de São Paulo em 1954 e só depois no formato romance (FRIGHETO, 2005, p.87).

A obra também reverbera os romances de aventuras e de viagens como *Robinson Crusóé* (1719) de Daniel Defoe, *Viagens de Gúliwer* (1726) de Johnathan Swift, *Moby Dick* (1851) de Herman Melville e *O coração das Trevas* (1899) de Joseph Conrad que foram impulsionados pelas grandes conquistas marítimas.

Outra influência na obra de Dinah é o romance histórico, cuja matriz remonta às obras de Walter Scott, também do século 19. Este estilo de romance estava preocupado em reconstruir o “espírito de uma época” (FRIGHETO, 2005, p.89), ao demonstrar as influências do ambiente público e político na vida privada das famílias. No romance de Dinah Silveira a unidade dramática é a família de Dom Braz Olinto, que vive na fazenda chamada Lagoa Serena, próxima à Vila de Piratininga, que futuramente viria a ser a cidade de São Paulo.

O conceito de romance histórico também flerta com certo didatismo, dentro do ideal romântico de que a arte, no caso a literária, pudesse substituir uma aula de história.

Tal discurso reverberou em importantes teóricos que abordam a relação da literatura e o meio televisivo como Ana Maria Balogh (2004, p.199): "A ficção ultrapassa os limites da história, a imaginação parece mais audaz na transmissão da atmosfera de uma época do que os próprios fatos tal como a história os relata".

Essa herança do romance histórico está ligada ao momento de formação dos Estados-nação europeus preocupados em retrabalhar a mitologia formadora de seus países, bem como suas identidades nacionais. Daí a preocupação em retratar agentes sociais do passado como heróis, fortes guerreiros que vivem aventuras em meio a uma natureza exuberante, exótica, como é retratada a vida dos bandeirantes na época colonial pelo romance. Essa visão da história brasileira ainda prevalecia na década de 1950, em que o romance foi escrito, e pode ser percebida mesmo no contexto da minissérie da TV Globo em 2000.

Ainda podemos enquadrar *A muralha* no modelo de "romance de formação", como define a pesquisadora Maria Braga Barbosa (2011, p.1-2):

Um modelo de Bildungsroman, ou romance de formação, geralmente apresenta entre seus elementos um protagonista jovem burguês que se separa da casa paterna; uma viagem que lhe proporciona descobertas; o envolvimento com tutores mais velhos (conhecedores do mundo); experiências amorosas; casamento; consciência sobre seu aprendizado; morte ou não. A recorrência, aceitação e consolidação do gênero torna-o uma eficaz ferramenta de educação na classe onde e para a qual surgiu. Assim, a experiência do herói no curso de sua formação ensinava o jovem leitor sobre os seus próprios possíveis enfrentamentos.

Tal estrutura narrativa é replicada na trajetória da personagem Cristina (chamada Beatriz na minissérie de 2000), que sofre um choque cultural ao deixar o reino português para se casar com seu primo Tiago na misteriosa terra colonial e vive uma transformação completa em seus referências europeus.

Apesar de conter personagens femininas fortes, o papel social da mulher entre os séculos 17 e 18 retratado na "reconstituição" de Dinah Silveira de Queiroz se assemelha até certo ponto ao momento em que o romance foi lançado, no qual muitas mulheres ainda eram subjugadas pelas decisões masculinas, obrigadas a cuidar da casa enquanto seus maridos ou pais saíam para trabalhar fora, assim como o sertão é para os homens bandeirantes no romance. A única figura feminina desta obra literária que escapa a este destino é Isabel, mas esta paga um preço alto pela própria liberdade: ela é animalizada e

masculinizada. Portanto, esta visão sobre o feminino ainda reproduz as estruturas de poder da sociedade patriarcal ainda presentes na década de 1950.

Agora que identificamos as raízes da narrativa do romance, partiremos para a análise da adaptação propriamente dita para a TV.

O projeto de realização da minissérie *A muralha* foi claramente comercial, surgindo de uma reunião entre o então diretor de criação da Rede Globo, Daniel Filho, Maria Adelaide Amaral e outros quatro autores além de cinco diretores de núcleo, tendo como pauta a encomenda de projetos para a comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil (MEMÓRIA GLOBO, 2008). Cada autor convidado por Filho escolheu um período da história do Brasil que queria retratar e acabou restando para as mulheres, Maria Adelaide Amaral e a diretora Denise Saraceni, o século 16. Ao ser inquirida por Daniel Filho a autora – em suas palavras – “chutou” que faria sobre São Paulo e que o livro seria *A muralha* de Dinah Silveira de Queiroz. Mais tarde pesquisou e descobriu que o romance se passava no século 18. Uma vez que os outros projetos não tiveram continuidade, Maria Adelaide pôde ajustar o período histórico para o século 17 e teve que ampliar a narrativa criando novas personagens para poder completar os 49 capítulos que foram ao ar como a principal aposta da TV Globo ao dar início ao ano das comemorações dos 500 anos de Brasil, em 2000, reaquecendo o tom heróico e patriótico das personagens históricas calcadas no referencial romântico.

Diante do desafio de transpor para a TV a obra literária de Queiroz, Amaral colocou-se criticamente em relação à obra ao dizer que o livro de Dinah é “ufanista” ressaltando seu caráter comemorativo, que “incensa a coragem e a valentia dos bandeirantes” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.135) e minimiza tanto o papel “predatório” destes em relação aos índios, quanto à função ambígua dos Jesuítas na catequização¹¹ – principalmente no que se refere à destruição da cultura indígena e transmissão das doenças dos brancos.

¹¹ Queiroz teve uma formação religiosa mais tradicional, já Amaral se rebelou com as normas de um colégio religioso. Amaral se considera “razoavelmente mística” – a autora costuma visitar os túmulos dos autores que irá adaptar ou personagens ilustres “para pedir permissão” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.140).

No romance, por exemplo, a ‘Flâmula da Madama do Anjo’, um símbolo religioso utilizado nas incursões das bandeiras, tem um poder de talismã. Na versão de Amaral, acaba em segundo plano, servindo mais como um dos acessórios de época do que um símbolo místico de proteção e redenção.

Ou seja, é possível percebermos visões diferentes sobre a religião católica no romance e na minissérie. Esta distinção torna-se mais evidente na gênese de um novo núcleo de personagens, inexistentes no romance, que reestruturaram consideravelmente a narrativa. O personagem padre Miguel inicia a trama como um jovem padre devoto e idealista. Ao entrar em contato com a rudeza da sociedade e do ambiente colonial, bem como com as verdades a respeito dos desmandos do Santo Ofício no Reino e a subjugação dos judeus, ele entra em conflito com sua fé e sua consciência. A personagem Dona Ana, também criada por Amaral, é uma cristã-nova que relata ao padre os sacrifícios sofridos por seu pai e por ela, que fora obrigada a se converter e a se casar no novo mundo com o irmão de um inquisidor com a promessa de que poupariam a vida de seu genitor. Mais duas personagens criadas para a nova trama reverberaram a relativização do papel da religião cristã no processo de colonização do Brasil: Dom Jerônimo, o irmão do inquisidor, e a índia Moatira.

Diferentemente do romance, no qual o antagonismo é baseado nos conflitos entre os colonos e o Reino e entre paulistas e emboabas, na minissérie a figura do vilão é definida por Dom Jerônimo, um comerciante rico que é ao mesmo tempo devoto e pervertido, temido pela sua proximidade com o Reino e a Inquisição. Já Moatira é uma índia que encarna a visão romântica do “bom selvagem” que vivia em paz na natureza com seu marido e seu filho e sintetiza a violência sofrida pelos nativos nas mãos dos colonizadores: durante a invasão de sua aldeia os bandeirantes matam seu marido, aprisionam ela e seu filho, estupram-na e a separam da criança. No desenvolvimento da narrativa, Moatira é entregue a Dom Jerônimo, que a molesta, enquanto tortura Dona Ana. O contato entre Moatira e padre Miguel se dá quando esta é enviada pelo seu senhor à catequese e este encontro transforma a vida de ambos, completando o ciclo de sacrifícios dos indígenas.

Em suas reminiscências, quando questionada sobre quais as cenas que mais a marcaram na minissérie, Maria Adelaide destaca:

... há uma cena em especial, certamente uma das melhores coisas que já escrevi para televisão: um embate entre padre Miguel e padre Simão. Padre Miguel, apaixonado pela índia Moatira, ao vê-la morta faz inúmeras reflexões sobre sua missão e catequese para padre Simão. Ele, que chegou à Terra de Santa Cruz imbuído da missão evangelizadora, se dá conta do dano que a fé pode causar em uma comunidade indígena. Foi um belo embate entre os dois. (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.136).

Após a morte de Moatira, padre Miguel rompe com a igreja e se estabelece como um “pajé branco” na tribo do guerreiro Apingorá.

Assim, até certo ponto a minissérie de Amaral subverte a perspectiva original do romance de Queiroz, mais envolvido pela ideologia dominante de uma sociedade católica em que o preconceito branco europeu enxerga o país e justifica a violência em nome do progresso paulista.

Porém, no cerne da adaptação predomina o tom do folhetim, alinhando a minissérie às obras ficcionais bem-sucedidas como a telenovela: o principal produto estabelecido junto ao público e fonte de sucesso comercial na programação da Rede Globo.

Assim, o personagem Dom Guilherme, que é um comerciante *bon vivant* secundário no livro de Dinah, é desenvolvido na minissérie como um cavaleiro corajoso, que, apesar da lascívia inicial ao viver cercado de nativas que satisfazem suas vontades, torna-se um herói virtuoso ao se apaixonar perdidamente por Dona Ana e ao combater Dom Jerônimo.

Esta preocupação em reforçar o maniqueísmo da narrativa para facilitar a identificação dos espectadores contemporâneos com as personagens mobilizou Daniel Filho a pedir para que Amaral transformasse a personagem Tiago em herói “consciente” da situação do indígena.

A idéia era nos aproximarmos da realidade sem perder o romance. O real motivo das bandeiras, e a selvageria dos primórdios “brasileiros”. Percebi que estávamos sem herói, e não se pode contar uma história sem herói. Erro já cometido por mim em *O primo Basílio*. Era preciso que um dos personagens bandeirantes tivesse certa consciência em relação ao que estava acontecendo com os nativos, senão iríamos nos perder. (FILHO, 2003, p.102).

Neste sentido, Amaral demonstrou ter bastante consciência do pacto existente entre o público, a emissora e a roteirista nos produtos nos quais trabalhou na teledramaturgia:

Ao contrário da minissérie, a novela é uma obra aberta. Quando fazemos novela, temos um compromisso brutal com a audiência. Logicamente, também temos esse compromisso quando escrevemos uma minissérie, porém o peso é menor, porque ela vai ao ar mais tarde e é uma obra fechada. (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.133).

A autora complementa sua visão sobre o público da minissérie, diferenciando-o do público das novelas por ser mais receptivo “por mais bizarra que seja a proposta” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.165).

Um fator importante a ser considerado é o papel dos colaboradores de Maria Adelaide na roteirização da minissérie *A muralha*. Vincent Villari, que já havia colaborado com Amaral no *remake* da novela *Anjo mau* (1997), repetiu a parceria com a autora principalmente dando apoio em pesquisas. E João Emanuel Carneiro, jovem roteirista de cinema catapultado pelo sucesso do filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, que foi recrutado por Daniel Filho. Nas palavras de Carneiro:

Fui contratado como um roteirista que veio do cinema para fazer aquela minissérie de época. Daniel Filho achava que faltavam cenas cinematográficas. Quer dizer, o texto estava muito radiofônico, entre quatro paredes, com poucas cenas de batalha, pouca imagem. Ele me chamou justamente para dar essa quebrada à minissérie... (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.19).

Assim, a interferência do diretor de criação promoveu maior interação entre a linguagem televisiva e a cinematográfica no processo de adaptação da obra, articulando as características melodramáticas do texto de Amaral e a visualidade do referencial cinematográfico de Carneiro. João Emanuel expandiu as cenas de ação e criou a personagem Moatira, personagem que nos aproxima do sofrimento do ponto de vista dos indígenas.

Maria Adelaide costuma confiar à direção maiores preocupações com os conceitos visuais das tramas e ressalta que em televisão “... o texto continua sendo mais importante. Não adianta você colocar belas imagens no ar se não tiver um texto seguro” (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

Faz-se importante destacar aqui a relevância da personagem Isabel, a mulher bandeirante, a mulher guerreira e transgressora que rompe com as normas daquela sociedade patriarcal. O olhar feminino de Queiroz a criou como contraponto às mulheres fortes, mas submissas de Lagoa Serena. Amaral se rendeu à força desta personagem e intensificou a cena em que a personagem entra em trabalho de parto:

Foi um grande momento quando Isabel foi para o mato para ter sua criança e ficou absolutamente mimetizada com a floresta. Tudo era muito forte nesta personagem, desde a primeira cena, em que apareceu vestida de guerreira, até o final. (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.136).

No romance, esta cena não é narrada em detalhes, simplesmente as mulheres de Lagoa Serena encontram Isabel no chão, já com a criança, dentro do quarto.

Na minissérie, Amaral criou uma sequência elaborada, em que Isabel está sozinha no mato, sente as dores das contrações e sobe em uma canoa. Ela rema pelo rio até que é dominada pela natureza e dá a luz ali mesmo, sozinha, na canoa que é levada pela correnteza das águas. Quando seu filho nasce, Isabel rompe o cordão umbilical com a boca e chora.

A adaptação amplia a força, a independência e a feminilidade de Isabel, revelando traços de personalidade que podemos observar tanto em Dinah Silveira de Queiroz quanto em Maria Adelaide Amaral.

Anna Maria Balogh ressaltou a recorrência das grandes personagens femininas nas minisséries da rede Globo e traçou um panorama:

Anita Garibaldi, de *A Casa das Sete Mulheres*, vem a somar com outras heroínas da estirpe de Ana Terra de *O Tempo e o Vento*, Diadorim de *Grande Sertão: Veredas*, Maria Moura de *O Memorial de Maria Moura*, Isabel de *A Muralha*, um panteão de mulheres plenas de bravura e de espírito guerreiro que unem de forma mítica qualidades do feminino e do masculino em uma heroína só com um enorme potencial dramático. (BALOGH, 2004, p.203).

Como pudemos observar a trajetória da narrativa de *A muralha*, do romance da década de 1950 à minissérie do ano 2000, foi marcada pelo apelo patriótico das comemorações do IV Centenário de São Paulo e do Descobrimento do Brasil; pelos olhares femininos da escritora Dinah Silveira de Queiroz e da roteirista Maria Adelaide Amaral; pela adequação da narrativa ao espectador contemporâneo através da

intensificação do maniqueísmo e da relativização do papel da igreja católica, bem como a sensibilização em relação à população indígena que sofreu consequências catastróficas causadas pelo processo de colonização do país.

1.3 - Minissérie, “macrossérie” e “novela das onze”

Dentre os diversos produtos da ficção seriada televisiva brasileira, o formato minissérie demonstra flexibilidade e relevância na composição da grade do horário nobre. Mas ao considerarmos este objeto heterogêneo, seria possível distinguir *A muralha* como um ponto de inflexão em termos das concepções de minissérie produzidas no Brasil na transição dos séculos 20 para o 21?

Com o objetivo de desenvolvermos este estudo tomaremos por referência as minisséries realizadas pela TV Globo, tanto por ser a emissora que desenvolveu nosso objeto de estudo quanto por ser a única a produzir obras neste formato ininterruptamente nos últimos 31 anos. São 81 produções no total, apresentando uma média de aproximadamente 2,64 produções por ano (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010).

As minisséries brasileiras têm se tornado um espaço privilegiado para a experimentação em termos narrativos, de produção e de linguagem, seja pelo trabalho de pesquisa mais profundo no desenvolvimento do roteiro, a realização de laboratórios e oficinas na preparação do elenco, o cuidado da direção de arte na caracterização de períodos, o orçamento significativo por episódio e o número considerável de cenas externas. As minisséries demonstram os esforços de algumas emissoras na luta pela audiência de um segmento de público mais exigente e de maior poder aquisitivo, acostumado a um alto padrão de produção oferecido pela programação da TV paga.

Neste sentido, Daniel Filho contextualiza o produto minissérie da seguinte forma:

Temos no Brasil um caso curioso em termos de orçamento que é a minissérie. Quando se faz uma minissérie que vai ao ar num horário tardio, bem depois das novelas, ela custa mais caro. Numa conta na ponta do lápis, não seria um produto muito rentável: os capítulos custam pelo menos três vezes mais do que um capítulo de novela, ficando menos tempo no ar e reduzindo a

possibilidade de se ganhar dinheiro com merchandising e comerciais. Mas, por outro ângulo, dá prestígio, o que é bom para a rede como um todo. Portanto, emissoras que dependem do dinheiro que entra no dia-a-dia não podem bancar produtos como esse. (FILHO, 2003, p.85).

Uma das vertentes mais recorrentes neste tipo de produção diz respeito à narrativa histórica, com ênfase na adaptação de obras da literatura nacional, que se passam com frequência no final do século 19 e na década de 50 do século 20, segundo Daniel Filho, diretor da Central Globo de Criação à época da realização de *A muralha*, da TV Globo, emissora que se estruturou de um modo que nos remete ao sistema de estúdios de Hollywood.

Apesar destas características especiais, observa-se que a progressão narrativa dos capítulos da minissérie brasileira nos remete à identificação deste tipo de obra com a herança da telenovela, formato referencial das narrativas televisivas no país.

À época das primeiras experiências dos autores de telenovelas com o que definiam como seriado - ainda sob o impacto das narrativas seriadas norte-americanas no início da década de 1980 - a crítica do jornal *Folha de S. Paulo*, Helena Silveira, classificou a obra *Avenida Paulista*, de 1982, como “mininovela”, pois a estrutura narrativa não condizia com o modelo norte-americano, em que as histórias dos episódios eram resolvidas neles mesmos, não havendo progressão narrativa direta (LOBO, 1998, p.29).

Para a pesquisadora Renata Pallottini (1998) a minissérie brasileira se assemelha a uma telenovela de menor duração. A autora pontua que a maior diferença entre ambas se dá pelo fato de a minissérie ser considerada uma obra fechada, ou seja, ter a maior parte de sua trama escrita antes da captação das imagens e sons, não permitindo modificações em sua estrutura narrativa no decorrer do desenvolvimento da obra, como as telenovelas do modelo brasileiro costumam fazer.

Para além do âmbito acadêmico, podemos observar esta equivalência do valor dramático entre telenovela e minissérie também por parte dos produtores e programadores de televisão. A própria concepção do produtor Daniel Filho (2003) corrobora o argumento de Pallottini quando afirma que a minissérie é um aprimoramento da telenovela, uma releitura com a mesma estrutura dramática, mas com melhor

acabamento e um ritmo diferenciado das filmagens e das cenas. Isto é colocado de forma ainda mais clara no relato a seguir que envolveu Daniel Filho e José Bonifácio Sobrinho, o “Boni”, da Rede Globo:

Em 1984, Boni me encomendou 90 capítulos de novela, minisséries, o que fosse. Precisava desse número para completar a programação. E o melhor e mais seguro na Globo era dramaturgia. Numa reunião com Avancini e Grisolli, pensamos que três minisséries seria melhor que uma novela das mesmas dimensões. Partimos para três grandes clássicos da literatura brasileira: Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Jorge Amado. (FILHO, 2003).

A escolha pela adaptação de obras literárias nacionais reitera o fato de que especialmente entre as décadas de 1970 e 1980 a telenovela foi o principal veículo de divulgação da ficção brasileira, sendo que a partir da década de 1980 este papel foi transferido às minisséries (GUIMARÃES, 1995, p.109).

Novamente, torna-se possível confirmar esta preferência através do ponto de vista dos produtores, como segue:

A minissérie é o melhor veículo para adaptação de romances, no sentido de haver o mínimo de traição possível ao original. [...] Já em *A muralha*, a história original do romance foi refeita. Maria Adelaide mexeu com a estrutura do livro toda, acrescentando personagens que não existiam e mudando até a intenção do livro. (FILHO, 2003, p.63).

Apesar do argumento de Daniel Filho a respeito da reestruturação da narrativa do romance para a minissérie citada, não podemos nos esquecer de que as emissoras de TV se estabeleceram como empresas que visam o lucro e para atingir um público massivo elas recorrem a práticas comerciais como a do *remake*, conhecidas de outros meios de comunicação. Como vimos anteriormente, *A muralha* já havia sido adaptada na forma de telenovela por quatro vezes: em 1954 pela TV Record, em 1958 pela TV Tupi, em 1963 pela TV Cultura e em 1968 pela TV Excelsior, sendo que nesta última participaram os atores Mauro Mendonça e Stênio Garcia, presentes na minissérie de 2000 da Rede Globo. Mendonça inclusive reprisa o papel de dom Braz Olinto.

Para darmos seguimento à nossa investigação pela especificidade da minissérie brasileira, observemos a tabela abaixo:

Década	Nº de minisséries	Média nº capítulos	Duração máxima em capítulos	Mais de 20 capítulos	40 capítulos ou mais
1980	21	15,4	30	3	0
1990	26	17,7	52	6	2
2000	18	26,7	55	10	7
2010*	11	4,6	8	0	0
Fonte: (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010)					
* Até 2013.					

Nela podemos observar as durações em capítulos das 81 minisséries produzidas pela TV Globo no decorrer das décadas para que tenhamos parâmetros a fim de nos aproximarmos da proposta de realização deste tipo de produto televisivo.

Segundo Daniel Filho, cada capítulo de minissérie dura aproximadamente 35 minutos e apresenta sua concepção do formato da seguinte maneira:

As minisséries, no mundo todo, são espetáculos que têm de seis a 12 horas de duração, em geral exibidos num certo número de episódios contínuos. Contam uma história completa, com começo, meio e fim. (FILHO, 2003, p.62).

Ao aplicar o referencial de Filho, o formato internacional compreenderia, em média, entre 10 e 20 capítulos aproximadamente. Como podemos observar na tabela, as produções nacionais representadas pelas obras da TV Globo possuem um número bastante variável de capítulos. A média de capítulos por minissérie nos 33 anos de produção é de aproximadamente 15 capítulos, o que localizaria a realização média dentro dos padrões internacionais.

No entanto, se faz importante destacar algumas tendências tais como: a progressão do número médio de capítulos entre a década de 1980 e a primeira década de 2000, que foi de 15,4 para 26,7 capítulos; o incremento do número máximo de capítulos que uma dada minissérie durou que aumentou de 30 para 55 capítulos no mesmo período; o salto do número de minisséries com mais de 20 capítulos também no mesmo período; o crescimento do número de minisséries com 40 ou mais capítulos de 0 para 7 minisséries, em sincronia aos anteriores; bem como a queda vertiginosa de todos os índices descritos acima na década atual. Uma ressalva deve ser feita em relação ao

número de produções dos anos 2010, que foi menor por ainda nos encontrarmos em meados desta década.

Assim, nos deparamos com uma diferença marcante entre o formato praticado pela minissérie nacional e o modelo internacional em relação à sua duração.

Agora que traçamos um panorama de algumas características relevantes das minisséries brasileiras, vamos nos deter no nosso objeto de estudo e o localizaremos em seu respectivo período como possível ponto de inflexão para as práticas discursivas e produtivas deste formato de programa.

Uma reportagem realizada na época do lançamento de *A muralha* ressaltou que naquele ano a TV Globo estava inaugurando uma nova temporada de risco ao lançar uma minissérie inédita e com um alto investimento em um período então considerado fraco para o mercado publicitário por causa das férias de janeiro a março (MARON, 2000). A reportagem ainda destacou que estes meses eram caracterizados por muitas reprises e que Daniel Filho considerava aquele momento como oportuno para testar novos produtos que faziam parte do investimento da Globo, que não teria retorno imediato.

O primeiro capítulo bateu o recorde de audiência para a estréia de uma minissérie, com média de 44 e picos de 47 pontos no ibope (LIPPELT, 2000). A trama também obteve boa média de audiência no período que esteve no ar, cerca de 32 pontos.

Esta experiência bem sucedida tornou a minissérie *A muralha* um referencial para o gênero e iniciou uma tendência de produções no formato acima dos quarenta capítulos, a ponto da emissora buscar outra terminologia para definir esses produtos intermediários como “macrosséries”, segundo a definição de Daniel Filho (2003):

As novelas, e mesmo as macrosséries, são muito longas e têm um tempo de gravação muito grande. É difícil para o diretor e para toda a produção examinar cena a cena. Por isso é essencial a presença de profissionais responsáveis por cada área e por cada detalhe. (apud FILHO, 2003, p.241).

Na primeira década dos anos 2000, a Rede Globo produziu 18 minisséries e dentre estas 7 tiveram mais de 40 capítulos. Das 7 obras destacadas 5 foram escritas por Maria Adelaide Amaral, ou seja, a autora promoveu a consolidação de um formato de minissérie até então pouco experimentado e que definiu um ciclo de produções de quase uma década.

Já a década de 2010, como vimos na tabela acima, está caracterizada por mudanças relevantes no modelo de produção das minisséries, com o desenvolvimento de apenas 11 programas, a diminuição para a média de 4,63 capítulos e duração máxima de 8 capítulos.

Esta tendência nos leva a questionamentos a respeito das razões de tais mudanças: seria a redução das produções uma consequência dos reflexos da crise econômica de 2008? Ou consequência da necessidade de novos investimentos na modernização da estrutura técnica para a implantação das produções ou da exibição no formato de alta definição (HD)? O que levou um modelo de sucesso da década de 2000 à extinção?

Seja como for, a Rede Globo decidiu reestruturar sua grade no horário nobre, apresentando novos formatos de seus produtos da teledramaturgia, como podemos notar a seguir:

A TV Globo tem configurado desde o ano passado [2011] a sua estruturação para séries e minisséries. Acabaram-se as minisséries longas da década de 2000, aquelas em torno dos 50 capítulos, apresentadas a partir de janeiro. As minisséries hoje são mais curtas, uma ou duas semanas, as “microséries”. Foi assim ano passado e este ano e será assim no ano que vem. Em contrapartida, as novelas das onze – mais curtas (“mininovelas”?) – 60, 70 capítulos, exibidas no meio do ano – vieram para substituir as minisséries longas. (XAVIER, 2012).

Em termos de estratégia, as microséries assumiram o lugar das macroséries dos inícios de ano, sendo realizadas em maior número, mas com duração bem menor. Boa parte delas foi desenvolvida a partir do reaproveitamento de filmes de longa metragem que já tiveram a janela de exibição nas salas de cinema concluída, divididos em poucos capítulos. Com esta manobra a emissora reduziu parte de seu investimento de risco na criação de minisséries originais de maior duração e em alguns casos o projeto de captação do longa já previa a exibição na TV, como nos casos de *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2011) e *O bem amado* (Guel Arraes, 2011), que captaram material adicional especialmente para o formato microserie.

Apontamos aqui a relevância de futuros estudos sobre a estrutura narrativa destas microséries realizadas a partir de longas metragens para a constatação da ocorrência ou não da descaracterização dos ganchos da narrativa seriada comuns nas

produções televisivas. Este modelo de produção de curta duração e mais integrado à co-produção cinematográfica incorpora a Globo Filmes e produtoras à grade televisiva aberta, demonstrando uma interseção possível entre as linguagens da televisão e do cinema.

A mudança da grade neste horário retoma a experiência da quarta faixa de telenovelas, abolida há vinte anos. Esta faixa adicional era transmitida a partir das 22h e agora foi realocada para as 23h, sempre no início do segundo semestre.

A primeira experiência se deu em 2011 com o *remake* de *O astro*, que foi exibida em 64 capítulos e superou as expectativas da emissora para o horário. O diretor Mauro Mendonça Filho sintetizou a nova estratégia e sua concepção da obra da seguinte maneira:

É uma aposta em um novo horário e um novo formato. Queremos trazer o público de minissérie que quer ver uma obra feita com mais cuidado, e também aproximar o público de novela que quer acompanhar por um tempo maior a história. Isso já deu certo em outras minisséries que foram ao ar nas férias, como **Um Só Coração** e **A muralha**, mas agora é no meio do ano, no meio da vida cotidiana. Sim, é uma aposta. (XAVIER, 2011).

No ano seguinte, em 2012, *O astro* foi premiada com o Emmy Internacional de Melhor Novela de 2011. A emissora deu continuidade a esse formato ao lançar *Gabriela*, outro *remake* inspirado no sucesso da década de 1970 e também dirigida por Mauro Mendonça Filho. A trama de 77 capítulos obteve praticamente a mesma média de audiência de *O astro*, 19 pontos de média no ibope e um ponto acima da meta proposta pela emissora. Já em 2013, mantendo a mesma estratégia, a TV Globo lançou a novela *Saramandaia*, mais um *remake* de telenovela de sucesso dos anos 1970, desta vez prevista para durar 56 capítulos e dirigida por Denise Saraceni. Quando esta última ainda era exibida, o crítico do jornal *A tarde*, Ricardo Feltrin, comparou o desempenho de audiência dos primeiros 22 capítulos das três “telenovelas das onze” e concluiu que *Saramandaia* estava cerca de 3 pontos abaixo da meta da Rede Globo (FELTRIM, 2013). O jornalista ressaltou também que a emissora pretendia manter a quarta faixa de novelas apesar da resposta inferior ao planejado.

A partir do que foi discutido aqui, podemos observar que as minisséries brasileiras se caracterizam pela proximidade à estrutura narrativa das telenovelas, pela

variação do número de capítulos, pela maior duração em horas em relação ao modelo internacional, dentre outras.

Para além da exibição destes produtos nas grades das emissoras, já no âmbito da comercialização em um momento posterior, podem se observar práticas de mercado que descaracterizam o formato: no caso da minissérie *A muralha*, a obra foi originalmente exibida em 49 capítulos de aproximadamente 35 minutos, totalizando cerca de 30 horas. Para lançar a caixa de 4 DVDs em 2002, a Som Livre reeditou o material em 9 capítulos de durações heterogêneas, sendo o menor de 55 minutos e o maior de 1 hora e 52 minutos; reduzindo a narrativa original a aproximadamente 13 horas e 32 minutos. Esta alteração em relação ao formato original da minissérie destoou do cuidado na realização da mesma, comprometendo a percepção da obra como foi concebida e exibida. Como ressalta o pesquisador Arlindo Machado com propriedade:

Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma sequência, o interesse do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas. Ninguém suportaria uma minissérie ou telenovela que fosse apresentada de uma só vez (mesmo que de forma compacta), sem interrupções e sem os nós de tensão que viabilizam o corte. (MACHADO, 2000, p.88).

Os cortes realizados comprometeram a estrutura original da trama, perdendo-se a noção da ênfase que é trabalhada na construção dos pontos de corte e tensão entre blocos e capítulos. Dentre os diversos problemas advindos desta alteração estão transições entre cenas, quebra da continuidade (seja dramática, visual, espacial ou sonora) e até mesmo a redução drástica do romance entre o jesuíta padre Miguel e a índia Moatira, personagem fundamental da versão de Amaral que representa o sofrimento do indígena e cuja cena de sua morte, que define a trajetória de ruptura do padre, foi completamente eliminada.

Ainda hoje não é difícil localizar reclamações de internautas que compraram a caixa de *A muralha* acreditando se tratar da minissérie completa, o que parece ser uma prática comum da Rede Globo e sua distribuidora Globo Marcas / Som Livre em relação à venda direta de suas minisséries no formato DVD aos consumidores. Algumas poucas obras foram disponibilizadas na íntegra sem aparente razão na escolha, pois uma minissérie como *O sorriso do lagarto* (1991), exibida em 52 capítulos, foi lançada na

íntegra e outra como *Grande sertão veredas* (1985), de apenas 25 capítulos, foi lançada na forma de compacto.

A não disponibilização dessas obras na íntegra dificulta o trabalho de pesquisadores e impossibilita o contato de novas gerações de espectadores com a cultura audiovisual do próprio país.

Atualmente, com a progressiva mudança do hábito dos espectadores nas modalidades de consumo de obras audiovisuais, seja por meio das caixas de DVDs ou das plataformas de streaming como o YouTube ou mesmo o Netflix, podemos perceber que existe uma preocupação crescente dos produtores de conteúdo e distribuidores em oferecer as obras em sua forma integral, suavizando os cortes dos blocos de forma mais suave e orgânica, não interferindo negativamente na experiência espectral.

Seguiremos nosso estudo partindo para a análise da contribuição do produtor e diretor Daniel Filho na aproximação das linguagens televisiva e cinematográfica.

1.4 - Daniel Filho e a interseção cinetelevisiva

Daniel filho nasceu em uma família de atores e artistas circenses no Rio de Janeiro. Desde os seus 15 anos de idade começou a trabalhar profissionalmente neste meio (FILHO, 2003, p.16).

Iniciou no teatro como ator e cantor, obtendo o prêmio de revelação do teatro musicado pela peça *Um fabricante de estrelas*, que lhe rendeu um convite para fazer participações na televisão em 1956, na TV Rio. Pouco depois foi trabalhar na TV Tupi, onde entre diversos papéis, interpretou o Visconde de Sabugosa da primeira versão televisiva de *O sítio do picapau amarelo* (1958), baseada no livro de Monteiro Lobato.

Paralelamente à TV, Filho fez pequenas participações em diversos filmes. No início da década de 1960, enquanto atuava já na TV Paulista, Daniel teve papéis de destaque em dois filmes importantes: *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Boca de ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). O reconhecimento de seu trabalho lhe abriu as portas para a emissora de maior prestígio da época, a TV Excelsior, na qual de ator passou

também a diretor de vários programas, dentre eles o *Chico Anyisio show* (1964) (FILHO, 2003, p.22-23).

Em 1967, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o “Boni”, convidou Daniel Filho para substituir o famoso diretor Ziembinsky na novela *A rainha louca* na TV Globo. Na ocasião, Filho achou o convite um tanto inusitado, pois disse a Boni que não gostava das telenovelas por causa das histórias excessivamente melodramáticas e inverossímeis das mesmas. Segundo Filho, Boni lhe disse: “Você gosta tanto de cinema, fala tanto, conhece tanto. Então ... Você bota essas coisas todas de cinema aí na novela, dá uma mexida ...” (FILHO, 2003, p.24). Filho aceitou o desafio proposto e acabou se tornando um dos responsáveis, juntamente com Walter Clark, na direção executiva e Boni na direção artística, pelo desenvolvimento do “Padrão Globo de qualidade”, conceito que se refere às estratégias de modernização empreendidas pela emissora no início da década de 1970 em consonância com o projeto de integração nacional desenvolvido pelo governo militar brasileiro. Dentre as características deste novo modelo de programação estavam a implantação da grade que intercala produtos ficcionais, principalmente as telenovelas e as minisséries, e os telejornais no horário noturno, de maior audiência; a preocupação com a produção de textos de qualidade e de conteúdo nacional, daí a contratação dos principais autores da época, com destaque para os dramaturgos como Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, dentre outros; o apuro técnico consolidado por um parque de equipamentos atualizado e com produção de alcance nacional; a opção por uma linguagem mais direta e menos teatral.

Tais inovações consolidaram um parâmetro de prestígio, mas impregnado de contradições. Como argumentado por Pedro Butcher:

... uma das características centrais do “padrão Globo” será uma produção de teledramaturgia relativamente livre e rica, apesar de toda a autocensura, ao lado de um jornalismo altamente controlado e empobrecido, até hoje realizado sob o um rígido formato não-editorializado e de pretensões objetivas. (BUTCHER, 2010, p.49).

O governo ditatorial dos militares encontrou na emissora o veículo para transmitir a todo o país suas diretrizes ideológicas e a construir a imagem de um país próspero, que vivia o período conhecido como o “milagre econômico brasileiro”. A TV

Globo encontrou no regime militar o aliado que lhe proporcionou expandir de maneira privilegiada e se consolidar como a maior empresa de comunicação da América Latina.

Como consequência houve uma homogeneização do “gosto popular”, moldado à classe média emergente e a uma patrulha estética e ideológica, mostrando um Brasil sem pessoas feias ou pobres.

A busca de Boni por uma programação diferenciada abriu espaço para a vazão da criatividade e da ampla experiência de Filho tanto na televisão quanto no cinema. Daniel relata como abordou ambas as mídias no dia-a-dia das gravações:

Tenho uma memória realmente abençoada para lembrar, em detalhes, as sequências dos filmes que vejo. Comecei a fazer imitações, algumas até bem baratas, das cenas que conhecia do cinema. Usava marcas de atores, enquadramentos, movimentos de câmera, o que me parecesse cabível. Tinha, por exemplo, uma cena para fazer e pensava: “Já sei, vou resolver essa cena da maneira que vi naquela sequência de do *Beau geste...*” (FILHO, 2003, p.25).

Esta forma de trabalhar na televisão com o referencial cinematográfico tem marcado toda a carreira de Filho, que logo em 1970 assumiu a produção geral da dramaturgia da emissora e em 1975 passou a dirigir os programas no horário nobre. Não por acaso, durante esses primeiros anos de TV Globo Daniel dirigiu quatro longas metragens: *Pobre príncipe encantado* (1968), *O impossível acontece...* (1969), *A cama ao alcance de todos* (1969) e *O casal* (1975).

Porém, Filho destaca a importância da oportunidade que Boni lhe ofereceu na televisão para poder experimentar formatos inovadores que não encontrariam outros espaços para serem realizados, muito menos uma estrutura organizada e constância na produção, permitindo o aperfeiçoamento tanto do profissional quanto do meio:

As novelas passaram a me dar essa visão da transformação, de uma alquimia artística, de uma experiência que eu jamais poderia fazer no cinema, nem no brasileiro nem em nenhum outro. Não me deixariam. Em que filme eu poderia fazer as experiências de *O rebu*, *O casarão* ou *Espelho mágico* – novelas que desafiavam as normas da narrativa? (FILHO, 2003, p.25).

Ainda na década de 1970, Daniel Filho se dedicou ao desenvolvimento de novos produtos, com destaque para os seriados nacionais, influenciado principalmente pelas experiências bem sucedidas deste formato na TV norte americana. Então surgiram obras relevantes como *A grande família* em 1972, *Ciranda Cirandinha* em 1978 e em 1979 *Malu mulher*, *Carga pesada*, *Plantão de polícia*, que serviram – cada um a seu modo -

de espaço de negociação entre a vida cotidiana de forma mais realista e o entretenimento ficcional.

Na década de 1980, Filho concebeu um projeto de inserção da Música Popular Brasileira na programação da TV Globo através de shows e especiais com os principais artistas brasileiros. Outra frente na qual investiu foi na criação das minisséries brasileiras, como discutido anteriormente. No ano de 1984 assumiu o cargo de direção da Central Globo de Produção, assumindo ao lado de Boni a supervisão artística de todo o setor de dramaturgia da emissora.

E então no auge da carreira ele deixou a emissora em 1991 para se estabelecer como produtor independente. Realizou projetos como o seriado *Confissões de adolescente* (1994) para a TV Cultura, filmado em película cinematográfica. Foi apresentar um *game show* para adolescentes na TV Bandeirantes, onde também exerceu a função de Superintendente de Operações e Programação.

Em 1995 retornou para a TV Globo como diretor de Núcleo e inovou com o apelo cinematográfico da realização da série *A vida como ela é...* (1996), baseada em crônicas de Nelson Rodrigues; dos seriados *A justiceira* (1997) e *Mulher* (1998); e a minissérie *O auto da compadecida* (1999), sendo que todas essas obras foram captadas em película. Também criou o programa de humor *Sai de baixo* (1996). Já em 1999 foi promovido à Central Globo de Criação, período em que desenvolveu, entre outras produções, a minissérie *A muralha*. Neste período Daniel Filho montou uma produtora, a Lereby Produções, com a qual desenvolveu projetos de produção e co-produção, bem como ajudou a criar o braço cinematográfico da Rede Globo: a Globo Filmes.

A prática produtiva estabelecida por Filho em décadas de trabalho na emissora se assemelha àquela do antigo sistema de estúdios de Hollywood da década de trinta do século vinte, formatada pelo produtor e executivo da MGM Irving G. Thalberg. Naquele período o poder era concentrado nas mãos dos produtores gerais, que coordenavam e assumiam as responsabilidades artísticas e financeiras dos projetos cinematográficos: eles escolhiam os livros que serviriam de fonte para adaptação, acompanhavam a confecção dos roteiros e reduziam estrategicamente o senso de propriedade e de autoridade dos diretores sobre qualquer projeto através do constante estímulo do espírito de equipe, havendo bastante interação e colaboração da equipe nas atividades criativas, sendo que todas essas atividades eram supervisionadas pelo produtor.

Em 2005, Filho se desligou da Central Globo de Criação para dedicar-se exclusivamente ao cinema, atuando como diretor artístico da Globo Filmes e produtor e diretor de filmes pela Lereby.

A partir de muitas destas experiências, Filho pôde desenvolver uma maneira particular de trabalhar na fronteira entre as culturas cinematográfica e televisiva.

No que concerne ao roteiro, Daniel apresenta exemplos em que suas decisões deram certo ou errado. No caso do seriado *Mulher*, Filho afirma que se inspirou na estrutura dramática da série norte-americana *Dr. Kildare*, em que duas médicas, uma mais velha e outra mais nova, acabam aprendendo uma com a outra.

Como modelo de melodrama no desenvolvimento das telenovelas em que exista a personagem de uma boa mãe, que se sacrifica pelos filhos, os autores e produtores da TV Globo costumam utilizar o filme *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), considerado pela revista *Variety* como exemplar. Filho confirma que Manoel Carlos é um especialista em construir este tipo de trama.

Em sua tentativa de aproximar cinema e televisão, Daniel nos dá um exemplo negativo de transposição de estruturas dramáticas como no caso da novela:

Suave veneno não foi a primeira novela em que incorri do erro de contar a história sem revelar todos os ingredientes. Já tinha ocorrido, por exemplo, em *Brilhante*. É uma maneira de se narrar um *thriller*, não uma novela. Um *thriller* tem no cinema seu lugar mais adequado, pois tudo deverá ser revelado naquelas duas horas. Impossível fazer do filme *O sexto sentido* uma novela? Não, não é impossível. Mas lá estaríamos nós no mesmo erro. (FILHO, 2003, p.177).

Assim, o produtor delimita que não é possível se adaptar de forma bem sucedida qualquer conteúdo desenvolvido para o cinema para o meio televisivo.

Na pré-produção da minissérie *A muralha* Daniel Filho, responsável pela supervisão da mesma, escalou João Emanuel Carneiro como colaborador da roteirista Maria Adelaide Amaral, pois este não tinha nenhuma experiência em TV e poderia acrescentar ao projeto uma visão mais cinematográfica, pois estava em evidência após o sucesso do filme *Central do Brasil*, do qual foi roteirista (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p.19).

Já em relação à direção de atores, Filho pontua que, no cinema, alguns diretores ensaiam algumas semanas antes da filmagem e trabalham um plano por vez; já na

televisão ele afirma que o processo tem que ser acelerado, pois o tempo é curto. Por outro lado, ele coloca que:

No cinema, o ator é obrigado a fazer elipses de emoção sem que o público perceba, e por isso ache coerente, mas é obrigado a atingir emoções extremas em menos de 10 segundos, o que não é normal. São emoções que, na vida real, o ser humano pode levar uma hora para atingir. Já na televisão, o resultado tem que surgir em três ou cinco minutos. No cinema ou no seriado, o ritmo já é mais conciso e direto, não permitindo tempos mortos como em uma novela. (FILHO, 2003, p.280).

Ao se deparar com as dificuldades que o meio televisivo impõe à realização de um produto com maior qualidade na preparação dos atores, Filho desenvolveu um método a fim de afinar a sintonia dos atores antes da realização das filmagens. No caso, ele não conseguiu aplicá-lo às telenovelas, mas aos produtos especiais como séries e minisséries:

Exibi para os atores os melhores filmes feitos sobre peças do Nelson [Rodrigues], na minha opinião: *A falecida*, *Boca de ouro*, *Toda nudez será castigada* e *Beijo no asfalto*. Depois encenamos algumas cenas de suas peças. Eles pegaram o balanço dos diálogos. Ensaíamos as principais cenas dos 40 episódios. O resultado teve boa aceitação da crítica e do público. Mas aí já era cinema, feito rapidamente mas cinema. Assim como tinham sido *Confissões de adolescente* e depois *A justiceira* e *Mulher*. A direção é mais dedicada, e não a pauleira das novelas. Aliás, pensem bem antes de criticá-las. Afinal, são o mais difícil e o menos valorizado de todos os gêneros, tanto para se atuar quanto para se dirigir. (FILHO, 2003, p.309-310).

Outro aspecto fundamental levantado por Daniel Filho foi a questão da fotografia. Ele assinala que no cinema a importância do diretor de fotografia é maior, pois a imagem tem um papel mais relevante na narrativa deste meio de produção. Já na televisão, a velocidade mais rápida da produção e o tamanho da tela restringem a possibilidade de a imagem ter uma maior influência no resultado final do produto. (FILHO, 2003, p.262). Filho revela que em meio à produção intensa de seis capítulos de telenovela por semana “... pouco se pensa em decupagem. É produto de linha.” (FILHO, 2003, p.317). O produtor indica que as novelas antigas eram feitas por “eletricistas sensíveis” que trabalhavam de forma mais intuitiva. Ele localiza o momento em que a TV Globo passou a se sensibilizar com as nuances da direção de fotografia:

Só depois que começamos a fazer as minisséries e os seriados é que passamos a nos preocupar com a função do diretor de fotografia. Começamos a sentir falta de profissionais com mais informação do que os antigos iluminadores. [...] A sofisticação começou quando trouxemos diretores de cinema relutantes em trabalhar com vídeo, pois estavam acostumados com uma melhor qualidade de imagem. Então eles trouxeram

os diretores de fotografia, que davam um tratamento mais bem acabado à imagem. (FILHO, 2003, p.262).

Para o seriado *Mulher*, por exemplo, Daniel queria “a luz e a atmosfera do filme *Tucker* [1988], de Coppola, que tem na fotografia cores um pouco fantasiosas porque o ponto de vista é o de um grande sonhador” (FILHO, 2003, p.61). Isso para servir de contraponto ao conteúdo dramático do seriado, que trata de questões médicas e psicológicas envolvendo o universo feminino. Na visão do diretor, seu objetivo era tornar as cenas mais agradáveis através da fotografia para não afastar o espectador dos dramas contidos na narrativa, pois sua missão era informar e entreter e não deprimir seu público.

Quanto ao papel de produtor, Daniel afirma que quando assumiu não existia um departamento de elenco na TV Globo e para fechar o elenco de um novo trabalho eles tinham que recorrer a escritórios de produção de elenco para comerciais e filmes. Neste período de implantação de uma nova estratégia de produção para as telenovelas, Daniel buscou inspiração no modelo hollywoodiano do *star system*:

Durante o trabalho de implantação das novelas na TV Globo, usei deliberadamente o *star system* de Hollywood. Descobri, entre outras coisas, que os autores adoram escrever dentro desse esquema. “Pensei no Fagundes (ou Tony Ramos, ou qualquer outro grande astro...) para esse personagem” – é uma frase comum dos autores quando apresentam um trabalho. Acho que o *star system* funciona. (FILHO, 2003, p.268).

Filho vai além e compara a estrutura de produção da Rede Globo e os papéis exercidos por ele e por Boni à estrutura e funcionamento dos grandes estúdios da época de ouro de Hollywood:

Boni é um excelente produtor. No exterior podemos compará-lo a David O. Selznick, ou Darryl Zanuck, que respondia pela major 20th Century Fox. Zanuck, além da visão geral de uma empresa, tinha conhecimento artístico por ter começado como editor e roteirista, além de adorar cinema Boni foi quem representou a major para mim, quem me deu oportunidade de realizar a maior parte dos meus projetos como produtor e/ou diretor-produtor. (FILHO, 2003, p.79).

Por fim, Daniel Filho ressalta que esta interação entre cinema e televisão é fundamental para ambos e que a reviravolta se deu quando decidiram aproveitar o negativo que havia sobrado da realização do seriado *Mulher* para produzir as

minisséries *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 1999) e *Luna caliente* (Guel Arraes e Jorge Furtado, 1999).

O sucesso da exibição do *Auto* na televisão abriu o caminho para a oportunidade de testar um novo produto nas salas de cinema e incentivou a criação da Globo Filmes, que marcou um novo momento na relação entre cinema e televisão.

Atualmente Daniel Filho atua principalmente como diretor e produtor de cinema à frente da Lereby Produções e trabalha em constante sinergia com a Globo Filmes, empresa que vem colecionando as maiores bilheterias dos últimos tempos no Brasil. O modelo produtivo estabelecido por Filho na Globo Filmes pode ser identificado em texto da pesquisadora Amanda Coutinho para a revista Carta Maior:

Através de uma fórmula que quase sempre inclui elenco conhecido, profissionais oriundos da televisão e muito *merchandising* na grade de programação da própria emissora, a Globo tem sido responsável, em média, por 92% das bilheterias nacionais. (COUTINHO, 2014, p.1).

Pedro Butcher vai além e demonstra que no processo de parceria entre os produtores independentes e a Globo Filmes ocorre uma:

... espécie de “transferência de know how”, ou de uma “pedagogia” da visão industrial/comercial dos produtos audiovisuais, que é traduzida em uma intervenção direta na formatação do projeto do filme, para sua futura aceitação pelo público.(BUTCHER, 2010, p.77).

Dessa forma, os parâmetros utilizados na definição de produtos televisivos são aplicados no desenvolvimento dos filmes a serem lançados pela Globo Filmes, notadamente a recorrência ao gênero comédia.

Essa dinâmica da realização de produtos televisivos a partir de parâmetros cinematográficos e da concepção de longas-metragens a partir de parâmetros televisivos nos remete à percepção de uma relação intercultural entre os dois meios, notadamente na carreira de Daniel Filho, como vimos.

1.5 - Contexto histórico da produção de *A muralha*

O período que consiste na passagem do século 20 para o 21, em que a produção e exibição da minissérie *A muralha* estão inseridas, foi marcado por diversas comemorações e desafios para o meio televisivo, em especial para a Rede Globo.

Já no início da década de 1990 a emissora começou a sofrer duros golpes em seu índice de audiência ao recusar o projeto de realização da novela *Pantanal*, que chegou a picos de 40 pontos no ibope durante quase nove meses no horário nobre. Butcher revela os bastidores deste projeto da seguinte maneira:

Assinada por Benedito Ruy Barbosa, *Pantanal* havia sido recusado pela própria Globo, que queria transformar a novela em minissérie ou transferir a ação para uma fazenda paulista, para baratear os custos de produção. Mas o autor recusou as mudanças e aceitou o convite da TV Manchete, onde *Pantanal* permaneceu no ar por longos 216 capítulos, que deram imensa dor-de-cabeça à Globo. Carregada de sensualidade, a história de Juma Marruá, uma mulher que se transformava em onça, chegou a ser criticada por Roberto Marinho pelos seus apelos à nudez e à sensualidade. Durante o tempo em que *Pantanal* esteve no ar, o cinema brasileiro – especificamente, filmes brasileiros de forte apelo sensual – foi uma das armas da Globo para recuperar a audiência. (BUTCHER, 2006, p.54).

Também neste período os programas dominicais da Globo, principalmente o *Domingão do Faustão*, começaram a perder espaço para o *Domingo legal* do SBT, comandado por Gugu Liberato. O quadro de maior audiência era a “banheira do Gugu”, em que convidados famosos vestidos apenas com sungas e biquínis tentavam pegar sabonetes dentro de uma banheira.

Até a programação jornalística da TV Globo foi afetada pela concorrência com a ascensão do telejornal *Aqui e agora*, também do SBT, em que o repórter e apresentador Gil Gomes realizava matérias com uma linguagem mais popular e urgente, explorando histórias violentas que intensificavam a impressão de “realidade”.

Este quadro deflagrou uma luta desmesurada pela audiência através da exploração do erotismo e da violência pelas emissoras e gerou um debate por parte da sociedade e da própria mídia, demonstrando o descompasso entre o apelo excessivamente popularesco da TV e a demanda por uma maior participação do espectador na programação.

Começaram a despontar os *reality shows*, embalados por essa crescente demanda de participação deste novo telespectador ansioso por um canal de voz ativa e escolha, que já estava habituado a praticar o zapping, a gravar seus programas favoritos no videocassete e dando seus primeiros passos no caminho da interatividade e da segmentação dos seus hábitos de consumo¹².

Como bem coloca Pedro Butcher (2006, p.11):

As tecnologias de informação e comunicação (TIC) – TV paga, celulares, internet, câmeras portáteis, TV digital – multiplicaram a demanda por conteúdo audiovisual e estabeleceram novas possibilidades de produção e difusão da informação, além de apontarem para uma possível diminuição do peso da televisão tradicional no cotidiano dos cidadãos. Todos esses fatores começaram a desenhar um cenário que poderia abalar as bases de sustentação da hegemonia da TV Globo, cujo pilar central está na produção concentrada, em suas próprias estruturas, do conteúdo que leva ao ar, e a dependência constante de altos índices de audiência para gerar receitas suficientes para cobrir seus custos.

Assim, para não ficar atrás da concorrência neste novo cenário tecnológico que despontava, a Rede Globo investiu pesado, através de sua empresa Globopar, em televisão por assinatura, tanto por cabo quanto por satélite.

Houve neste período uma corrida de investimentos no setor de telecomunicações do Brasil, principalmente na segunda metade da década de 1990, já que a estabilidade econômica oferecida pelo Plano Real e um conjunto de previsões otimistas combinadas à abertura da privatização do setor aqueceram este mercado.

Com receio do aporte financeiro de grandes grupos de telefonia em busca de uma rápida convergência das mídias, as emissoras investiram o que não tinham para manter sua posição no mercado, endividando-se em dólar, pois o câmbio operava estável naquele momento.

Ao final da década ficou provado que as previsões otimistas do número de assinantes de TV paga não atingiram os números projetados e os empresários da mídia tradicional apresentaram um montante de aproximadamente 7 bilhões de reais em

¹² Vale lembrar que a TV Globo já havia criado um programa interativo chamado *Você Decide*, em que os espectadores escolhiam entre duas possibilidades de final para a trama ficcional através do voto pelo telefone em um número de 0800. Este programa foi no ar do ano de 1992 a 2000.

dívidas, sendo que 5 bilhões de reais destes pertenciam apenas à Globopar (BUTCHER, 2006, p.59).

Esta dívida só foi efetivamente negociada a partir de uma reestruturação das Organizações Globo, em que empresas independentes como a Net (a maior devedora) passaram a fazer parte do grupo e a venda de parte das ações para empresas estrangeiras viabilizaram a operação (BUTCHER, 2006, p.60).

Ao considerarmos a queda progressiva da audiência frente às emissoras concorrentes e a pressão dos prejuízos acumulados pela Globopar, podemos compreender melhor a necessidade de novas estratégias para a Rede Globo com vistas à reversão do quadro desfavorável em que se encontrava na passagem do milênio.

Neste sentido, o ano 2000 figurava uma grande oportunidade para a emissora alavancar novos projetos e reafirmar sua identidade junto à população, bem como reposicionar seu papel no mercado internacional globalizado a partir de datas comemorativas como os 50 anos da televisão brasileira, os 35 anos da própria TV Globo e principalmente os 500 anos do Descobrimento do Brasil.

Para comemorar os seus 35 anos no ar, a Globo preparou o seguinte slogan durante a vinheta animada da logomarca da emissora: “Globo: 35 anos no coração do Brasil” e exibiu uma série de programas especiais temáticos chamada *TV ano 50*. Esses especiais mostravam em retrospectiva os programas, apresentadores e artistas mais importantes da história da televisão brasileira abrangendo material de arquivo de todas as emissoras e participações especiais de personalidades pertencentes às mesmas. Porém, sempre que possível o programa destacava a passagem destes pela própria Rede Globo. Assim, ao fundir a comemoração dos 35 anos de TV Globo aos 50 anos da televisão brasileira a emissora estendeu a relevância de sua própria produção, como se a televisão brasileira e a TV Globo fossem uma coisa só. A vinheta de *TV ano 50* literalmente funde as duas datas propositadamente, com o número 50 sendo sobreposto pelo número 35 e a troca da palavra “ano” por “Globo”. A única palavra que permanece imutável é “TV”¹³.

¹³ O primeiro destes episódios comemorativos se encontra em: <https://www.youtube.com/watch?v=bk3X6oZbOO8>. Acesso em: 18 Set. 2013.

A comemoração dos 500 anos de Descobrimento do Brasil foi concebida pelo governo federal como um marco na história do país, seguindo os moldes da festa do bicentenário dos EUA. Diversos eventos foram realizados no Brasil e no exterior, com destaque para Portugal, principalmente durante o ano 2000:

...foram realizados exposições, shows, seminários, publicações, festas oficiais, inauguração de monumentos e manifestações artísticas envolvendo comissões governamentais, a iniciativa privada, universidades públicas, editoras, a mídia impressa e a mídia televisiva (FRIGHETO, 2005, p.16).

O tom dos festejos, manifestado oficialmente pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso em seu discurso do dia 22 de Abril de 2000 em Porto Seguro, foi caracterizado pelo ideário nacionalista e ufanista, como destacado por Gisele Frigheto (2005, p.22):

Apesar de fazer concessões e tratar dos grupos como os índios e os trabalhadores do Movimento dos Sem-Terra, o discurso mostra a permanência do “Brasil do futuro”, o Brasil que se desenvolve e se vê livre do atraso econômico como uma promessa; o Brasil da democracia racial e da diversidade cultural que reinventa a influência estrangeira, ao mesmo tempo unido em uma só nação. Ora, esses temas não são novos e nos remetem ao nacionalismo dos românticos, na exaltação das belezas das matas; à identidade nacional na democracia racial de Gilberto Freyre e ao ideário do desenvolvimentismo, segundo o qual a população brasileira se uniria em prol do desenvolvimento econômico do país como solução para a desigualdade social.

A imagem idealizada do país nas comemorações oficiais foi ofuscada pela realidade na forma da incompetência de setores do governo na realização de vários eventos, como por exemplo, a construção da “Nau Capitânia” que quase afundou por excesso de peso e não chegou ao destino comemorativo como planejado. Houve, além disso, a pressão das manifestações de movimentos sociais que ganharam repercussão internacional ao denunciar os problemas sociais históricos do país que haviam sido praticamente eliminados da agenda comemorativa do governo federal.

O grupo denominado “Brasil outros 500” divergiu do tom ufanista propagado pelo Estado e destacou a priorização do português (branco) como elemento-mestre no processo de formação do povo brasileiro em detrimento do indígena (papel secundário, idealizado e descontextualizado) e do negro nas comemorações oficiais dos 500 anos do Descobrimento.

A pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV) Lúcia Lippi

Oliveira acompanhou os acontecimentos acerca das comemorações oficiais e não-oficiais dos 500 anos do Descobrimento e publicou seu balanço crítico na forma de artigo ainda no ano das comemorações (OLIVEIRA, 2000). Frigheto complementa o trabalho de Oliveira destacando que:

Não por acaso, Oliveira (2000) encontra similitudes ao analisar o que foi dito nas comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil e o que se disse nas comemorações do IV Centenário, em 1900. E, se o início do século 21 poderia ser caracterizado pela consciência da globalização, a virada do século 19 foi marcada pelo processo de criação ou reestruturação dos Estados nacionais, para o qual foram utilizados todos os meios simbólicos à disposição, visando produzir integração nacional. Apesar de ocorrerem em momentos distintos, a autora conclui que as comemorações de datas nacionais, tanto no IV Centenário quanto nos 500 anos do Descobrimento seguem uma mesma trajetória: a organização de comissões executivas nacionais, campanhas de esclarecimento patriótico, organização de eventos cívicos, cortejos fluviais e marítimos, montagem de exposições, inauguração de monumentos, confecção de selos, medalhas, bandeiras e hinos (FRIGHETO, 2005, p.24).

A pertinência ainda do princípio de nacionalidade mobilizado pelo Estado e os meios de comunicação em plena virada do século 20 para o 21 nos informa que ambos investiram as comemorações da função social de refundar e reatualizar identidades em uma construção da memória nacional que lhes fosse útil (FRIGHETO, 2005, p.25).

Esta sincronicidade entre o poder estatal e a TV Globo na ocasião das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil nos remete ao comportamento da mesma no período da ditadura militar, em que foi favorecida pelo regime que investiu na infraestrutura das telecomunicações a fim de integrar todo o território nacional através do sinal de televisão e ofereceu crédito direto ao consumidor para a compra de aparelhos de recepção. Além disso, a emissora recebeu investimentos estrangeiros do grupo Time-Life, o que na época não era permitido por lei. Essa parceria ainda qualificou a emissora ao ter acesso a tecnologias e conhecimento avançado dos modos de operação, chegando a incorporar um importante representante do grupo Time-Life, o empresário Joseph Wallach, ao quadro de funcionários da emissora após o fim da sociedade (BUTCHER, 2006, p.43).

Para completar as vantagens da empresa de Roberto Marinho, a única emissora que poderia fazer frente à TV Globo, a TV Excelsior, foi prejudicada por ser vinculada

ao governo de João Goulart, pois a partir do Golpe Militar de 64 o novo governo cortou o acesso ao financiamento que havia estabelecido o grupo (BUTCHER, 2006, p.45).

Como contrapartida, a TV Globo serviu de vitrine ideológica e de consumo a serviço do governo militar, unificando as identidades e as imagens do país através da representação forjada do mesmo e dentro de um discurso nacionalista contra as influências estrangeiras.

Para evitar episódios polêmicos entre a emissora e o regime, o produtor executivo Walter Clark contratou um ex-diretor do Departamento de Censura da Guanabara para controlar todos os textos produzidos pelo setor de dramaturgia de forma rigorosa. Ao realizar uma autocensura antecipada ao governo militar, Clark justificou que “... preferia decidir o que ia ao ar a ouvir isso dos censores do regime” (apud BUTCHER, 2006, p.47).

Tal alinhamento com o poder federal pôde ser detectado também no contexto das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil: a TV Globo foi além da preparação de programas especiais ao criar relógios comemorativos desenvolvidos pelo designer da emissora, Hans Donner, que fizeram uma contagem regressiva nas capitais do país, que era reforçado por vinhetas que reiteravam a contagem regressiva com um ano de antecedência; criou um *site* especial para o evento que reproduzia o discurso nacionalista do Estado e inclusive os próprios sites da Presidência da República e do Ministério dos Esportes e Turismo tinham links diretos para o *site* da emissora; a cobertura jornalística da Globo evitou ao máximo a exposição dos fatos polêmicos e conflitos ocorridos durante as comemorações oficiais, como, por exemplo, a ação violenta da tropa de choque da polícia contra os grupos de indígenas que foram manifestar seu descontentamento diante do contraste entre o tom da festa e a realidade precária da vida das comunidades nativas do país; a veiculação de diversos programas da teledramaturgia como telenovelas, minisséries e microsséries exaltando os heróis do passado em produções históricas que tomaram para si a missão de explicar e reencenar a origem e formação do país, aproximando a TV Globo de um papel social de “disciplinadora” como o dos romances do século 19, uma vez que o índice de consumo de meios impressos no Brasil é muito baixo e o acesso a aparelhos televisores é massificado (FRIGHETO, 2005, p.13).

A minissérie *A muralha*, em especial, apresenta os bandeirantes como protagonistas da evolução do país, como bravos homens brancos europeizados que se aventuraram pelo desconhecido e definiram um legado paulista que seria fundamental para o futuro da vila de São Paulo de Piratininga. Este ponto de vista é compatível com o do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso no contexto das comemorações, em que o deslocamento do referencial histórico do país para o passado permite a reescrita desta mesma narrativa, eliminando o contato com o presente dos excluídos e apontando para um futuro promissor. Não por acaso a produção da minissérie contou com o apoio institucional da FUNAI e do IBAMA.

Porém, é importante destacarmos que a minissérie possui um ponto de divergência em relação às comemorações oficiais no que concerne ao papel exercido pela igreja católica, representando a instituição de forma mais crítica ao enfatizar a violência cultural do processo de catequização realizado pelos padres jesuítas, a transmissão de doenças dos brancos europeus para os índios que dizimou parte da população nativa, a relativização da importância dos símbolos religiosos como a ‘Flâmula da Madama do Anjo’, um estandarte que é levado pelos bandeirantes em suas incursões. Já as comemorações do governo contemplaram uma missa de 500 anos de evangelização em homenagem a Primeira Missa realizada no Brasil, seguida pela assembléia anual da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil).

Como parte integrante do esforço comemorativo, foram exibidas as telenovelas *Força de um desejo*, de Gilberto Braga, e *Terra nostra*, de Benedito Ruy Barbosa, que anteciparam o ciclo de produções históricas ainda em 1999; em 2000 tivemos *Esplendor*, de Ana Maria Moretzsohn, Glória Barreto, Daisy Chaves e Izabel de Oliveira; *O Cravo e a rosa*, de Walcyr Carrasco e Mário Teixeira, as minisséries *A muralha*, de Maria Adelaide Amaral, e *Aquarela do Brasil*, de Lauro César Muniz, e a microssérie *A invenção do Brasil*, de Guel Arraes e Jorge Furtado.

Este conjunto de obras configura um verdadeiro “boom de época” e revela o direcionamento das produções ficcionais em consonância com um plano maior de reestruturação e modernização das produções da TV Globo em busca da reconquista de sua audiência e do lucro comercial a partir do ensejo das datas comemorativas do ano 2000:

Duas palavras entraram recentemente para o vocabulário básico dos bastidores das novelas e minisséries da Rede Globo: pesquisa e workshop. Não se trata de pesquisas de opinião que de uns tempos para cá definem o rumo das telenovelas, mas investigações históricas que, acompanhadas de workshops com professores universitários, possibilitam à emissora recriar em estúdio várias passagens da História do Brasil. Assim, a Globo vem mostrando seu poder de fogo com ótimas reconstituições de época, que têm conseguido bons índices de audiência com o retorno do público satisfeito com o que vê (ISTO É, 2000).

Outro fator que devemos considerar são as estratégias das Organizações Globo frente ao crescente mercado mundial globalizado, como a criação da Globo Filmes em 1998, cuja missão é desenvolver filmes de “qualidade e valor artístico, valorizar a cultura nacional, fortalecer a indústria audiovisual brasileira, atrair novos talentos e aumentar a sinergia entre o cinema e a televisão”(GLOBO.COM, 2012); a fundação do Canal Brasil na TV por assinatura no mesmo ano; a operacionalização em 1999 do canal Globo TV International, tendo já atendido cerca de 130 países e sendo traduzido para mais de 24 idiomas; o canal TV Globo Internacional via satélite, cabo e IPTV para o público brasileiro e lusófono no exterior (em 2012 contava com 500 mil assinantes em 114 países nos cinco continentes); o lançamento em 2000 do portal Globo.com, que centraliza todos os sites do grupo bem como serve de provedor de hospedagem e acesso à internet; a reestruturação da Som Livre, que expandiu sua grade aos canais Globosat, ao Sistema Globo de Rádio, à linha de shows e até à Globo Internacional, além de comercializar os DVDs com conteúdos da TV Globo, como licenciada da Globo Marcas, empresa criada em 2000 com o objetivo principal de licenciar todos os produtos desenvolvidos pela TV Globo. A minissérie *A muralha* foi a terceira obra a ser comercializada diretamente para o consumidor pela Globo Marcas, depois de *Os Normais* e o *Sítio do Picapau Amarelo*, ambos sucessos de vendas (MONITOR MERCANTIL, 2002).

Segundo Butcher, o que unificaria todas essas ações das Organizações Globo no período abordado seria:

... um leque de ações de caráter bem mais amplo, cujo lema comum é uma defesa ampla e irrestrita do “conteúdo nacional”. Tais ações se apresentam, basicamente, como respostas às “ameaças” que a globalização estaria impingindo à cultura brasileira – sendo que a globalização é vista, no caso, como uma nova forma de imperialismo cultural, que busca impor modelos estrangeiros e destruir a produção cultural nacional. (BUTCHER, 2006, p.11).

A postura “nacionalista” da TV Globo diante de uma nova conjuntura em que as fronteiras dos países estão se afrouxando, bem como o conceito de pertencimento a uma pátria geograficamente localizada e até mesmo o tamanho das Organizações Globo como uma empresa centralizadora que se comunica para uma massa, tudo isso demonstra a tensão ideológica e de gestão em que a empresa se encontrava no final do século 20 e no início do século 21.

1.6 - Modelo produtivo da minissérie *A muralha*

A produção da minissérie *A muralha* se deu a partir da encomenda da Central Globo de Criação na pessoa do diretor e produtor Daniel Filho. Como narrado anteriormente, *A muralha* acabou tornando-se a principal e primeira produção da TV Globo a ser lançada no contexto comemorativo do início do ano 2000, em que o Brasil completou 500 anos do seu Descobrimento.

Para cumprir tal tarefa, Filho recrutou diversos profissionais da casa e definiu sua função da seguinte maneira:

Nesse trabalho, funcionei como um produtor, logicamente com todo o aparato que a TV Globo fornece, e a Denise Saraceni, como diretora-produtora. É claro que havia co-diretores, assistentes de direção, figurinista, diretor de arte, cenógrafo. Alguns membros da equipe já vinham de trabalhos anteriores comigo. (FILHO, 2003, p.103).

Apesar de contar com profissionais de sua confiança, Daniel Filho necessitava emplacar o projeto, uma vez que estava afastado do sucesso de *Terra nostra* (1999) por divergências com Benedito Ruy Barbosa e o momento das comemorações era uma oportunidade única de reaver a audiência perdida. Assim, Filho considerou que o desafio de apresentar personagens pouco usuais para o público, de uma época pouco documentada, era um risco necessário: "Prefiro me arriscar com algo novo a errar com o que já foi feito" (apud MARON, 1999).

O produtor aumentou sua aposta ao realizar um produto que ao seu ver não daria lucro à emissora e poderia não agradar o público.

No entanto, o risco era até certo ponto calculado, pois em termos de narrativa a concepção do projeto de dramaturgia era muito clara: “É bom ter idéias originais, mas a forma básica é secular: o folhetim. Por isso a telenovela foi apelidada de ‘folhetim eletrônico’, seus apelos dramáticos sendo muito semelhantes” (FILHO, 2003, p.69).

O roteiro ficou a cargo de Maria Adelaide Amaral, que contou com a coautoria de João Emanuel Carneiro e a colaboração de Vincent Villari para a adaptação do romance de Dinah Silveira de Queiroz, bem como a consultoria da historiadora e professora da USP Íris Kantor. Segundo Amaral:

À Iris, eu só entregava o texto pronto. E avisei: só me enche o saco se houver uma grande gafe. A história com "H" é pano de fundo. Quero divertir. É como "O incrível exército de Brancaleone", em que tudo aquilo foi acontecendo ao longo do século e não ao mesmo tempo. Me concedi este tipo de licença.(apud ANTUNES; ANDRADE, 2000).

Filho não ficou satisfeito com o texto dos primeiros capítulos entregues e pediu para Adelaide Amaral desenvolver a escaleta da minissérie inteira para que o produtor pudesse visualizar as possíveis necessidades. Daniel localizou um “buraco de oito capítulos com pouca ação. Reforçar os romances naquele ponto era a solução” (FILHO, 2003, p.103).

Apesar destes ajustes, o produtor ainda não estava convencido com a adaptação do romance, principalmente em relação à ausência de um herói, de um protagonista que conquistasse a empatia do público. Ele foi buscar no cinema clássico hollywoodiano a resposta para suas dúvidas:

Exibi um velho filme de Tyrone Power, dirigido por Henry King, chamado *Capitão de Castille* [1947], que narra a história de Cortez invadindo o México (mostrado à maneira americana, e não a realidade terrível). É claro que não queria que fôssemos tão superficiais. Acabamos fazendo com que o personagem de Leonardo Brício (Tiago) fosse mais conscientizado, tornando-se um herói. Ou seja, o produtor interferiu em pleno andamento da história. Logicamente um diretor também pode fazer isso (FILHO, 2003, p.103).

A escalação do elenco foi ampla e estelar, contando desde o veterano Tarcísio Meira até a jovem protagonista Leandra Leal. Daniel ponderou a necessidade distinta na escalação de elenco para telenovelas e minisséries, afirmando que em programas mais curtos, como seriados e minisséries, o espectador precisa identificar as personagens

mais rapidamente e que para isso é necessário encontrar atores e figurantes que expressem certo tipo específico.

No caso da figuração indígena, a TV Globo contou com o apoio da FUNAI, que reuniu cerca de 300 indígenas.

Assim que o roteiro estava em um estágio mais avançado, a produção preparou para o elenco e a equipe técnica uma série de quatro *workshops* para que os profissionais envolvidos compreendessem o período que a minissérie iria retratar. Para tanto contaram com o professor e escritor Eduardo Bueno que tratou da visão geral do Brasil em 1600; com o professor Carlos Lemos, da USP, que discorreu sobre bandeirantes; com a professora Maria Helena Silveira, que tratou do pensamento e imaginário; e com o índio Kaká Werá e Ricardo Marielo, da FUNAI, que desenvolveram os temas religião, cultura e linguagem.

À frente do departamento de arte, a diretora de arte e cenógrafa Lia Renha não pôde contar com o volumoso acervo de figurinos e objetos da TV Globo, pois a emissora não havia retratado aquele período da história até então. Partindo do zero e contando com um orçamento de 1 milhão de reais para a minissérie inteira, Renha se deparou também com um período pouco documentado e teve que recorrer a inventários e testamentos para se aproximar da vida cotidiana do século 17. Assim, descobriram que, por causa da dificuldade de se transpor a Serra do Mar, um jogo de roupas de cama valia mais que uma propriedade. A vida frugal dos habitantes de São Paulo de Piratininga não permitia muitas mobílias ou decoração (ISTO É, 2000).

A construção da cidade cenográfica nas proximidades do Projac remetendo à Vila de Piratininga da época, com casas de pau a pique e as ruas de chão batido, deram a cor terrosa que se manifesta também nas roupas dos habitantes, que foram tingidas com borra de café para obter o mesmo tom. Foi necessária também a produção artesanal de 14 mil telhas.

Aproximadamente 200 pessoas trabalharam na equipe de produção da minissérie, que contou com a ajuda especial de caciques e pajés de tribos brasileiras, na criação de objetos de cena, figurinos e as ocas utilizadas pelos índios.

Houve uma atenção especial também na caracterização e a visão sobre as personagens da época com figurinos elaborados, aplicação de próteses capilares e dentárias.

Outro desafio foi a busca de locações diversas que expressassem a “natureza exuberante” (CALDEIRA; FERNANDES; KOGUT, 2000) do Brasil colonial. Algumas dessas cenas foram rodadas em Parati e na Chapada dos Veadeiros, em Goiás. Como boa parte da minissérie foi gravada em externas e no verão, as chuvas atrapalharam os trabalhos, atrasando o cronograma.

O IBAMA forneceu veterinários e biólogos para cuidar dos diversos animais utilizados em cena.

As cenas com a caravela no primeiro capítulo foram gravadas nos EUA, na Colombo Foundation. A nau utilizada foi uma daquelas construídas para o filme *1492 - A conquista do paraíso* (Ridley Scott, 1992), considerada a réplica mais perfeita existente.

Segundo a diretora geral da minissérie, Denise Saraceni, o trabalho foi “feito com cara de superprodução, porém, com um orçamento normal de série (R\$ 220 mil por capítulo). É nosso grande trunfo. Mas é um trabalho de cão. Gravamos 20 cenas por dia” (apud CALDEIRA; FERNANDES; KOGUT, 2000).

Daniel Filho não poupou elogios ao desempenho da equipe que formou para a empreitada:

A equipe da Muralha foi uma equipe modelo, todos esses departamentos de que estamos falando funcionaram de maneira brilhante. Acredito que foi um exemplo muito bom de como atingir um ritmo quase industrial com qualidade. E foi um exemplo, sobretudo de como o entrosamento da equipe se reflete no produto final. (FILHO, 2003, p.195).

Mesmo com todo o empenho desta equipe, a diretora teve que começar a gravar com parte dos roteiros dos capítulos ainda em processo de escrita. A etapa de roteirização foi concluída quando a produção já alcançava dois meses.

Como é comum na TV, o processo de pós-produção ocorria concomitante à captação das imagens. Daniel Filho acompanhava o material que chegava à ilha de edição e sugeria soluções para eventuais problemas, como, por exemplo, na cena do leilão dos indígenas capturados por dom Braz, que motivou o produtor a escrever um parecer para a autora e a diretora da minissérie:

Temos problemas estruturais no 4º capítulo, o roteiro é ruim. E como é o último capítulo da primeira semana, deveria nos deixar de cabelos em pé. Só voltaremos a encontrar o telespectador dali a 4 dias. É muito tempo! O

capítulo tem que ser revisto pela Adelaide e por você. O tom dos atores é muito teatral. Não é só o Mauro, Cecil e Mamberti estão obviamente engraçados. Teatrais. O Pepê melhor, mas mostrando que é engraçado. Este é um grave problema. O Dolabella, lamentável. Algumas cenas também estão marcadas teatralmente, o leilão sobretudo. A representação, com um texto como este, tem que ser reestudada. Os jovens, Letícia, Leonardo, Alessandra, Maria estão ótimos. Não gostei do Patrick: não está “índio”. Tarcísio achou um ponto bom, mas não pode ficar valorizando o texto demais. Tendência dos atores quando tem belas frases a serem ditas. Maria Luiza está por um triz para canastrar. Deborah, bem. Como você vê, o elenco está desafinado. (FILHO, 2003, p.110).

Podemos perceber a recorrência da preocupação de Filho com a experiência do espectador e o poder de interferência dos produtores no resultado final nas produções da TV Globo. Em seguida, Daniel aponta os desdobramentos referentes ao parecer e como o capítulo e principalmente a cena que o incomodava foram aprimorados:

A cena do leilão era uma das primeiras gravadas, e por outro diretor. Foi solucionada, com uma bela edição. Agilizando, sumiram os erros. Algumas cenas foram incorporadas ao capítulo 4 e ele cresceu. Outras cenas, regravadas, com os atores dominando mais os personagens. Em suma, quem assistiu *A muralha* sabe que as soluções foram achadas. O produtor manteve os criadores no rumo de suas propostas. A vitória foi deles, e o produtor somou. (FILHO, 2003, p.111).

Ainda na pós-produção, Daniel Filho ressaltou que a era digital facilitou e barateou consideravelmente a inserção de efeitos visuais nos produtos televisivos. Na minissérie *A muralha* podemos observar a utilização destes recursos no retrato da fauna como os pássaros que cercam o personagem Tuiú, no horizonte quase virgem do desembarque de Beatriz, D. Ana, D. Antônia e Padre Miguel em São Vicente; no barranco íngreme em que Beatriz fica pendurada ao tentar resgatar a santa, dentre outros.

A trilha musical também foi definida pelo produtor, que mais uma vez utilizou o referencial cinematográfico para encontrar o tom da minissérie, mas desta vez com a música que um compositor brasileiro criou para um filme estrangeiro:

Para *A muralha*, lembrei que o Villa-Lobos tinha escrito uma música especialmente para cinema, aliás duas, uma para *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, e outra para *A flor que não morreu*, dirigido pelo Mel Ferrer, que foi a que usamos. Como aquele trecho usado na abertura não terminava, cometi o sacrilégio de acrescentar um acorde para encerrar a

música. Na hora em que o índio aparecia, pedi para o Serginho Sarraceni repetir uma nota. Ele ficou apavorado... (FILHO, 2003, p.336).

Já a trilha incidental foi composta por Sérgio Saraceni, a partir do referencial musical criado por Villa-Lobos. O tema principal da minissérie é o tema amoroso de Beatriz e Tiago, o casal protagonista da história.

Por fim, os 48 capítulos da minissérie perfizeram 30 horas de dramaturgia e superaram as expectativas da emissora para o horário, batendo o recorde de audiência do formato minissérie.

Como observamos anteriormente, o modelo produtivo aplicado nesta minissérie serviu de referência para produtos contemporâneos da própria emissora, como a “telenovela das onze”.

2 - Marcas discursivas do gênero épico em *A muralha*

Este capítulo vai se deter no confronto dos referenciais teóricos com o texto midiático que constitui nosso objeto de pesquisa com o intento de identificar aspectos do gênero épico na televisão. Inicialmente apresentaremos a sinopse do amplo horizonte narrativo concebido para a minissérie *A muralha* para melhor compreensão dos aspectos que serão destacados nesta etapa de nossos estudos.

Em seguida, apresentaremos as prerrogativas do gênero épico, desde sua origem na poesia grega até suas aplicações no teatro moderno de Brecht; passando pela concepção do gênero através do viés cinematográfico, que o considera um subgênero do filme histórico (BURGOYNE, 2008, p.2), cujos parâmetros nortearão as análises empreendidas aqui.

Depois, passaremos para a análise propriamente dita dos elementos tradicionais do gênero épico na concepção da minissérie a partir de três sequências destacadas do *corpus* do trabalho, identificando semelhanças entre o referencial cinematográfico e a produção televisiva. Serão destacados os aspectos textuais narrativos, imagéticos e sonoros, não se perdendo de vista o potencial de instância genérica que tais aspectos possam expressar.

Na sequência, trataremos do conceito “melodrama épico” proposto pela teoria do pesquisador Bashkar Sarkar (2011), que, ao apontar semelhanças entre os gêneros épico e melodramático, vislumbra a existência de um cinema que contempla ambas as manifestações simultaneamente, definido como “melodrama épico”, uma espécie de atualização do gênero estudado mais adequada ao mundo contemporâneo e complementa a análise narrativa dentro do recorte do melodrama também presente nas minisséries.

Finalmente, abordaremos o paradoxo do gênero épico, gênero que, ao mesmo tempo em que fundamenta narrativas nacionais, se encontra inserido no mercado globalizado, negociando valores e sentidos. Vislumbramos o potencial do mesmo como ferramenta intercultural.

2.1- Sinopse da narrativa da minissérie *A muralha*

A minissérie *A muralha* baseia-se no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz para apresentar o panorama histórico e social do início da colonização do Brasil. A narrativa ocorre por volta do século 17 e gira em torno da família do patriarca bandeirante dom Braz Olinto, que sobrevive do ofício de apresar índios durante incursões no interior do país - as bandeiras - para vendê-los como escravos nos arredores da vila de São Paulo de Piratininga.

A trama é inicialmente apresentada a partir de uma empreitada de dom Braz, cuja bandeira é formada principalmente por seus filhos Tiago (Leonardo Brício) e Leonel (Leonardo Medeiros), seu genro Afonso (Celso Frateschi), sua sobrinha Isabel (Alessandra Negrini), o índio Apingorá (André Gonçalves) e seu sócio na empreitada, Bento Coutinho (Caco Ciocler). O grupo de bandeirantes cerca uma aldeia indígena e, incentivados por Bento Coutinho, parte para um ataque surpresa com extrema brutalidade. Os índios esboçam uma reação, mas muitos são mortos e outros tantos são aprisionados. Destaca-se a personagem indígena Moatira (Maria Maya), que é feita prisioneira com seu filho pequeno.

Após a destruição da aldeia, chega Tiago, que havia se separado da comitiva para prospectar riquezas minerais. A discussão entre Braz e Tiago demonstra um grande conflito entre a visão exploratória do pai em relação aos indígenas e a visão mais humanista de seu filho, que, além de não concordar com o apresamento dos nativos, acredita que o futuro para eles estava na busca do ouro e outras riquezas da terra. Tiago havia descoberto um veio de ouro que batizara de Ribeirão Dourado. Bento Coutinho, que já havia tentado trapacear Braz na partilha dos escravos, entra em conflito corporal com Tiago ao descobrir que este havia matado um mestiço seu, porque havia tentado estuprar a índia Moatira. Braz aparta os dois, mas fica selado o antagonismo entre Bento Coutinho e a família de dom Braz. Antes de sua partida, Coutinho descobre a existência de Ribeirão Dourado e rouba o mapa desenhado por Tiago.

Mulheres vindas do reino português desembarcam no movimentado porto de São Vicente: são elas Beatriz (Leandra Leal), prima de Tiago que chega à colônia para se casar com o mesmo; D. Ana (Letícia Sabatela), cristã-nova recém convertida que veio

para se casar de forma compulsória com o comerciante dom Jerônimo (Tarcísio Meira) e D. Antônia (Claudia Ohana), ex-prostituta do reino que veio em busca de casamento aproveitando a falta de mulheres brancas no novo mundo. Junto a elas chega padre Miguel (Matheus Nachtergaele), jesuíta jovem e idealista que procura a sua realização na missão religiosa.

A serra do mar é apresentada de forma majestosa como “a muralha”, a barreira natural que todos que pretendem adentrar o continente devem enfrentar. Em meio ao movimentado porto, surge Mestre Davidão (Pedro Paulo Rangel), comerciante respeitado que flerta com D. Antônia, que o dispensa por ser judeu convertido. Dom Guilherme (Alexandre Borges), mercador de São Vicente e *bon vivant*, é o encarregado de conduzir D. Ana até dom Jerônimo em Piratininga.

Ao atravessar a serra do mar com o mestiço Aimbé (Enrique Diaz) e o índio Tuiú (Patrick de Oliveira), Beatriz descobre a fauna exótica que povoa a terra nova. Quando passa por São Paulo de Piratininga, a jovem do reino fica chocada com a precariedade da vida na colônia. Beatriz chega a Lagoa Serena, a fazenda onde vive a família de dom Braz: Mãe Cândida (Vera Holtz), esposa de Braz que toma conta de tudo e de todos enquanto os homens estão em suas incursões; Basília (Deborah Evelyn), braço direito de Mãe Cândida e casada com Afonso, com quem teve um filho que desapareceu durante uma bandeira; Rosália (Regiane Alves), filha caçula de Braz e Cândida; e Margarida (Maria Luisa Mendonça), esposa sensível de Leonel. Beatriz estranha e tenta se adaptar aos costumes rudes da vida na colônia.

A bandeira de Dom Braz retorna a Lagoa Serena e se estabelece o conflito do triângulo amoroso entre Beatriz, Tiago e Isabel. Beatriz é apaixonada pelo primo mesmo não o conhecendo; Tiago rejeita a noiva vinda de Portugal por não se achar digno dela por ter-se deitado com a prima Isabel em um momento de fraqueza durante uma bandeira; Isabel, apesar de ser a única mulher a lutar lado a lado dos homens de dom Braz, vive o dilema de sua identidade animalizada: ela se vê mais como onça do que gente e sofre com o amor não correspondido por Tiago. Assim, Isabel passa a pressionar a noiva de Tiago para que esta desista dele.

Dom Guilherme e D. Ana se apaixonam, mas Ana não cede à tentação por estar prometida a dom Jerônimo como condição de livrar seu pai da fogueira da inquisição.

Em Piratininga D. Antônia se instala na casa de Davidão e, à medida que vão surgindo pretendentes para se casar com ela, se estabelece uma competição por quem possui mais bens, em uma espécie de leilão. Este é o núcleo cômico da minissérie.

A contragosto, dom Guilherme entrega D. Ana a dom Jerônimo, inescrupuloso homem de posses e parente de um inquisidor do Santo Ofício. Ele se apropria do discurso religioso e de sua posição privilegiada para dar vazão às suas fantasias sádicas. Juntamente com Bento Coutinho planeja a morte de Afonso e fecha um acordo para que ambos possam tomar posse do veio do Ribeirão Dourado.

O leilão dos escravos indígenas de Dom Braz é interrompido por padre Simão (Paulo José), jesuíta responsável pela catequese de São Paulo de Piratininga, demonstrando a visão da igreja contrária às práticas dos bandeirantes, que desprezam os representantes de Portugal, pois estes não faziam nada para ajudá-los. Padre Simão excomunga Dom Braz, que não se intimida e expulsa o padre dali.

Dom Jerônimo molesta Moatira e ordena que D. Ana vista uma cinta de tortura para lembrá-la do sofrimento que os judeus impuseram a Jesus.

Afonso, considerado morto, aparece cativo dos índios Guaianás e passa pelos preparativos de um ritual de antropofagia. Bento Coutinho entrega o mapa que estava em poder de Afonso a Dom Jerônimo e explica o destino dado a ele.

Leonel, desconfiando que Apingorá tenha engravidado sua prima Isabel, o mata. Guerreiros da tribo de Apingorá querem vingança e invadem Lagoa Serena, ateam fogo, destroem, matam colonos da fazenda e invadem a casa grande. Mãe Cândida ordena que o criado Tuiú busque ajuda em Piratininga. Índios dominam a casa e faz a família de Dom Braz prisioneira. Chega a comitiva de dom Braz, e os bandeirantes acabam com os índios.

Basília pede ajuda a Padre Miguel em busca de justiça pelo sumiço de Afonso. O padre promete ajudá-la a escrever uma carta ao bispo de Salvador.

Durante nova incursão, Tiago informa o seu pai que Bento e Jerônimo tomaram posse de Ribeirão Dourado e começaram a explorar o veio. Braz vocifera e organiza seus homens para expulsarem os inimigos.

Antes de partir para inspecionar a mineração em Ribeirão Dourado, dom Jerônimo manda lacrar a porta que dá acesso ao porão em que Ana está presa. Assim que o vilão parte, Guilherme arromba a porta da casa e com a ajuda de Davidão liberta-a.

As mulheres guerreiras de Lagoa Serena estão de tocaia em Ribeirão Dourado e rendem os homens. Jerônimo protesta e Basília diz que vieram recuperar o que é delas. Em seguida chega Bento Coutinho e sua tropa que, de surpresa, rende a todos. Bento convence Jerônimo a voltar para Piratininga. A tropa de Dom Braz chega atacando e Bento aproveita para fugir.

Em Piratininga, Jerônimo é levado à presença de Dom Diogo, o governador-geral da colônia que se apresenta em resposta à carta de Basília e estabelece um julgamento pela posse de Ribeirão Dourado. Dom Braz perde a paciência e se manifesta, xingando Jerônimo, que se aproveita do contraste de sua educação e das maneiras rústicas dos paulistas a seu favor. Diogo se aconselha com padre Simão e este pede para que ele decida contra Dom Braz.

Simão e Diogo continuam a conversa, mas Diogo escuta a agitação da rua e saem para conferir. Tiago continua a bater em Bento. Diogo e Simão ordenam que parem. Tiago é apartado por Braz. Dom Diogo decide dar a posse de Ribeirão Dourado a Dom Jerônimo. Os paulistas se revoltam e entendem a decisão como declaração de guerra.

A batalha pelo veio de Ribeirão Dourado inicia-se com a superioridade do exército governista com grande número de homens, balestras, arcabuzes e canhões em suas fortificações em relação ao pauperizado grupo dos bandeirantes. Dom Braz e Tiago animam os soldados e partem para a batalha, que começa com uma grande explosão causada por um tiro de canhão do exército governista. Braz enfrenta Bento, que o mata cravando sua espada no peito do inimigo. Um a um os homens de Braz são massacrados e só Tiago insiste em lutar pelo veio até que leva um tiro e tem uma espada encravada no abdome. Padre Miguel se desfaz de seu crucifixo nas águas do ribeirão ensanguentado rompendo de vez com a igreja católica.

Na vila de Piratininga, dom Jerônimo manda os soldados do governo prenderem D. Ana, Guilherme, Davidão, D. Antônia e padre Miguel e instaura o tribunal do Santo

Ofício por conta própria se automeando inquisidor. Em praça pública, os acusados são trazidos diante do púlpito e das fogueiras. Dom Guilherme é levado para se confessar com padre Simão que lhe passa uma faca escondido. Jerônimo ordena que a população apedreje D. Ana, mas as pessoas se afastam da loucura do comerciante e este não se conforma com a misericórdia de Deus para com ela. Guilherme ataca Jerônimo, cravando-lhe a faca na barriga e ele acusa a todos. D. Ana acusa seus defeitos e pecados e o convence de que ele é que deveria estar ardendo na fogueira para expurgar Satã. Jerônimo sobe na fogueira com uma tocha na mão e toca fogo. Ele grita e queima na fogueira para o assombro de todos.

Isabel entrega seu filho a Beatriz e se despede de Tiago e segue seu destino pintando o rosto como uma onça. Ela despe-se e se embrenha na mata como se ela estivesse se mimetizando com o animal.

Tiago e Beatriz seguem numa nova incursão em busca de Sabaraboçú, a serra dourada mítica. Param próximos à serra do mar e observam sua grandeza. Tiago torce por um destino melhor para os seus filhos, e Beatriz está esperançosa de que um dia aquela terra será melhor. Eles se beijam. A minissérie termina com a imagem aérea da serra do mar, a “muralha” do título, sem música, só os sons do ambiente, como no início.

2.2 - Prerrogativas acerca do gênero épico

A fim de cercarmos os parâmetros que configuram o gênero épico no audiovisual, necessitamos antes compreender o gênero do filme histórico. Segundo Robert Burgoyne, a identificação mais superficial do filme histórico está ligada às obras em que as tramas principais são baseadas em eventos históricos reais, ou em que as tramas principais se desenvolvem de tal maneira que eventos históricos reais estão em posição central e intrínseca à narrativa dos mesmos, diferindo de filmes de outros gêneros que se utilizam do passado como pano de fundo ou como um ambiente nostálgico (BURGOYNE, 2008, p.2-4).

No entanto, tal visão seria insuficiente para definir filmes que misturam personagens históricos e ficcionais, ou que misturam ocorrências fictícias com eventos históricos verdadeiros, ou ainda os que remodelam o passado para expressar preocupações contemporâneas. Daí a necessidade de uma visão mais ampla para reconhecermos o filme histórico.

O autor destaca como característica fundamental do gênero uma forte impressão de “testemunhar novamente” os eventos do passado ao operar a “reencenação” dos mesmos. Porém, apesar deste conceito inicialmente nos remeter a uma simples reprodução do passado, o pesquisador ressalta:

Como Paul Ricoeur escreve: "reencenar não consiste em reviver mas em repensar, e repensar já contém o momento crítico que nos obriga a tomar o desvio por meio da imaginação histórica." Ao invés de uma simples re-experimentação, como se não houvesse diferença entre o evento real e sua re-apresentação, o cineasta e o espectador igualmente projetam-se em um mundo passado, a fim de reimaginá-lo, para realizá-lo, e para repensá-lo. O papel da imaginação histórica na reencenação histórica justifica, e talvez até mesmo requeira o uso de diversos materiais e diferentes ordens de discurso. (BURGOYNE, 2008, p.8).¹⁴

Desta forma, podemos inferir que por mais “verídica” ou embasada em documentos seja a proposta de um dado filme histórico, sempre haverá um horizonte de negociação entre este material referencial, o diretor do filme e o espectador, sendo que os dois últimos marcados pelo processo ativo de reimaginar e repensar o passado.

Outra maneira que o pesquisador propõe de reconhecer o filme histórico seria:

Ao definir esses tipos de filmes em uma taxonomia teórica, podemos começar a ver como o passado é representado na cultura contemporânea, e como o estilo, arquitetura, estrutura social, conflitos políticos e, mais importante, as ocorrências significativas do passado foram repensadas e

¹⁴ Tradução do autor. Trecho original: ... “ *As Paul Ricoeur writes, “re-enacting does not consist in re-living but in rethinking, and rethinking already contains the critical moment that forces us to take the detour by way of the historical imagination.” Rather than a simple re-experiencing, as if there were no gap between the actual event and its re-presentation, the filmmaker and the spectator alike project themselves into a past world in order to reimagine it, to perform it, and to rethink it. The role of the historical imagination in historical reenactment justifies, and perhaps even requires the use of diverse materials and different orders of discourse.*”

dramatizadas em uma linguagem contemporânea. (BURGOYNE, 2008, p.4)

15

Esta maneira de reescrever o passado dialogando com o presente é para o autor o que define o filme histórico, pois o fato do filme reencenar um acontecimento verídico implica que o mesmo ainda tem um significado para nós no presente (BURGOYNE, 2008, p.11).

Burgoyne destaca também as relações entre os filmes históricos e as formas de expressão de identidades nacionais às diferentes formas de celebração da memória, à valorização da obra cinematográfica como objeto de valor cultural e à veiculação da ambição artística.

O autor propõe que, assim como outros gêneros, o filme histórico se desenvolveu em variações distintas, dando origem aos subgêneros: filme de guerra, o épico, o filme biográfico, o filme de tópico e o filme metahistórico (BURGOYNE, 2008, p.2).

As origens discursivas do épico remontam à cultura ancestral grega, que registrava e transmitia oralmente, em versos, o patrimônio imaterial de seu povo. A poesia épica tinha por características os versos de seis pés métricos (o hexâmetro) e um conjunto de discursos que constituíam uma narrativa (a *epé* – plural de *épos*: palavra ou discurso). Segundo o pesquisador Airto Montagner, estes discursos constituídos de maneira específica pelos gregos tinham uma função bastante clara:

O *épos* nasce, pois, do desejo de perpetuar a memória de um patrimônio de narrativas legendárias nas quais os protagonistas eram personagens de elevada estirpe, dotados de virtudes excepcionais e capazes de realizar feitos extraordinários. Seria, portanto, evocando o passado, uma forma de afirmar e celebrar os valores em que uma coletividade, um grupo social, um povo se reconhecem. (MONTAGNER, 2014, p.1).

¹⁵ Tradução do autor. Trecho original: ... “By setting these types of films into a theoretical taxonomy, we can begin to see how the past is represented in contemporary culture, and how the style, architecture, social structure, political conflicts and, most importantly, the significant occurrences of the past have been rethought and dramatized in a contemporary idiom.”

Aqui nas epopéias da cultura clássica já podemos perceber em operação a mesma dualidade da construção histórica fundida a elementos míticos presente no filme histórico e conseqüentemente, no filme épico.

Foi Homero (cuja existência é admitida entre os séculos 8 e 6 a.C.) o responsável por sintetizar as diversas modalidades da poesia épica da fase oral e do início da fase escrita em um novo formato da poesia épico-heróica, resultando na *Iliada* e na *Odisséia*. Estas narrativas de Homero eram de longa duração e cobriam um período amplo da história – tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia* foram divididas posteriormente pelos filólogos helenistas do século 3 a. C. em 24 livros, ou cantos, e considerados os marcos iniciais da literatura grega e a origem dos demais gêneros literários.

Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) apontou em sua *Poética* semelhanças entre a poesia épica e a tragédia grega, obras teatrais dramáticas notabilizadas pelos autores Ésquilo, Sófocles e Eurípedes no século 5 a.C.. Segundo Aristóteles, a épica, assim como a tragédia, partilham da mesma fundamentação mítico-histórica que destaca personagens de condição social de destaque que também reúnem capacidades físicas e morais extraordinárias. No entanto, ambas manifestações culturais possuem diferenças fundamentais, principalmente no que tange ao tempo da narrativa: a épica se dá no tempo passado, destacado do presente; já a tragédia é mais imediata, representada diante dos espectadores no tempo presente. As narrativas épicas abrangem um espaço de tempo mais amplo, nas tragédias a ação dramática ocorre aproximadamente na duração de um dia. O teórico Anatol Rosenfeld é ainda mais específico ao diferenciá-las:

Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 1997, p.17).

Rosenfeld também destaca a figura do narrador na épica, que tem como principais atributos a objetividade, o distanciamento da subjetividade das personagens de seus relatos, a serenidade, utiliza a voz no pretérito, conhece o futuro das personagens e por isso tem uma visão mais ampla dos acontecimentos (ROSENFELD, 1997, p.24-25).

Uma variante importante do gênero épico literário foi o épico - histórico, que ao invés de narrar os personagens heróicos e míticos de um passado longínquo, retrata o contexto histórico mais recente, muitas vezes contemporâneo à época do poeta. Este estilo foi criado na Grécia, mas foi aperfeiçoado e adotado pelos romanos, que assim: “... celebraram as glórias dos feitos do povo romano, exaltando seus ideais. Trataram de acontecimentos recentes e contemporâneos, enobrecendo-os com a retórica do mito a entrelaçar os acontecimentos históricos.” (MONTAGNER, 2014, p.4). A fórmula – que acaba se tornando uma variação da poesia épico-heróica – parecia perfeita para engrandecer as conquistas bélicas, os generais e imperadores; inaugurando uma longa tradição literária romana.

A épica permaneceu como referencial poético no decorrer da Idade Média e da Idade Moderna, sendo adaptada aos contextos históricos e sociais vigentes, até que entrou em declínio com o surgimento do romance no Romantismo.

As manifestações da poesia épica ocorreram em Portugal com Luiz Vaz de Camões em *Os Lusíadas* (1572), e também no Brasil com José de Anchieta em *De gestis Mendi de Saa* (1563), frei Santa Rita durão em *Caramuru* (1781) e Basílio da Gama em *O Uruguai* (1769). As obras realizadas no Brasil retratam os conflitos entre os próprios povos europeus no processo de colonização do território, além do conflito dos europeus com os povos indígenas.

O termo épico ganhou novos contornos com o teatro épico do dramaturgo e encenador alemão Bertold Brecht (1898-1956), que influenciado pelas correntes antiilusionistas e marxistas do pós-Primeira Guerra Mundial, propôs uma experiência dramática que se opunha à tradição aristotélica de apresentar apenas as relações humanas interpessoais individuais ao desconstruir o conjunto das relações sociais e o contexto histórico do mundo que o cercava. Para isso, era preciso romper com a sedução emocional e catártica do teatro burguês e Brecht assim o fez ao conceber um teatro didático ao apresentar: “... um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora (ROSENFELD, 1997, p.147-148). O teatro de Brecht reduz o peso do diálogo e se utiliza de artifícios dramáticos e cênicos que interrompem a fruição da peça para instituir um “palco narrativo” crítico.

Isto posto, passamos a analisar como o cinema se apropriou do gênero épico literário e como este operou nesta nova linguagem.

O gênero épico se manifestou no cinema logo em suas primeiras décadas em obras de curta duração, ganhou notoriedade a partir do sucesso das experiências européias de maior duração e grandiosidade estética e culminou no primeiro longa-metragem de Hollywood que fundamentou o gênero e uma linguagem: *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W.Griffith (SOBCHACK, 1990, p.24).

Um dos aspectos mais destacados pelos estudos do gênero épico no cinema é a combinação entre a concepção mítica e a narrativa histórica na construção da identidade de uma nação ou de um grupo social, assim como percebemos nas origens da épica grega. O pesquisador Robert Burgoyne demonstra esta recorrência a partir de conceitos dos teóricos Dereck Elley, Allan Barra e Gilles Deleuze em relação ao cinema hollywoodiano:

A combinação de mito e história no filme épico, a sobreposição do "poderia ter sido" sobre "o que de fato ocorreu" produz uma estrutura narrativa que deriva de fatos reais, mas transmuta os elementos do passado histórico em uma forma inspirada, "negociando idéias recebidas de uma consciência nacional ou cultural contínua." Um escritor disse que "os verdadeiros filmes épicos só podem ser feitos em um momento em que os mitos nacionais de um país ainda são acreditados - ou quando uma nação se sente entrando em declínio, que produz uma série de evocações nostálgicas desses mitos." Isto é especialmente evidente na discussão crítica do épico histórico americano. Como Gilles Deleuze escreve: "o cinema americano filma e refilma constantemente um único filme fundamental, que é o nascimento de uma nação-civilização... ele e só ele é o todo da história, o estoque de germinação a partir do qual cada nação-civilização se destaca como um organismo, cada uma prefigurando a América." Em sua leitura, o épico de Hollywood se comunica "através dos picos" com as grandes civilizações do passado, descobrindo neles uma prefiguração da América, uma antecipação da nação por vir. (ELLEY,1984; BARRA,1989; DELEUZE,1983 apud BURGOYNE, 2011, p.83).¹⁶

¹⁶ Tradução do autor. Trecho original: ... *"The combination of myth and history in the epic film, the layering of "might have been" over "what actually occurred" produces a narrative structure that derives from real events but transmutes the elements of the historical past into an inspirational form, "trading on received ideas of a continuing national or cultural consciousness." One writer as said that "true film epics can only be made at a time when a country's national myths are still believed – or when a nation feels itself slipping into decline, which produces a spate of nostalgic evocations of those myths." This is especially evident in critical discussion of the American historical epic. As Gilles Deleuze writes, "the American cinema constantly shoots and reshoots a single fundamental film, which is the birth of a nation-civilization... it and it alone is the whole of history, the germinating stock from which each nation-*

Como vimos, o épico cinematográfico combina características narrativas da poesia épico-heróica em termos de conteúdo, resgatando os personagens exemplares de grandes feitos; a fusão dos fatos históricos com os mitos da poesia épico-histórica, cumprindo a função de glorificar os feitos de nomes importantes do passado factual recente e o apelo do tempo dramático presente da tragédia grega. Já em termos de linguagem visual Robert Burgoyne argumenta que o gênero é caracterizado por uma encenação extravagante, cenários monumentais, coreografia de multidões e um estilo visual amplo que tem sido interpretado de maneiras positivas e negativas. Do lado positivo, o pesquisador destaca que Roland Barthes ressaltou o potencial imersivo do épico, possibilitando ao espectador ver e vivenciar o mundo de maneira inédita “do alto da varanda da história” (“*standing in the balcony of history*”). Do lado negativo, Vivian Sobchack criticou a ênfase na dilatação, ou seja, na distorção do tempo e do espaço para criar a sensação de “*eventfulness*” (plenitude de eventos) que proporciona ao público a experiência somática de estar na história (SOBCHACK apud BURGOYNE, 2011, p.3). De uma forma ou de outra, podemos observar que o gênero épico engendra uma estratégia formal para atingir seus objetivos, como Burgoyne reitera ao citar Sobchack, que coloca de maneira incisiva:

Esta estratégia de produzir a qualidade épica da História envolve, entre outras coisas, a suntuosa quantidade e escala (“um elenco de milhares”), grandes estrelas (Charlton Heston, Elisabeth Taylor), movimento (carro de corrida, armada naval no mar agitado), formatos ampliados (70 milímetros, CinemaScope), duração prolongada (aproximadamente o dobro do tempo de um filme comum de Hollywood), música excessiva, e espetáculo. Uma espécie de alquimia cinematográfica é operada aqui: com efeito, a “produção da história” realizada pela indústria vem a coincidir com “uma narrativa estável e coerente: a História” (SOBCHACK, 1990 apud BURGOYNE, 2011, p.266).¹⁷

civilization detaches itself as an organism, each prefiguring America.” In his reading, the Hollywood epic communicates “via the peaks” with the great civilizations of the past, discovering in them a prefiguration of America, an anticipation of the nation to come.”

¹⁷ Tradução do autor. Trecho original: ... “*This strategy of producing the epicness of History involves, among other things, sumptuous quantity and scale (“a cast of thousands”), big stars (Charlton Heston, Elisabeth Taylor), movement (chariot race, naval assembly on rough seas), expanded formats (70 millimeter, CinemaScope), extended duration (about twice the length of the average Hollywood film), excessive music, and spectacle. A kind of cinematic alchemy is operative here: in effect, the industry’s “production’ of history” comes to coincide with “a stable and coherent narrative: History.”*

Assim, daremos continuidade a nosso estudo ao investigar a minissérie *A muralha* a partir dos referenciais narrativos e de linguagem audiovisual relativos às características constitutivas do gênero épico levantados aqui, a fim de estabelecermos uma aproximação entre as possíveis manifestações deste gênero consagrado do cinema no meio televisivo, em especial no contexto brasileiro.

2.3 - O nascimento de um Brasil: os elementos tradicionais do gênero épico na concepção de uma minissérie

A produção de obras cinematográficas do gênero épico também chegou ao Brasil, iniciando um ciclo de filmes entre 1914-1922, no contexto nacionalista instigado pela I Guerra Mundial. Neste período foram produzidos:

... Inocência (1915) e O Guarani (1916) de Antônio Campos e Vitorio Cappellaro; O Grito do Ipiranga (1917) dos irmãos Lambertini; A Retirada de Laguna (1917); Tiradentes (1917) de Paulo Aliano. Cappellaro voltaria a produzir Iracema em 1919 e O Guarani em 1924. (PINTO, 2005, p.20).

O impacto do gênero se fez notar inclusive nos primórdios da TV brasileira em experiências de adaptação literária de clássicos internacionais por meio do teleteatro, em que romances de sucesso que geraram filmes de sucesso serviram de modelo para a realização dos programas, pois a inexperiência dos profissionais brasileiros de televisão os obrigava a copiar o roteiro e a decupagem das obras cinematográficas estrangeiras (GUIMARÃES, 1995). Ou seja, as grandes produções cinematográficas eram as principais referências estéticas e de linguagem nos primeiros anos da TV no Brasil, no que concerne aos programas de ficção.

O advento do videotape proporcionou um aumento na qualidade das produções e gradativamente a telenovela foi conquistando a preferência dos telespectadores, inicialmente replicando o sucesso das tramas latino-americanas - que já faziam sucesso no rádio - e posteriormente aderindo aos ideais nacionalistas das décadas de 1960 e 1970 ao adaptar romances de autores brasileiros. Essa busca por uma televisão brasileira capitalizou investimentos altos para a produção de telenovelas com apelo histórico como a adaptação de *As minas de prata*, de José de Alencar, realizada pela TV

Excelsior em 1966, escrita por Ivani Ribeiro. Para a ambientação do período que o romance retrata foi criada uma cidade cenográfica nos estúdios de cinema da Vera Cruz. Em seguida, em 1967, a Excelsior emplacou a adaptação de *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, dividindo a trama em três fases, com três elencos diferentes. Já em 1968 a emissora realiza a quarta adaptação televisiva de *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, com grandes recursos de produção (GUIMARÃES, 1995).

Uma vez identificada a proximidade entre a linguagem do gênero do filme épico hollywoodiano e a televisão brasileira, vamos nos deter na análise do gênero épico, entendido como subcategoria do filme histórico, e que possui diversas características que serão detalhadas no decorrer deste capítulo tendo em vista o movimento de aproximação deste gênero em relação à minissérie *A muralha*.

Como o universo narrativo da minissérie seja tão amplo, realizaremos um recorte a partir do conceito de *set piece* definido pelo pesquisador Ken Dancyger da seguinte forma:

... A expressão sintetiza a idéia de um fragmento que tem autonomia estética, narrativa ou de sentido dentro da obra. Esse fragmento é, em si, uma sequência ou uma cena brilhantemente executada com autonomia de obra... (DANCYGER, 2003, p.201).

Assim, vamos nos deter em três sequências que se sobressaem ao analisarmos a minissérie como um todo, principalmente no que se refere à noção de construção de um espetáculo grandioso a partir de diversas cenas de ação com grande apelo sensorial, característica fundamental do gênero épico: a cena de abertura que é o ataque dos bandeirantes a uma aldeia indígena, o ataque dos índios da tribo de Apingorá a Lagoa Serena e a Guerra pelo veio de Ribeirão Dourado.

A primeira¹⁸ inicia-se de maneira idílica: a serra do mar é mostrada apenas com som ambiente. Índios convivem em harmonia com a natureza enquanto bandeirantes preparam um ataque surpresa. A cultura indígena é apresentada com a semi nudez dos adultos e a nudez das crianças, de forma naturalista. Planos dos animais se assustando são montados em paralelo com o avanço dos bandeirantes sob uma música de tensão. O ataque começa com o tiro de arcabuz de Bento Coutinho, que mata o marido da índia

¹⁸ *A muralha*, Volume 1, Capítulo 1, timecode do 00:00:00 ao 00:13:00.

Moatira. O plano é violento, pois a cabeça do índio estoura e o sangue espirra no rosto da índia. Uma música de ação dá o tom das cenas seguintes onde irrompe a brutalidade dos bandeirantes. Do registro realista do início da sequência se passa para um registro mais subjetivo e impressionista com fusões entre os cortes que quebram a continuidade; o uso frequente de câmera lenta combinado à filmagem com Steadicam (equipamento que suaviza os movimentos de câmera na mão) destaca a coreografia das lutas entre os dois povos e o esforço do combate; planos curtos e de ação rápida contrastam com os planos de câmera lenta e geram uma impressão de imprevisibilidade; ruídos e gritos da batalha se sobressaem ao volume da música tornando a ação complexa e até confusa (vários dos ruídos são “secos”, sem a reverberação do ambiente, o que gera certo estranhamento, um distanciamento em relação à ação); a inserção de planos de ponto de vista nos coloca visualmente dentro do drama; planos tomados de ângulos incomuns são inseridos para distorcer a realidade e intensificar a agressividade da ação. Apesar da reação enérgica dos índios, muitos destes vão tombando mortos. Os bandeirantes dominam a situação e capturam índios com redes. Por ser a sequência de abertura do primeiro capítulo da minissérie percebe-se o esforço da equipe na realização de uma sequência envolvente e impactante para introduzir o universo a ser retratado e o tom grandioso a fim de conquistar os espectadores no contexto de resgate da história do Brasil no ano de comemoração dos 500 anos do Descobrimento. O registro em câmera lenta em contraponto à ação rápida torna a sequência mais marcante. Outro ponto que a destaca é o fato de ser a única a transcorrer de forma contínua, sem a interrupção de tramas paralelas tornando-a mais coesa.

Na sequência do ataque dos índios à Lagoa Serena,¹⁹ temos uma construção bastante semelhante à dos filmes de faroeste, uma vez que cenas de ataque dos índios americanos aos cidadãos ou cowboys constituem parte daquele universo genérico. A razão do ataque à fazenda de dom Braz se dá por conta do assassinato do cacique da tribo, o índio Apingorá, até então aliado do patriarca bandeirante. Um dos filhos de dom Braz, Leonel, desconfia que Apingorá tenha engravidado sua prima Isabel, então Leonel o mata. Na invasão, os índios cercam primeiro a cruz que fica em frente à casa de Dom Braz. Mãe Cândida tenta negociar uma saída pacífica, mas os índios, apesar de respeitarem a família, querem se vingar de Leonel e Isabel. É importante lembrarmos

¹⁹ *A muralha*, Volume 3, Capítulo 6, timecode do 00:10:12 ao 00:27:14.

que a vingança é um dos temas mais recorrentes dos filmes de faroeste.²⁰ Cândida se nega a entregá-los e promete resistir, correndo de volta para dentro da casa enquanto os índios atiram flechas incandescentes em sua direção. As mulheres fecham portas e janelas da casa cercada, novamente um tipo de cena recorrente no faroeste. Os índios ateam fogo, destroem, matam colonos da fazenda e invadem a casa grande. Mãe Cândida ordena que o criado Tuiú busque ajuda em Piratininga. Índios dominam a casa e após lutarem juntas, apesar de seus conflitos pessoais, Isabel e Beatriz se escondem embaixo da mesa. A família de Dom Braz é feita prisioneira dentro de sua própria casa. Mãe Cândida se ajoelha e reza a Deus por todos. A cruz de Lagoa Serena, em chamas, cai ao chão. Aqui a sequência atinge seu ponto máximo de suspense, uma vez que a família de dom Braz parece não ter como escapar da morte iminente. Chega a comitiva de dom Braz, como a cavalaria dos faroestes, e os bandeirantes acabam com os índios. A sequência como um todo é bastante dinâmica e montada dentro dos parâmetros do cinema clássico, mantendo a continuidade e explorando os conflitos entre as personagens da família enquanto lutam para sobreviver. De forma diferente da sequência de abertura, aqui a minissérie respeita as regras estabelecidas como o “grau zero” da linguagem cinematográfica para gerar a impressão de realidade²¹. Os planos aqui são mais fechados e a ação se torna mais claustrofóbica a partir do momento em que os índios invadem a casa e não há distorção do tempo, por exemplo, como no uso da câmera lenta na primeira sequência destacada anteriormente. Muitos tiros, flechas e lutas corporais com armas brancas marcam a intensidade dramática desta sequência. Esta sequência é entrecortada por pequenas tramas paralelas que pontuam outros núcleos da narrativa.

²⁰ O teórico Will Wright divide os filmes de faroeste em quatro blocos temáticos principais de acordo com o seu período: no primeiro, definido como clássico (entre 1930 e 1955), a trama recorre em torno de um herói pistoleiro solitário que salva uma cidade ou fazendeiros de jogadores e rancheiros; já o segundo, definido como a variante da vingança (inicia no final do período clássico e vai até 1960, com recorrências em momentos posteriores), gira em torno de um herói explorado que não encontra a justiça e por conta disto se torna um pistoleiro em busca de vingança; o terceiro período, considerado um tema de transição em alguns filmes dos anos 50, envolve um herói e uma heroína que, apesar de lutarem pela justiça, são rejeitados pela sociedade; já o quarto e último (entre 1958 e 1970) apresenta de forma recorrente grupos de heróis que são pistoleiros profissionais que trabalham por dinheiro. (WRIGHT, 1975, p.15).

²¹ Aqui nos referimos ao conceito de “grau zero do estilo cinematográfico” conforme definido por Noel Burch, no qual os filmes clássicos se esforçam para “tornar a técnica invisível” buscando fidelidade entre o realismo da representação fílmica e dos espaços temporais da narrativa apresentada (BURCH, 2006, p.137).

A batalha pelo veio de Ribeirão Dourado²² inicia-se com o exército do governador geral, que está apoiando o vilão dom Jerônimo, preparando-se para defender o garimpo dos homens de dom Braz, que quer fazer justiça com as próprias mãos, contrariando a decisão do governador em um julgamento. Um Grande Plano Geral descreve o ambiente com um movimento de grua que revela a superioridade do exército governista com grande número de homens, balestras, arcabuzes e canhões em suas fortificações em relação ao pauperizado grupo dos bandeirantes. Dom Braz e Tiago animam os soldados e partem para a batalha, que começa com uma grande explosão causada por um tiro de canhão do exército governista, que atira Tiago para o fundo do Ribeirão. Aqui temos novamente a utilização de câmera lenta em momentos mais dramáticos em conjunto com planos curtos com ações rápidas, como na sequência de abertura da minissérie. Tiago emerge das águas e continua a liderar a luta enquanto padre Miguel surta com a carnificina que presencia: um bandeirante com o braço decepado pede ajuda ao padre e morre em seus braços. Em dado momento, como em filmes clássicos de aventura, Bento Coutinho abandona o seu posto, pendura-se em uma carretilha e atravessa o campo de batalha por cima, saltando nas águas do ribeirão, onde começa a lutar com sua espada. Outro Grande Plano Geral com movimento incerto de grua mostra o campo de batalha no Ribeirão Dourado com suas águas vermelhas de sangue. Trilha musical mais dramática e operística, de Villa-Lobos, pontua este momento. Trilha original retorna enquanto Braz e Isabel lutam com soldados do exército governista. Braz enfrenta Bento, que o mata cravando sua espada no peito do inimigo. Close mostra dor de dom Braz, em câmera lenta. Superclose da boca de dom Braz urrando, seu grito ecoa alterado. Isabel segura dom Braz em seus braços, que revela que Isabel era sua filha, e morre. Fusão dissolve o tempo e um trovão marca a morte do líder bandeirante. Um a um os homens de Braz são massacrados e só Tiago insiste em lutar pelo veio. Quando ele mata um índio tem lembranças contraditórias em flashback, levantando dúvidas sobre a validade daquela guerra. O Ribeirão Dourado está vermelho de sangue e cheio de corpos boiando. De repente uma chuva torrencial cobre a mata e Tiago leva um tiro e tem uma espada encravada no abdome. Finalmente a força se esvai e Tiago tomba em câmera lenta como seu pai. Fechando seu ciclo de ruptura com a igreja católica, padre Miguel se desfaz de seu crucifixo nas águas do

²² *A muralha*, Volume 4, Capítulo 8, timecode do 01:37:58 ao 01:46:00 e Capítulo 9, timecode do 00:00:00 ao 00:20:11.

ribeirão ensanguentado. Isabel termina de enterrar dom Braz. A sequência é bastante violenta com detalhes de gargantas cortadas, braços decepados, tiros na cabeça, sangue, espadas atravessando os corpos, explosões. Aqui também vários dos ruídos são “secos”, sem a reverberação do ambiente, alguns são de baixa qualidade, tornando o som heterogêneo. No entanto, o som é utilizado de forma criativa e dinâmica na luta entre Coutinho e Afonso, com os ruídos em um nível normal acima da água e abafado, quase silencioso embaixo d’água (planos subaquáticos). Esta sequência também é entrecortada por tramas paralelas que pontuam outros núcleos da narrativa.

Agora que tomamos contato com o objeto em si partiremos para a aproximação teórica entre a obra audiovisual criada pela TV Globo e o referencial teórico em torno do gênero épico no cinema hollywoodiano.

A estratégia de reafirmação dos mitos fundadores de um povo ou de um país, que Montagner apontou nas origens da poesia épica (MONTAGNER, 2014, p.1) e que Deleuze (DELEUZE, 1983 apud BURGOYNE, 2011, p.83) fundamenta como a própria essência do cinema norte-americano, também foi utilizada pela TV Globo na concepção da minissérie *A muralha*, uma vez que a mesma foi escolhida como a primeira obra de ficção a inaugurar o ciclo comemorativo do ano de 2000, que marcou os 500 anos do Descobrimento do Brasil, conforme vimos no capítulo anterior.²³

Ao revisitar o Brasil do século 17, a minissérie traça um panorama social que raramente é explorado fora de contextos comemorativos. Segundo a sinopse do encarte do DVD da minissérie, comercializado pela Som Livre, em seu primeiro volume (de um total de quatro) intitulado *Velhos pecados em um novo mundo*, “Jesuítas, judeus, mamelucos, burocratas de trajes puídos desfilam seus desejos e anseios por becos sem saída. São as dores de parto de uma sociedade nascente: o Brasil colonial” (SOM LIVRE, 2002, vol.1).

A ambição expressa de representar ou recontar as origens da sociedade brasileira através de um programa televisivo remonta a tensão mítico-histórica presente na poesia épica e no filme épico, pois no mesmo texto temos a seguinte descrição: “Um amplo painel: o teatro do Novo Mundo descortinando araras, onças, florestas e arraiais.” Essa dicotomia reforça o empenho na criação de um espetáculo de entretenimento que se

²³ A este respeito consultar o item 1.4 do capítulo 1 deste mesmo trabalho, entre as páginas 29 e 37.

alinha aos grandes épicos do passado. Não por acaso, o quarto volume da minissérie tem por título *O nascimento de uma nação*, que nos remete diretamente ao filme seminal de 1915, dirigido por D.W.Griffith. Na sinopse da caixa dos DVDs a intenção dos criadores da minissérie torna-se ainda mais evidente: “Um épico vigoroso sobre o nascimento de uma nação, com toda paixão, fulgor e sangue sobre os quais nunca nos falaram na escola.” (SOM LIVRE, 2002, caixa).

Já ao final da sinopse do encarte do quarto volume temos: “Beatriz e Tiago, despossuídos mas esperançosos, se lançam aos sertões, em companhia dos filhos recém-nascidos. Juntos, reagruparão os escombros – e farão um país.” Aqui a TV Globo emula o movimento que Burgoyne descreve a partir de Hollywood (simbolizando os Estados Unidos) em relação às grandes civilizações históricas “através dos picos”, equiparando os “grandes momentos” da história de seu país ao legado civilizatório da humanidade do passado.

Neste sentido, Burgoyne destaca também a idéia de Michael Wood, que define que, por exemplo, as histórias de Roma criadas por Hollywood são “uma enorme, multifacetada metáfora para a própria Hollywood.” (WOOD, 1997 apud BURGOYNE, 2011, p.83).²⁴ Através desta auto-projeção, a indústria cinematográfica norte-americana seria capaz de “... expor ou interrogar identidades nacionais, mas também, frequentemente de forma contraditória, como mecanismo de exposição do próprio cinema em si - suas capacidades técnicas e valor cultural” (WYKE, 1997 apud BURGOYNE, 2011, p.83).²⁵

É possível perceber semelhanças entre este comportamento autorreferente de Hollywood e o da TV Globo, seja por esta ter sido a primeira emissora televisiva do Brasil a estabelecer uma rede nacional, pela primazia do “padrão Globo de qualidade”, pela manutenção de um elenco fixo e exclusivo, pela liderança de audiência em diversos segmentos e orçamentos mais generosos em suas produções por muitos anos, dentre outros fatores que aproximam a emissora de um conceito “hollywoodiano” de produção.

²⁴ Tradução do autor. Trecho original: ... “*a huge, many-faceted metaphor for Hollywood itself*”

²⁵ Tradução do autor. Trecho original: ... “*the display or interrogation of national identities but also, and often in contradiction, as a mechanism for the display of cinema itself – its technical capacities and its cultural value*”

Conforme o pesquisador Phil Wagner ressalta, na produção do filme *Jornada heróica* (1936), Cecil B. DeMille - um dos mais emblemáticos realizadores de filmes épicos de Hollywood – revisita o passado histórico do Velho Oeste com o cuidado de filmar no local em que as ações ocorreram para reforçar a conexão entre fato e ficção; na contratação de índios verdadeiros das reservas próximas ao local dos eventos para trabalharem como atores e consultores (dentre eles o diretor encontrou dois sobreviventes de uma batalha que ocorre no filme) e a consultoria de parentes próximos aos personagens retratados como Wild Bill Hickok e Buffalo Bill. O diretor tomara essas decisões a partir de diversas críticas negativas a respeito da veracidade das representações em seus filmes anteriores e do alto deste aparato afirmou que sua obra era um “registro autêntico” da expansão da fronteira, noção que foi reproduzida pela recepção crítica da época. Inclusive, tornou-se o primeiro filme a ser distribuído em 16mm exclusivamente (apelidada de “versão didática”) para escolas produzido por uma *major*. O filme era acompanhado de uma apostila para o professor com sugestões de temas a serem trabalhados com os alunos em sala de aula. Houve até um concurso de ensaios que comemorou o nonagésimo aniversário de nascimento de Buffalo Bill um mês antes do lançamento do filme. Segundo Wagner: “O trabalho histórico de DeMille proporcionou aos espectadores a aura de sedução e autenticidade histórica e o refúgio suave de fantasia histórica, sendo que ambos permanecem elementos essenciais do discurso épico” (BURGOYNE, 2011, p.220).²⁶

Espelhando o cuidado das produções épicas hollywoodianas e a fim de legitimar a reconstituição histórica, a TV Globo contratou para a minissérie *A muralha* uma equipe de pesquisadores acadêmicos especialistas no período colonial para a realização de palestras e oficinas com o elenco e a equipe de produção, assim como a consultoria durante a escrita do roteiro. Boa parte das filmagens foi realizada em locações, o que intensificou a sensação de “autenticidade” da representação. A participação de cerca de 300 indígenas de diversas tribos, com o apoio da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), reforçou a presença destas culturas no desenvolvimento da obra seja na concepção de cenários e adereços, na participação como atores ou figurantes.

²⁶ Tradução do autor. Trecho original: ... “*DeMille’s historical work provided spectators with both the luring aura of historical authenticity and the soothing refuge of historical fantasy, both of which remain quintessential elements of epic film discourse*”

Burgoyne cita o trabalho de Maria Wyke para nos alertar que, apesar dos filmes do gênero épico retratarem momentos destacados do passado histórico, eles se relacionam de forma especial com o presente: “...o filme épico, como 'um passado representado seletivamente', pode fornecer uma janela reveladora das ansiedades culturais e aspirações políticas do momento contemporâneo a uma produção épica” (WYKE, 1997 apud BURGOYNE, 2011, p.221)²⁷ da mesma forma que podemos observar que a gênese da minissérie *A muralha* foi calcada por um período marcado por dúvidas, crises identitárias, políticas e econômicas às vésperas do novo milênio. A aposta da Rede Globo no esforço comemorativo dos 500 anos do Descobrimento do Brasil ocorreu em resposta a uma crescente queda de audiência de seus programas na década de 1990, ao endividamento por conta da aquisição de empresas na área da TV paga e internet, à ameaça da globalização e à mudança na estrutura econômica e política da sociedade e da própria emissora²⁸.

Neste sentido, Burgoyne apresenta o conceito da “dialética da cultura de massa”, em que Ernest Bloch define um filme como “um espelho de esperança [que retrata] a representação dos dias que mudaram o mundo” (BLOCH, 1986 apud BURGOYNE, 2011, p.92).²⁹ Um ponto que se aproxima da concentração da forma do épico em relação ao que “deve ter acontecido” ao invés do que “realmente aconteceu”, a fim de recontar o passado com os olhos voltados para o presente³⁰. Assim as dificuldades do presente seriam transfiguradas nas do passado e a esperança de um futuro melhor seria representada pelos conceitos de “paisagem desejada” (*wishful landscape*) e “ação desejada” (*wishful action*), materializados na recorrência do final feliz ou esperançoso mesmo nos contextos mais complexos e decadentes da história. Assim, como Burgoyne

²⁷ Tradução do autor. Trecho original: ... “*the epic film, as “a selectively represented past”, can provide a revealing window into cultural anxieties and political aspirations of the contemporary period of an epic’s production*”

²⁸ Idem.

²⁹ Tradução do autor. Trecho original: ... “*... mirror of hope [that portrays] the mime of the days which changed the world.*”

³⁰ Aqui vale ressaltar o conceito de “alegorias histórico-culturais” apresentado por Xavier em relação ao cinema clássico hollywoodiano, no qual o autor argumenta ser fundamental levar “.. em consideração o quanto há de figurativo, de alegórico, para além das relações de causa-e-efeito ou de operações cognitivas ‘universais’, no desenvolvimento de tais histórias, na compreensão do comportamento das personagens, no próprio fundamento do sistema de representação” (XAVIER. 2003. p.108).

exemplifica, no filme *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) a figura do despótico imperador romano seria superada pela ascendência do poder multiétnico e revolucionário dos escravos liderados por um ex-general, que segundo conceitos de Deleuze poderia ser interpretado como os “germes de uma nova vida” (DELEUZE, 1986 apud BURGOYNE, 2011, p.94). Para Burgoyne boa parte dos filmes épicos é estruturada de forma a apresentar a dualidade de uma grande civilização em decadência e uma nova força social em desenvolvimento, a nostalgia imperial e a consciência antecipatória que, segundo o autor, definem o filme épico.

Estes conceitos de Bloch e Deleuze destacados por Burgoyne também podem ser vislumbrados na minissérie na cena final de *A muralha*, em que as personagens Tiago e Beatriz, protagonistas com maior consciência social (principalmente em relação aos indígenas) e cientes do abandono do reino de Portugal em relação à colônia, param próximas à serra do mar e observam a sua grandeza. Tiago torce para que a terra seja melhor para seus filhos do que foi para eles. Beatriz diz: “- A terra será sempre a mesma e nós também seremos sempre os mesmos, movidos até o fim pela esperança de que um dia esta terra possa ser melhor.” Eles se beijam e sua imagem é fundida à imagem aérea da serra do mar, a “muralha” do título, sem música, só com os sons do ambiente, como no início do primeiro capítulo. Esta visão otimista em relação à futura cidade de São Paulo nos remete a outro aspecto importante recorrente no filme do gênero épico, que é a noção de continuidade através de metáforas visuais, neste caso a comparação do “forte povo bandeirante” e os habitantes da região de São Paulo (e por extensão o próprio povo brasileiro) contemporâneos à exibição da minissérie no ano de 2000.

A própria construção do herói épico corporifica a dualidade das visões históricas em conflito. Segundo Burgoyne, o herói épico “... exibe de forma somática visões concorrentes de identidades históricas, muitas vezes servindo como a expressão destilada de uma narrativa nacional em vias de ser redefinida” (BURGOYNE, 2008, p.84).³¹ Mais do que um espelho do momento em que está vivendo, o herói épico é retratado como um agente histórico de transformação.

³¹ Tradução do autor. Trecho original: ... “*displays in somatic form competing visions of historical identity, often serving as the distilled expression of a national narrative in the process of being redefined*”

Tanto que Deleuze (DELEUZE, 1986 apud BURGOYNE, 2008, p.149) distingue dois tipos principais de épicos baseados nos comportamentos dos heróis: os “épicos pastorais”, em que há equivalência entre a alma e o mundo, como, por exemplo, o Western, nos quais os heróis não alteram muito o meio ou até o reafirmam; e os “épicos éticos”, nos quais os heróis não se satisfazem com o simples restabelecimento da ordem ameaçada, pois suas visões éticas alteram o meio. Neste segundo caso a forma é espiral, e não circular como no primeiro. A situação de chegada no “épico ético” é diferente da situação de partida. Alguns filmes épicos inclusive polarizam estes dois tipos e isto se manifesta na personalidade do herói épico como um conflito pastoral-ético (idem, p.78-79). Podemos visualizar a minissérie *A muralha* como um “épico ético”, uma vez que o casal protagonista está mais identificado com a história do futuro do que com a do passado. A visão arcaica e patriarcal de dom Braz parece esmaecer com a sua morte, abrindo caminho para a promessa de um futuro mais justo e compartilhado, no qual o papel da mulher tem maior importância na tomada das decisões, uma vez que a personagem Tiago, que durante sua trajetória oscila entre uma visão patriarcal e outra mais progressista, arrepende-se de ter arruinado sua família ao encorajar o seu pai a realizar uma guerra pela retomada de Ribeirão Dourado e é salvo pela sua esposa Beatriz, que de moça ingênua vinda do reino de Portugal se fez uma mulher forte na colônia e participa nas tomadas de decisão. Trataremos de outros aspectos relevantes a respeito do herói épico no próximo item deste capítulo.

A fim de aprofundarmos nossa investigação acerca do gênero épico se faz necessária a análise da linguagem das obras audiovisuais. Ao confrontarmos a minissérie *A muralha* diante dos parâmetros até aqui estabelecidos temos que:

Em relação à encenação extravagante podemos destacar na minissérie o uso constante de movimentos de câmera como *travelling*, *dolly*, *Steadicam* e grua. Estes recursos técnicos estão vinculados a produções de grande orçamento devido ao custo dos mesmos e de equipes qualificadas para a utilização específica destes equipamentos. Em *A muralha* é perceptível o emprego ostensivo destes recursos, uma vez que tais movimentos são realizados para além das cenas de ação: até mesmo em cenas de diálogo expositivas, sem motivação dramática, claramente para intensificar a sensação de importância, de “epicness”, destacada por Sobchack.

Esta sensação também é suscitada pelo uso frequente de enquadramentos em Grande Plano Geral (GPG), que denotam um estilo visual mais amplo, característico dos filmes épicos. Em televisão eles são utilizados raramente devido à diferença do tamanho da tela em que o espectador está assistindo e da resolução do suporte em que foi realizado em relação ao cinema. Esta diferença era ainda maior no ano de 1999, em que foi iniciada a captação da obra, pois o padrão da imagem televisiva ainda era analógico, com 480 linhas horizontais e formato da tela “quadrado”, também conhecido por *standard*, ou 4:3, diferente do atual padrão digital de 1080 linhas e formato retangular, também conhecido por *widescreen* ou 16:9. O cinema épico é conhecido por seus formatos de tela mais “retangulares”, panorâmicos (os mais famosos são os que utilizavam lentes anamórficas como o *Cinemascope*, desenvolvido pela 20th Century Fox, e o *VistaVision*, desenvolvido pela Paramount, justamente para se diferenciarem do formato televisivo) e por terem sido captados em película, padrão referencial da imagem cinematográfica.

No caso de *A muralha* o cenário de escala monumental é o meio natural, principalmente a serra do mar. Como o próprio título sugere, trata-se de uma natureza exótica, onde proliferam araras, capivaras, macacos, preguiças e veados; mas também perigosa, na qual cobras, onças, doenças estão sempre à espreita, o que reforça a visão romântica da minissérie.

Também de grande escala foi a construção de uma cidade cenográfica de 10 mil metros quadrados que reconstituiu a Vila de São Paulo de Piratininga no PROJAC (centro de produção da Rede Globo) onde diversas das personagens da trama vivem, com destaque para o cenário do pátio do Colégio Jesuíta. Complementam o visual amplo os diversos cenários e espaços em que se passa a minissérie como a fazenda Lagoa Serena de dom Braz, as aldeias indígenas de Apingorá, dos Carijós e dos Guaianás; o garimpo de Ribeirão Dourado onde ocorre uma guerra, um trecho da vila de Santos com o engenho de dom Guilherme e o porto; a masmorra do Santo Ofício de Portugal onde o pai da personagem D.Ana é torturado; o acampamento da primeira bandeira que apresenta as personagens bandeirantes, além de diversas outras locações em matas, cachoeiras, reservas florestais. Destacamos ainda o aluguel da caravela construída para o filme comemorativo dos 500 anos da Descoberta da América 1492 – A

Conquista do Paraíso (Ridley Scott, 1992) para a gravação das cenas iniciais das personagens que chegam do reino de Portugal para o Brasil.

Podemos verificar ainda a presença de outras características como a coreografia de multidões, em que centenas de pessoas entre atores e figurantes recriaram a dimensão representativa dos habitantes do Brasil Colônia que viveram diversos conflitos.

O movimento é representado por cavalos, carroças, lutas, perseguições e batalhas. Para concretizar estes aspectos da história foi necessário o uso de dublês, coreógrafos mestres de armas (esgrima) e lutas, bem como professores de equitação. A minissérie é bastante dinâmica, a câmera se move com frequência e o deslocamento das personagens entre as diversas locações é constante.

Podemos perceber o recurso da música excessiva, seja no tom exagerado ou na quantidade de inserções durante a narrativa. *A muralha* utiliza a música dramática que Villa-Lobos desenvolveu para um filme hollywoodiano de romance e aventura chamado *A flor que não morreu* (Mel Ferrer, 1959) em que mistura os sons da orquestra tradicional à música indígena, com um coro masculino que simboliza os deuses da floresta. A trilha musical original da minissérie - composta por Sérgio Saraceni - é bastante semelhante à que o músico grego Vangelis desenvolveu para o para o filme *1492 – A Conquista do Paraíso* (Ridley Scott, 1992), por seu uso de timbres eletrônicos misturados à musicalidade de várias culturas como a espanhola e a indígena. Abunda na minissérie a pontuação musical em momentos dramáticos, românticos ou cômicos, geralmente acompanhada por diálogos correspondentes, pois nela existe a necessidade de ênfase para entendimento de um público massivo, uma estratégia recorrente nas telenovelas. Destacamos a forma narrativa com que a obra utiliza o canto hebreu através da personagem judia D.Ana, que entoa seus cânticos nas mais diversas situações em que se encontra.

Apesar de não ter a mesma qualidade dos filmes épicos, no desenho de som de *A muralha* percebe-se maior atenção aos detalhes que ajudam a criar uma ambientação específica do que em outros produtos como as telenovelas. Por exemplo, na sonorização da sequência da chegada do núcleo de personagens que vieram do reino português ao porto de São Vicente podemos ouvir conversas paralelas de estivadores, mercadores dando ordens, índios conversando, etc. O som *offscreen* (da ação fora de tela) ajuda a

dar autenticidade às cenas gravadas em estúdio e permite a continuidade sonora das mesmas em relação às cenas gravadas em locações. A onipresença do som de animais demonstra a opulência da natureza retratada pela minissérie. Para chegar a este resultado o produtor Daniel Filho teve antes que enfrentar uma situação constrangedora. Segundo ele:

Quando fui fazer a banda internacional (ME)³² para Confissões de adolescente, simplesmente retirei os diálogos, deixando música e ruídos. Os compradores, lá fora, disseram que não tinha banda internacional.
 - Como não tem? – protestei. – Tem porta batendo, buzina de automóvel, passos, copos batendo, chuveiro...
 - Está muito fraco, não basta – responderam.
 Eu achava que tinha a banda internacional, porque eu tinha o som sala, que era o ruído feito para complementar algum som que não fora bem captado. [...] A partir de Confissões de adolescente e A vida como ela é começamos a trabalhar seriamente o tratamento de som. Mas foi com A justiceira que demos um salto de qualidade. E aprendemos que o ruído é o verdadeiro trabalho de sonorização (FILHO, 2003, p.321).

Neste caso o conflito entre a cultura televisiva brasileira e a estrangeira deu um resultado positivo ao sensibilizar para a importância de se incrementar a qualidade de finalização de um produto audiovisual que se pretende competitivo nos mercados nacional e internacional.

Quanto ao elenco estelar, é bastante claro o empenho da TV Globo em escalar grandes nomes da casa como Tarcísio Meira, Mauro Mendonça, Paulo José, Pedro Paulo Rangel, Stênio Garcia, Cláudia Ohana, Cécil Thiré, Sérgio Mamberti, Deborah Evelyn, Emiliano Queiroz, José Wilker e Vera Holtz. Desta forma a emissora espelhou o que Phil Wagner apontou ocorrer em épicos hollywoodianos, pois: “... ao associar visualmente o elenco de primeira grandeza aos pioneiros anônimos, sugere que seus personagens não são meros indivíduos, mas, como tantos personagens épicos, representam uma coletividade ‘símbolo de ascensão histórica’” (BURGOYNE, 2008, p.209).³³ O prestígio foi estendido aos talentos que estavam se destacando como no caso

³² A banda internacional, também conhecida como M&E (Music and Effects), consiste na versão da trilha sonora de um filme mixada sem as vozes (falas, diálogos, vozerios). Contendo apenas música e ruídos (ambientes, efeitos especiais e foley), a banda internacional é realizada para permitir a dublagem do filme em outras línguas (MARQUEZ, 2011).

³³ Tradução do autor. Trecho original: ... “*by visually associating the A-list cast with the anonymous pioneers, suggests that his characters are not mere individuals, but, like so many epic characters, represent a collective “symbol of historical emergence.”*”

de Alessandra Negrini, Leonardo Brício, Caco Ciocler, Letícia Sabatela, Alexandre Borges, André Gonçalves e Matheus Nachtergaele e às iniciantes Leandra Leal e Regiane Alves.

Outra característica marcante que a minissérie compartilha com os filmes do gênero épico é a duração estendida de suas obras. Enquanto que as obras cinematográficas deste gênero duram aproximadamente o dobro das produções comerciais comuns, a versão original de *A muralha* contou com quase três vezes a duração média do formato internacional³⁴.

A inovação técnica introduzida pelos efeitos visuais é uma das mais fortes características do gênero épico no cinema:

O impacto sensorial de "locais nunca vistos antes" é uma característica atraente dos filmes épicos, parte de sua assinatura genérica e um elemento importante da forma como ela cria uma sensação de plenitude de eventos históricos. (BURGOYNE, 2011, p.5).³⁵

Este forte apelo visual que amplia o efeito de imersão sensorial e de espetáculo ganhou novos aliados através das tecnologias digitais de manipulação e criação de imagens. Elas ultrapassaram a contribuição dos antigos épicos e expandiram o vocabulário visual de várias formas, introduzindo a imensidão e o esplendor épico a uma nova geração³⁶. Por esta razão a TV Globo se incumbiu de reconstituir os primeiros anos da colonização do Brasil aplicando estas novas técnicas, como na cena da chegada do núcleo de personagens que vieram do reino português ao porto de São Vicente, em que o céu está “perfeito demais”, pois foi aplicado digitalmente para igualar os planos da caravela que foram rodados nos EUA com uma equipe pequena aos planos rodados no Brasil. Pode-se perceber a inserção de pássaros revoando em torno da caravela e a ausência de planos que contenham as personagens principais que aparecem em seguida

³⁴ Conforme visto no capítulo 1 deste trabalho, na página 17, o formato internacional de minisséries se apresenta com duração entre 6 e 12 horas, com aproximadamente 10 a 20 capítulos. *A muralha* foi originalmente exibida em 2000 com a duração total de cerca de 30 horas em 49 capítulos. Ainda que consideremos apenas a versão compacta de 2002 em DVD da minissérie, o total é de aproximadamente 13 horas em 9 capítulos.

³⁵ Tradução do autor. Trecho original: ... “*The sensory impact of “sights never before seen” is a compelling feature of epic films, part of its generic signature and a major element of the way it creates a sense of historical eventfulness.*”

³⁶ BURGOYNE, 2011, p.4.

já próximos à praia em uma canoa. Nesta mesma cena temos um plano do ponto de vista da personagem Beatriz em que foi inserido o forte do porto de São Vicente. Assim que desembarcam há um plano-sequência panorâmico da praia do porto de 360° que retrata a vida da colônia naquele período que se assemelha a uma releitura dos panoramas pintados pelos pintores viajantes das missões artísticas que visitaram o país. Na sequência em que Beatriz sobe a serra do mar os pássaros que sempre cercam o índio Tuiú são digitais. Nesta mesma sequência, o brilho da imagem da santa que caiu na ribanceira junto com a arca de Beatriz bem como o fundo do plano em que Beatriz fica pendurada no precipício também são inserções digitais, dentre outros.

O conceito de “televisualidade” do teórico John Thorton Caldwell contribui para nos aproximarmos da concepção de um épico televisivo. Segundo Caldwell:

... para descrever um momento histórico importante na forma de apresentação da televisão, definida pela estilização excessiva e exibicionismo visual. ... A televisualidade se tornou uma forma ativa e mutável de representação cultural, um modo de operar e um ritual de exibição que utiliza muitos visuais individuais diferentes. (CALDWELL, 1995, p. 352-353).³⁷

Caldwell identificou estas novas características na programação da televisão norte-americana entre os anos 1980 e 1990, período marcado por mudanças no modo de produção, nas práticas da programação, nos hábitos e expectativas do público e na crise econômica das redes de televisão, que sofria o impacto da concorrência da TV paga e a crescente segmentação da audiência; que em alguns aspectos nos remete ao contexto histórico vivenciado pela TV Globo, como vimos anteriormente no item 1.5 do capítulo 1 deste mesmo trabalho, entre as páginas 44 e 52.

O autor demonstra o papel das minisséries como veículos recorrentes da televisualidade ao operar práticas da programação televisiva como a estratégia de elevar

³⁷ Tradução do autor. Trecho original: ... “[T]o describe an important historical moment in television’s presentational manner, one defined by excessive stylization and visual exhibitionism. ... [T]elevisuality has become an active and changing form of cultural representation, a mode of operating and a ritual of display that utilizes many different individual looks.”

este tipo de produção à condição de evento especial da temporada; a divulgação e exibição no horário nobre da grade de programação; a ênfase no alto investimento de recursos financeiros e de produção, o que acaba gerando uma expectativa de investimento de risco ou mesmo um líder de perda – um produto que não se paga, mas atrai o consumidor – espectador a outros produtos da emissora e destaca a marca da mesma em relação à programação das concorrentes (CALDWELL, 1995, p. 160-163).

Para Caldwell as minisséries históricas cumprem um papel ainda mais importante:

A [prática da] programação de eventos especiais incluindo as minisséries, episódios especiais de séries dramáticas no horário nobre, e especiais de retrospectivas tende a se preocupar com duas obsessões recorrentes: a aura da história e as possibilidades épicas da narrativa em larga escala. [...] a televisualidade líder de perda utiliza e explora duas outras formas de combustível de apresentação: a narrativa excessiva e o exibicionismo histórico. A história atrai e valida os telespectadores; a narrativa excessiva ancora e assegura a audiência por períodos mais longos de tempo. Mesmo quando as minisséries e outras formas de líder de perda arrancam o discurso narrativo das formas convencionais orientadas pelas tramas e personagens, elas também arrancam a história de qualquer conexão com o mundo real ritualizando infinitamente suas permutações formais. É importante notar que a televisão, de fato, sempre explorou a história: para justificar seus avanços, proclamar sua importância, atrair a audiência. (CALDWELL, 1995, p. 164-165).³⁸

³⁸ Tradução do autor. Trecho original: ...“*Event-status programming including the miniseries, special episodes of primetime dramatic series, and retrospective specials tends to be preoccupied with two recurrent obsessions: the aura of history and the epic possibilities of large scale narrative.[...] loss-leader televisuality utilizes and exploits two other forms of presentational fuel: excessive narrative and historical exhibitionism. History attracts and validates viewers; excessive narrative anchors and secures viewership across longer periods of time. Even as the miniseries and other loss-leader forms rip narrative discourse from conventional plot- and character oriented moorings, they also rip history from any connection to the real world by endlessly ritualizing its formal permutations. It is important to note that television has, in fact, always exploited history: to justify its breakthroughs, to pro-claim its import, to attract viewership.*”

Deste modo, podemos vislumbrar claramente a minissérie épico histórica como uma ferramenta de alavancagem do modo produtivo das emissoras televisivas, seja em relação à evolução tecnológica, à promoção do status da emissora ou ao número de espectadores alcançados. Neste sentido podemos citar o caso da TV Record³⁹, que vem produzindo desde 2010 minisséries com a temática bíblica e, com esta estratégia, está obtendo resultados semelhantes aos aqui postos.

Caldwell identifica ainda efeitos fundamentais para a compreensão do uso de tais estratégias pelas emissoras:

Os anúncios estilísticos e discursivos são importantes, pois nenhuma narrativa pode ocorrer sem uma reivindicação inicial de autoridade, uma distinção que permite ao narrador ou ao produtor falar ou contar. A questão narrativa, então, é claramente mais do que uma de autoria. É realmente uma questão de autorização cultural. Claramente, a negociação de autoridade é uma questão cultural e política de consequência fundamental. Os meios pelos quais a autoridade estética é concedida é sem dúvida uma chave para a hegemonia cultural. Através da legitimação estilística e da pretensão de consenso, o excesso televisivo permite ao produtor e ao consumidor interpretar erroneamente seus objetivos como análogos, mesmo que suas tarefas de apresentação e narrativa sejam muito diferentes. [...] O excesso estilístico do exibicionismo televisivo na minissérie no horário nobre sugere e encoraja a legitimação coletiva. (CALDWELL, 1995, p. 191).⁴⁰

³⁹ A TV Record produziu as seguintes minisséries com temáticas bíblicas: *A História de Estér* (2010), *Sansão e Dalila* (2011), *Rei Davi* (2012), *José do Egito* (2013) e *Milagres de Jesus*, que estreou em 2014 e continuará em 2015.

⁴⁰ Tradução do autor. Trecho original: ...“*Stylistic and discursive announcements are important, for no narrative can take place without an initial claim of authority, a badge that allows the narrator or producer to speak or to tell. The narrative issue, then, is clearly more than one of authorship. It is really a question of cultural authorization. Clearly, the brokerage of authority is a cultural and political issue of fundamental consequence. The means by which aesthetic authority is granted is arguably one key to cultural hegemony. Through stylistic legitimation and the pretense of consensus, televisual excess allows the producer and consumer to misconstrue their aims as analogous, even though their presentational and*

Certamente podemos observar estas estratégias e efeitos em operação na concepção, produção e na exibição da minissérie *A muralha*. A pretensão de reencenar a história da colonização do Brasil no momento da comemoração de seus 500 anos empreendida pela TV Globo nos aproxima destes conceitos de concessão (ou mesmo reafirmação) de autoridade, hegemonia cultural e legitimação coletiva.

Por fim, Robert Burgoyne credits boa parte do sucesso do filme épico justamente à “experiência de modernidade” que o gênero oferecia em relação aos outros gêneros cinematográficos estabelecidos⁴¹. Já Deleuze afirma que a característica fundamental do épico no cinema não é a sua forma monumental de retratar a história, mas: “... A sua ética, visão crítica, seu poder transformador, sua capacidade de transfigurar as realizações do passado.” (DELEUZE, 1986 apud BURGOYNE, 2008, p.77).⁴² Baseado na análise de Nietzsche da historiografia alemã do século 19, Deleuze propõe o conceito de “história universal” que se manifesta através de três principais aspectos: a “história monumental”, a “história de antiquário” e a “história ética ou crítica”.

A história monumental estaria ligada à parte física, arquitetural, e o meio natural; o deserto e o mar, as pirâmides e os templos, o barco de Cleópatra e a cidade murada de Tróia. Tende para o universal, favorecendo analogias ou paralelos entre uma civilização e outra: os grandes momentos da humanidade se comunicando “através dos picos”. No caso de *A muralha* a história monumental é exemplificada pelo meio natural como o mar, que é o primeiro obstáculo vencido pelos que chegam à colônia, a serra e as florestas definidas pelos bandeirantes como o “sertão”. Outros elementos como a caravela, a masmorra do Santo Ofício e a igreja do colégio jesuíta também são elementos que permitem analogias com outras civilizações e filmes.

narrative tasks are very different. [...] [S]tylistic excess televisual exhibitionism in the primetime miniseries suggests and encourages collective legitimation.”

⁴¹ idem, p.2.

⁴² Tradução do autor. Trecho original: ... “*its ethical, critical vision, its transformative power, its ability to transfigure the accomplishments of the past.*”

A história de antiquário é relacionada aos costumes próprios e apetrechos do passado histórico como as tapeçarias, os tecidos, as armas e ferramentas, mas também as formas típicas ritualizadas de uma era como os campeonatos de duelos de gladiadores, os torneios de corrida de carruagens que exemplificam a “realização de uma época”. Ao nos aproximarmos de *A muralha* em relação a este aspecto temos três principais culturas em conflito e interação: a indígena, a européia e a mestiça.

Destacam-se na indígena as tabas e ocas, o arco-e-flecha, lanças, pequenos utensílios de barro, os cocares coloridos com penas de araras, colares, pintura do próprio corpo com urucum. Em relação às práticas culturais, temos o detalhamento dos rituais de antropofagia dos índios guaianás, os rituais de sepultamento e os rituais de preparação para a guerra.

A cultura européia é representada pelos colonizadores, principalmente os fidalgos que vivem em Piratininga, que se vestem como se estivessem no reino de Portugal; nas armaduras e indumentárias dos soldados do reino presentes no porto de São Vicente e na guerra de Ribeirão Dourado; nos hábitos e costumes dos jesuítas e em parte nos bandeirantes. O núcleo dos bandeirantes é o mais importante da narrativa e nele vemos a reprodução visual da imagem idealizada do mesmo com seus chapéus largos, os coletes de algodão ou de couro (gibão), calças, botas de cano alto, cabelos compridos e barba, arcabuzes, camisa branca, protetores de pescoço que parecem de armaduras medievais. Em relação aos costumes temos uma sociedade escravocrata que aprisiona nativos e os mercadeja em leilão, bem como os utiliza para uso próprio na lavoura ou em novas bandeiras.

A cultura mestiça é exemplificada pela personagem Aimbé, que troca os sapatos de Beatriz na subida da serra por um pano grosso, pois esta classe não tinha dinheiro para ter uma bota, acessório caríssimo na época. Sua indumentária espelha a dos bandeirantes, mas com materiais inferiores ou improvisados.

Já a história ética ou crítica “mede e organiza” os conceitos de história monumental e de antiquário, seria o julgamento moral que determina a evolução da história: os “fermentos da decadência e germes da nova vida” que podem ser exemplificados pelas dualidades que se destacam em muitos épicos como a orgia e o símbolo da cruz, a onipotência dos ricos e a miséria dos pobres. A concepção análoga e

paralelista que organiza a constituição dos épicos, para Deleuze, expressa uma “concepção implícita da história”⁴³. Na minissérie podemos estabelecer diversas polaridades, como, por exemplo, o conflito entre visão da sociedade patriarcal da colônia e a visão progressista representada pelo casal protagonista, principalmente no que tange à situação dos indígenas e ao papel social da mulher; entre a religião católica e uma visão mais agnóstica que contesta dogmas da igreja e apresenta a cultura hebraica e indígena como algumas das várias alternativas; e entre a visão política e econômica dos colonos e a do reino.

2.4 - O “melodrama épico” como atualização do gênero para o mundo contemporâneo.

A fim de avançarmos sobre as matrizes genéricas que compõem o referencial narrativo da minissérie *A muralha*, notadamente a tradição do épico clássico e o melodrama, nos cabe investigar a interação das mesmas no cinema épico hollywoodiano e em nosso objeto de estudo, destacando a proposta do pesquisador Bashkar Sarkar (BURGOYNE, 2011), que ao apontar semelhanças entre ambas as manifestações vislumbra a existência de um cinema ao mesmo tempo épico e melodramático, definido como “melodrama épico”.

As origens do melodrama estão ligadas à emancipação da ideologia burguesa na França do século 19, que encontrou nos palcos dos teatros o espaço para popularizar seus pressupostos de forma eloquente e espetacular.

A preocupação com a clareza da mensagem burguesa determinou a estrutura temática baseada na dualidade (amor e ódio, beleza e horror) e é decorrente da simplificação (bem e mau) para facilitar o entendimento da narrativa por um público amplo. Como argumenta Xavier:

... o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (séc.19), do cinema (séc.20) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica,

⁴³ ibidem, p.78.

moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado. (XAVIER, 2003, p.39).

Novamente a análise das sinopses dos encartes dos DVDs da minissérie *A muralha* nos auxiliam a compreender a identificação da mesma com os referenciais teóricos aqui discutidos. No segundo volume, intitulado *A febre do ouro e os apelos da carne* temos:

Paixão e cobiça incendeiam as ruelas de São Paulo de Piratininga. Por detrás de janelas cerradas, dom Jerônimo e o inescrupuloso Bento Coutinho unem-se para se apossar de Ribeirão Dourado, um rico veio de ouro descoberto por Tiago, filho de dom Braz, o maior inimigo de dom Jerônimo. Mas Bento Coutinho não quer apenas o vil metal: está apaixonado por Rosália, filha do homem que vai trair. O jovem Tiago enfurece o pai, dom Braz, porque não aceita casar com Beatriz, a noiva vinda de Portugal. Tiago se arde em culpa por ter-se deitado com a prima Isabel – mulher guerreira, felina no cio, capaz de acompanhar os homens ao sertão. Dom Jerônimo mantém Dona Ana num claustro privado, submetida aos horrores da carne e do espírito, mas o apaixonado dom Guilherme já iniciou a luta para resgatá-la. Os sinos repicam e os gemidos ressoam, os chicotes tangem e os tiros ecoam. (SOM LIVRE, 2002, vol.2).

Já no terceiro volume, intitulado *De Lagoa Serena ao Ribeirão Dourado* podemos ler:

Prazer e dor; desejo e culpa, os apelos da carne e as vertigens da paixão: um mundo em ebulição se revolve nos sertões de Piratininga. Tiago descobre que Isabel é sua irmã – e está grávida dele. Leonel, irmão de Tiago, acha que o pai da criança é o índio Apingorá, um leal aliado da família, e decide vingar-se dele. Os guerreiros de Apingorá atacam a fazenda de Lagoa Serena – Mãe Cândida e as filhas defendem as terras da família. Padre Miguel, o jesuíta contrito, se apaixona por Moatira, a boa selvagem. Dona Ana padece, enclausurada; dom Jerônimo mortifica-se, e conspira. Dom Braz se consome em conflitos internos. A fazenda, a família, a fortuna – tudo se desfaz. O Brasil nascente hesita entre os maus e os piores. (SOM LIVRE, 2002, vol.3).

Em ambos podemos identificar características do melodrama como as dualidades na sinopse como “Prazer e dor”, “desejo e culpa”, “horrores da carne e do espírito”; as

hipérboles sentimentais em “Paixão e cobiça incendiam as ruelas”, “um mundo em ebulição se revolve”, “Tiago se arde em culpa” e “O Brasil nascente hesita entre os maus e os piores.”; as grandes revelações como em “Tiago descobre que Isabel é sua irmã – e está grávida dele”; o tema da vilania em “Por detrás de janelas cerradas, dom Jerônimo e o inescrupuloso Bento Coutinho unem-se para se apossar de Ribeirão Dourado, um rico veio de ouro descoberto por Tiago, filho de dom Braz, o maior inimigo de dom Jerônimo. Mas Bento Coutinho não quer apenas o vil metal: está apaixonado por Rosália, filha do homem que vai trair”, “dom Jerônimo mortifica-se, e conspira”.

Quanto às situações dramáticas recorrentes do melodrama, que depois foram apropriadas pelo folhetim, temos:

A narrativa envolve amores tornados impossíveis, intrigas, conspirações, mistérios, segredos, crianças trocadas, filhos perdidos, juramentos, venenos, passagens secretas, fugas espetaculares, noites tempestuosas cortadas por relâmpagos e trovões. (SILVA, 2005, p.49).

Os triângulos amorosos entre Beatriz, Tiago e sua irmã Isabel; dom Guilherme, D. Ana e dom Jerônimo apontam para a impossibilidade da realização amorosa assim como os amores clandestinos de Bento Coutinho e Rosália, de padre Miguel e Moatira, o impedimento religioso entre mestre Davidão e D. Antônia, dentre outros. As principais intrigas giram em torno dos conflitos entre os jesuítas e os bandeirantes e os vilões dom Jerônimo e Bento Coutinho e a família de dom Braz. A personagem Afonso, genro de dom Braz e também bandeirante, vive à procura de seu filho desaparecido. D. Ana, com a ajuda da índia Moatira, envenena aos poucos dom Jerônimo, mas sua trama é descoberta. Escândalos e tabus são recorrentes em *A muralha*, como a relação incestuosa de Isabel e Tiago. E apesar de qualificar Isabel, a mulher guerreira, como uma “felina no cio” é recorrente na minissérie situações que reforçam a crítica à sociedade patriarcal como selvagem, embrutecida e animalizada, principalmente em relação ao sexo: no primeiro episódio o soldado do porto de São Vicente tenta abusar de D. Antônia, um mestiço estupra a índia Moatira, Margarida demonstra ciúmes de Leonel, pois os homens separam a idéia de que a mulher branca é para casar e as “bugras” (índias) para fazer sexo, como por exemplo na cena em que dom Guilherme faz uma orgia com suas escravas indígenas na fonte de sua casa; Dom Jerônimo abusa

sexualmente de Moatira e assedia D. Ana; e há o fato de Isabel ser filha de Dom Braz com uma mulher fora do casamento.

Não é de surpreender que o melodrama tenha migrado dos palcos para as telas do cinema com tamanha naturalidade, principalmente através das bem-sucedidas adaptações das obras do escritor inglês Charles Dickens realizadas pelo ator e diretor norte-americano D.W.Griffith, que foi determinante na definição de um novo formato de consumo das obras cinematográficas - o longa-metragem - inspirado nas experiências européias dos filmes épicos. Mas o que haveria em comum entre formas distintas como a tradição do épico clássico e o melodrama?

O pesquisador Bashkar Sarkar analisa possíveis aproximações entre ambas e as coloca como segue:

... Tanto o (clássico) épico quanto a tragédia partilham um horizonte heróico. O herói individualista que se excede em termos de suas aspirações, opera em grande parte fora das coletividades sociais; é somente quando suas ações trazem sua queda que ele se torna consciente de sua arrogância, mas então já é tarde demais. O melodrama, para o qual esta lógica do "tarde demais" torna-se ainda mais fundamental, é uma forma degenerada da tragédia, ela não tem o alcance heróico do último; se acomoda a compromissos decididamente não-heróicos. A erupção do melodramático no coração dos motivos épicos, o épico nas redes contemporâneas de interação social e de conciliação: o foco muda do determinado para o performativo, do predeterminado ao processo desordenado da negociação. Em suma, o melodrama épico atualiza a forma épica, arrastando-o de suas alturas do Olimpo para o fluxo da contemporaneidade. (BURGOYNE, 2011, p.266-267).⁴⁴

Esta atualização proposta por Sarkar pode ser identificada na concepção do filme épico *Jornadas heróicas* (Cecil B. DeMille, 1936), em que o diretor Cecil B. DeMille justifica a distorção da realidade retratada na narrativa em nome da virtude pedagógica

⁴⁴ Tradução do autor. Trecho original: ... “... both the (classic) epic and the tragedy share a heroic horizon. The individualist hero who overreaches in terms of his aspirations, operates largely outside the social collectivities; it is only when his actions bring his downfall that he becomes aware of his hubris, but then it is already too late. Melodrama, for which this logic of the “too late” becomes even more fundamental, is a degenerate form of tragedy, it lacks the heroic scope of the latter; it settles for decidedly unheroic compromises. The eruption of the melodramatic at the heart of the epic grounds the epic in contemporary networks of social interaction and conciliation: the focus shifts from the determinate to the performative, from preordained resolutions to the disorderly process of negotiation. In short, the epic melodrama updates the epic form, dragging it from its Olympian heights into the flux of contemporaneity.”

ao retratar personagens históricos como Wild Bill Hicock. Phil Wagner ressalta que em carta para um parente de Wild Bill Hicock o diretor explica que criou uma versão patriótica para a ocasião em que o pioneiro morreu: ao invés da morte verdadeira em um jogo de pôquer qualquer, o filme mostra Wild Bill morrendo com um tiro nas costas enquanto detinha traficantes de armas. O diretor ainda acrescentou à carta: “[Eu] sempre considerei necessário na representação cinematográfica da vida de qualquer personagem real fazer as motivações de seus variados atos um pouco mais nobres do que eles, por vezes, eram [...]” (DEMILLE, 1936 apud BURGOYNE, 2011, p.223).⁴⁵ Como vimos anteriormente, este filme foi utilizado como obra referencial didática em escolas nos Estados Unidos, portanto havia uma preocupação com os exemplos edificantes para a juventude da década de 1930.

Mesmo com os ajustes pedagógicos empreendidos por DeMille, o filme sofreu críticas incisivas que nos dão uma perspectiva que parece corroborar com este tipo de prática efetuada pelos estúdios. Nas sessões prévias realizadas em estados americanos ligados à história do filme, um espectador escreveu no cartão de sugestões: “Eu acho melhor desconsiderar a história e fazer um final feliz.” Outro foi ainda mais enfático: “Por que deixar o herói morrer? Quem liga para exatidão histórica?” (DMA/BYU apud BURGOYNE, 2011, p.220). Estas sugestões apontam para o desejo de uma solução mais melodramática e pacificadora do enredo, minimizando o papel transformador do herói épico e sua determinação ao enfrentar seu destino.

A construção do herói épico é descrita por Burgoyne ao citar conceitos do pesquisador Leon Hunt:

Como Hunt tem demonstrado, a forma definitiva de empoderamento no épico masculino é o gesto de auto-sacrifício. O épico masculino investe em interesses concorrentes que enfatizam as tensões entre dever e amor, destino e emoção, obrigação patriarcal e sentimentos ternos. Esta tensão é resolvida somente em uma metáfora do sacrifício masculino, escreve ele, pois só no gesto sacrificial as emoções de vulnerabilidade e amor podem fundir-se com as exigências de um destino heróico. (BURGOYNE, 2008, p.86).⁴⁶

⁴⁵ Tradução do autor. Trecho original: ... “[I] always found it necessary in picturizing [sic] the life of any actual character to make their motivations of their various acts a little more noble than they sometimes were [...]”

⁴⁶ Tradução do autor. Trecho original: ... “As Hunt as shown, the ultimate form of empowerment in the male epic is the gesture of self-sacrifice. The male epic invests in competing agendas that emphasize

As formas ideais de masculinidade no filme épico, apresentadas por Hunt, são definidas de forma contraditória: uma baseada no heroísmo, dever, lei, morte e outra baseada nas emoções, lágrimas, amor e desejo, sendo que ambas se unem pelo tema do sacrifício, que conduz o espectador a “uma experiência profundamente melodramática, emocional, histérica, avassaladora” (HUNT, 1993 apud BURGOYNE, 2008, p.79).

Assim, na minissérie *A muralha*, a personalidade do herói Tiago oscila no decorrer da trama entre a força bruta exemplificada pelo patriarcado de seu pai Dom Braz na vida dura do sertão e a sensibilidade de um homem temente a Deus que vê os indígenas como seres humanos. Esta noção de consciência social deslocada de seu momento histórico ajuda a aproximar a construção desta personagem ao herói da tragédia, pois tal sentimento é incompatível com o trabalho que sustenta a ele e sua própria família, que ele ama. No início da minissérie há uma cena em que padre Simão pressiona Tiago, através de sua empatia com os indígenas, a dizer onde ocorrerá o leilão dos escravos. Tiago responde: “Sei que Jesus Cristo não gostaria que se escravizasse os índios, mas gostaria menos ainda que eu atraísse meu pai⁴⁷.”

Desde o primeiro capítulo a consciência social de Tiago em relação aos indígenas é ressaltada, pois é o fator principal que possibilita alguma empatia dos espectadores contemporâneos pelos bandeirantes. No início da minissérie, Tiago chega a cavalo na vila indígena destruída pelo ataque de seu pai. Ele estava longe dali por não aprovar o que eles fazem para sobreviver e por ser muito mais interessado pela prospecção do ouro. Aqui, mais uma vez, temos uma construção bem semelhante ao faroeste, em cenas em que o cowboy retorna à vila ou rancho devastado – mas neste caso é a tribo indígena, o que reforça os sentimentos de Tiago para com os nativos. Dom Braz o repreende e demonstra o racismo e a concepção de que o índio é um objeto, como qualquer produto mineral ou vegetal que pode ser “colhido”, ele expressa isso ao lado do crucifixo que a bandeira carrega.

tensions between duty and love, destiny and emotion, patriarchal obligation and tender feelings. This tension is resolved only in the trope of male sacrifice, he writes, for only in the sacrificial gesture can the emotions of vulnerability and love merge with the requirements of a heroic destiny.”

⁴⁷ *A muralha*, Volume 1, Capítulo 2, timecode do 00:31:09 ao 00:33:07.

Ainda na tribo destruída, Tiago se condói e leva o filho de Moatira para perto dela, que está amarrada como os outros índios e logo depois, já no acampamento da tropa de Dom Braz, Tiago salva Moatira de ser estuprada em frente a seu filho que chorava, matando um mestiço de Bento Coutinho.

Nos últimos capítulos da narrativa, quando Tiago perde sua razão durante a guerra por Ribeirão Dourado, só quando ele mata um índio que começa a voltar a ter alguma consciência de seus atos.

Outro conflito central que Tiago carrega dentro de si, aproximando-o da polaridade melodramática, é o fato de ter se deitado com sua prima Isabel. Por conta disto ele não se acha digno de se casar com a noiva Beatriz, que veio do reino especialmente para isso. Em diversas situações dom Braz manda Tiago fazer companhia à sua noiva e Tiago desobedece, fugindo em seguida. Ele tenta esconder o ocorrido de todas as formas, mas se penitencia constantemente.

A situação se agrava quando Tiago descobre que Isabel, na verdade, é sua irmã. Ele vai confessar-se com padre Miguel e pede para que o puna com severidade para expiar seus pecados. Tiago escolhe terminar a torre da igreja sozinho e instalar o sino. Quando tudo parecia resolvido para Tiago, Isabel revela que está grávida dele. Ele foge em seu cavalo, sem rumo e cai em um riacho. Ele grita um “não” que ecoa com apenas o rosto fora d água (o plano se repete várias vezes e é semelhante à construção da cena da morte de dom Braz). Em sua peregrinação, Tiago chega à praia com a intenção de partir na primeira nau que aparecesse. Dom Guilherme o acolhe e o traz de volta à razão.

Completando a construção heróica de Tiago, podemos afirmar que sua *hubris* (ato desmedido dos heróis épicos) é a sua obsessão pelo ouro, o que o torna mais representativo do futuro da atividade bandeirante a partir da decadência do apresamento indígena.

Na cena do julgamento da posse do Ribeirão Dourado, que havia sido descoberto por Tiago, Bento Coutinho mente ao juiz para manter-se o dono do veio junto a dom Jerônimo. Clamando por justiça Tiago avança na direção de Coutinho, mas é segurado à força. Após a audiência, no lado de fora da câmara, Coutinho insiste em ver Rosália e Tiago avança sobre ele, dando-lhe uma surra.

O governador geral, dom Diogo, determina o ganho de causa sobre a posse do veio de Ribeirão Dourado a Dom Jerônimo. Os bandeirantes se revoltam e entendem a decisão como declaração de guerra.

A obsessão de Tiago pelo ouro o mobiliza a arregimentar homens para sua tropa e - contrariando as opiniões das mulheres de Lagoa Serena - incita o pai a tomarem de volta o que lhes foi tirado. No campo de batalha, um a um os homens de Braz e de Tiago são abatidos. Só Tiago insiste em lutar pelo veio até que tomba ferido. O conflito por Ribeirão Dourado acaba se tornando um massacre que elimina grande parte dos bandeirantes, inclusive o patriarca dom Braz, seu pai.

Desde sua primeira aparição na minissérie até a última, Tiago permanece nesta eterna busca do ouro, com a diferença de que na última sua esposa Beatriz e seus filhos estão ao seu lado. Este desfecho familiar que gera a expectativa de uma nova civilização, com uma nova base moral e social, coaduna-se com o conceito de melodrama épico, como resposta a:

O conflito da vida contemporânea, que aponta para o fragmentário, a dispersão, e incerteza como condições constitutivas, faz um registro épico parecer precário e antiquado. Em nosso mundo racional, pós-sagrado, a intervenção divina e os heróis comprometidos parecem igualmente implausíveis. E, no entanto, as preocupações fundamentais e profundas sobre a condição humana e o destino coletivo persistem: elas se apresentam em novas formas, como as questões da globalidade, da ecologia e da história. O melodrama épico está sendo posto aqui como uma forma que proporciona negociações culturais contemporâneas de questões metafísicas persistentes, sem se apoiar nas ficções fundacionistas que fingem ser respostas definitivas. Nenhum dos dois termos - épico, melodrama - é uma qualificação para o outro, nem são simplesmente aditivos: sua interação produz uma nova categoria estética. (BURGOYNE, 2011, p.265).⁴⁸

⁴⁸ Tradução do autor. Trecho original: ... *“The agon of contemporary life, which points to fracture, dispersion, and drift as its constitutive conditions, makes an epic register appear precarious and outmoded. In our rational, post-sacral world, divine intervention and uncompromising heroes seem equally implausible. And yet, fundamental and pervasive concerns about the human condition and the collective destiny persist: they present themselves in new guises, as questions of globality, ecology, and history. Epic melodrama is being posited here as a form that enables contemporary cultural negotiations of persistent metaphysical questions, without shoring up the foundationalist fictions that pretend to be definitive answers. Neither of the two terms – epic, melodrama – is a qualification for the other, nor are they simply additive: their interaction produces a new aesthetic category.”*

O melodrama épico é proposto a partir da realidade sócio-política e cultural contemporânea e dialoga com o passado em um movimento que parece refundar ou reescrever a história ao mesmo tempo em que recombina as estruturas narrativas dos gêneros melodrama e épico.

Bashkar Sarkar localiza a recorrência do melodrama épico nas “sociedades em transição” do sul do globo, com todas as relações de poder que o termo denota e não apenas a simples localização geográfica:

Aqui, a forma épica é conjugada a um modo melodramático para produzir um gênero da representação que traz toda a grande escala, as questões transcendentais de importância histórica-mundial - a emancipação social, a civilização humana, a história universal - principalmente para complicá-las ao encenar suas contradições intrínsecas. O melodrama épico contrapõe as preocupações grandiosas à confusão palpável das lutas cotidianas, locais, questionando, assim, todas essas ficções que são oferecidas como determinantes, tanto em nível local e global, incluindo as teleologias modernistas de desenvolvimento nacional e progresso. (BURGOYNE, 2011, p.264).⁴⁹

Assim, como pudemos perceber, a minissérie *A muralha* operou uma abordagem genérica com características tanto épicas quanto melodramáticas em conformidade com o conceito de melodrama épico, ao reencenar os conflitos do processo de colonização de nosso país através de uma ótica contraditória como a própria história, integrando a negociação da vida cotidiana, familiar, contemporânea, aos referenciais patriarcais e totalizadores do passado que até certo ponto ainda estão presentes.

2.5 - O paradoxo do gênero épico: entre o local e o global.

⁴⁹ Tradução do autor. Trecho original: ... “*Here the epic form is conjoined to a melodramatic mode to produce a genre of representation that raises all the large-scale, transcendental questions of world-historical significance – social emancipation, human civilization, universal History – mainly to complicate these questions by staging their intrinsic contradictions. The epic melodrama counterpoises to the grandiose concerns the palpable messiness of the local, quotidian struggles, thereby interrogating all those fictions that are offered as resolutions at both local and global levels including the modernist teleologies of national development and progress.*”

O gênero épico é tradicionalmente ligado às narrativas de formação da identidade e de cinemas nacionais, delimitando uma geografia do poder que localiza forças econômicas e culturais a princípio unilaterais, como, por exemplo, Hollywood.

No entanto, é possível identificar um paradoxo central, uma espécie de dupla identidade do épico desde o seu início: apesar de considerado auto-referente em termos de sua nacionalidade, este gênero obteve sucesso e visibilidade internacionais. Como Burgoyne argumenta:

... o paradoxo central do gênero épico, a contradição entre as mensagens tradicionais incorporadas na forma épica - o nascimento de uma nação, o surgimento de um povo, o cumprimento de um destino heróico – e a longa história do filme épico como um aparato narrativo internacional, global, não vinculado a uma nação ou etnia (BURGOYNE, 2011, p.2).⁵⁰

Esta contradição foi expressa pelo diretor Cecil B. DeMille da seguinte maneira: “... o mundo inteiro é minha tela... em alguns casos, os lucros de meus filmes no exterior são o dobro do que na América” (DEMILLE, 1936 apud BURGOYNE, 2011, p.2). A própria estrutura produtiva do mercado internacional de cinema vem demonstrando que os modos de produção, distribuição e recepção estão cada vez mais baseados na participação multilateral em um mercado globalizado.

Para além da necessidade do capital internacional para sua subsistência, o contexto contemporâneo demanda uma nova avaliação do gênero em relação às novas formas de interações sociais e culturais, como discute a pesquisadora Maria Immacollata Vassalo Lopes no seguinte trecho:

Nesses renovados e férteis questionamentos definidos como estudos culturais críticos, a ênfase recai sobre os movimentos de diversidade cultural e de interculturalidade, produzidos pela multiplicação das diferenças e das desigualdades em um contexto de um aumento extraordinário de contatos – de pessoas, bens, idéias, significados – e também de um dinâmico movimento de cidadania internacional e de democratização de sistemas políticos (Leste Europeu, China). Entre os fenômenos-chave para entender essa problemática estão a expansão das tecnologias de comunicação e a intensificação das migrações – reais e imaginadas. Da perspectiva comunicacional e cultural, uma complexidade social assim radical e inédita reflete-se num imaginário

⁵⁰ Tradução do autor. Trecho original: ... “... *the central paradox of the epic genre, the contradiction between the traditional messages embedded within epic form – the birth of a nation, the emergence of a people, the fulfillment of a heroic destiny – and the long history of the epic film as an international, global narrative apparatus not bound by nation or ethnicity.*”

tanto rico como fragmentado, num patrimônio simbólico (de representações, convenções, sentimentos, gostos, preferências) tanto heterogêneo quanto complicado (para ler e gerir) (LOPES, 2004, p.32).

A complexidade dessas interações desafia os limites das sociedades nacionalmente estabelecidas e abre caminho a uma perspectiva intercultural. Porém, como é possível construir ou definir identidades culturais próprias em meio a este fluxo volátil de informações e da circulação de formatos estabelecidos por mercados dominantes? Lopes identifica:

Um traço comum às mais recentes pesquisas de recepção é o descobrimento da natureza negociada de toda comunicação e da valorização da experiência e da competência produtiva dos receptores. Esta tem como eixo uma operação de apropriação, ou seja, a ativação da competência cultural das pessoas, a socialização da experiência criativa e o reconhecimento das diferenças, isto é, do que fazem os outros - outras classes, outras etnias, outros povos, outras gerações. Quer dizer que a afirmação de uma identidade se fortalece e se recria na comunicação - encontro e conflito - com o outro. (LOPES, 2006, p.4).

Em consonância com o pensamento de Lopes, Burgoyne sugere que podemos ler o gênero épico de hoje “em termos de projeto pós-nacional concentrando-se em grandes histórias de filiação e comunidade para além das fronteiras étnicas, religiosas ou geográficas.” (BURGOYNE, 2011, p.3).⁵¹

Nesta perspectiva os conceitos apresentados por Lopes, que retratam os impactos da nova conjuntura sócio-econômica-cultural nas obras ficcionais da televisão brasileira e internacional determinam que:

... o processo de globalização, ao mesmo tempo em que confunde o campo de competência dos territórios-nações, introduz um elemento de fragilidade nas marcas de identidade cultural que neles se configuraram historicamente. A diferença cultural, enquanto corresponde a uma identidade histórica e geograficamente constituída, é submetida à tensão pela norma da competitividade introduzida no mercado de bens culturais e pela forte tendência da conquista de um público externo. A transgressão de fronteiras nacionais é também a transgressão de universos simbólicos. (LOPES, 2006, p.5).

⁵¹ Tradução do autor. Trecho original: ... “... *in terms of a postnational project focusing on broad stories of affiliation and community across ethnic, religious, and geographic boundaries.*”

As colocações da autora se coadunam com as considerações iniciais de Robert Burgoyne em *The epic film in world culture*:

A experiência da organização deste volume me levou a um panorama surpreendente e gratificante de abordagens, e a um argumento mais convincente do épico como uma forma popular intercultural do que eu poderia ter imaginado. A diversidade de contribuidores para este volume reflete o alcance mundial do gênero. Os autores vêm de seis diferentes continentes, e as inflexões importantes que trazem para o projeto têm afirmado minha percepção de que o épico é uma forma que está agora na vanguarda dos novos desenvolvimentos no cinema mundial. (BURGOYNE, 2011, p.xi).⁵²

A ficção épica como ferramenta de expressão intercultural audiovisual pode ser explicada pelo processo de apropriação ou “indigenização” do gênero ficcional televisivo, em razão da grande audiência, preferência e repercussão das teleficcionalidades nacionais no contexto televisivo do próprio país (LOPES. 2004).

No caso da minissérie objeto de nosso trabalho, a apropriação do épico se deu fundamentalmente pelo viés do gênero melodrama e do formato folhetim, ambos característicos dos produtos ficcionais praticados pela emissora que a realizou, ou seja, a influência do “local” em relação ao gênero “global” já estabelecido pela indústria cinematográfica.

Uma vez que tanto o melodrama quanto o folhetim sejam também originários de uma cultura “global” que transitou desde o teatro até a telenovela, podemos argumentar que a apropriação ou “indigenização” da cultura seja um processo constante, e que, portanto, os meios de comunicação de massa são inerentemente interculturais, eles mesmos pontos de contato e negociação com “os outros”.

Talvez por essas diversas matrizes majoritariamente européias operando nos referenciais constitutivos da obra, haja (primeiro no romance e depois na adaptação

⁵² Tradução do autor. Trecho original: ... “*I set forth as the organizing purpose of this volume has led to a surprising and gratifying panorama of approaches, and a more compelling argument for the epic as a cross-cultural popular form than I could have imagined. The diversity of contributors to this volume mirrors the global reach of the genre. The authors come from six different continents, and the critical inflections they bring to the project have affirmed my sense that the epic is a form that is now in the forefront of the new developments in world cinema.*”

televisiva), com raras exceções, um distanciamento em relação à cultura e a expressão dos nativos, destacando mais os conflitos entre os europeus que se instalaram na colônia e os europeus que a controlam de longe, em outro continente.

Em certa medida essa tensão entre os bandeirantes colonizadores e os representantes do reino de Portugal na narrativa de *A muralha* espelha este paradoxo entre o local e o global presente tanto na história do gênero épico no cinema quanto na identidade da própria população brasileira.

Assim, pudemos definir a obra resultante desta recombinação genérica como “melodrama épico” a partir do referencial teórico contemporâneo que identificou outras obras com semelhanças à analisada em outras partes do mundo, principalmente no que tange à produção cinematográfica. Já Lopes amplia o escopo de sua análise e argumenta em relação à ficção televisiva:

De todo modo, a entrada das telenovelas latino-americanas no mercado audiovisual mundial certamente mostra o nível de desenvolvimento atingido pela indústria da televisão nesses países e também significa, em alguma medida o rompimento da linha demarcatória entre o norte e sul, entre países destinados a ser produtores e países destinados a ser exclusivamente consumidores (Buonanno, 1999). São desafios que se colocam no mercado televisivo cada vez mais hegemônico, mas também fragmentado e segmentado em sua produção e consumo e progressivamente complexificado pelo aparecimento de novos atores sociais e novas identidades coletivas. Esse é o cenário contemporâneo da ficção televisiva, fruto da crescente mobilidade de idéias, bens e pessoas. (LOPES, 2006, p.6).

Aqui podemos identificar a minissérie *A muralha*, que, além de cumprir seu papel comemorativo “local”, também foi concebida como produto cultural passível de ser comercializada neste mercado “global”, apesar de ainda ser perceptível a linha demarcatória citada por Lopes nas práticas produtivas da indústria audiovisual hegemônica, que ao identificar obras ou artistas inovadores ou de grande talento fora de seu território doméstico, os absorve para produzir dentro de seu domínio *remakes* geralmente com mais recursos de produção e em sua língua ao invés de investir ou incentivar o crescimento de novos pólos produtivos em âmbito transnacional.

Ainda assim, as experiências multilaterais enriquecem as possibilidades do repertório genérico no panorama da produção audiovisual internacional e lançam desafios interpretativos em relação à complexidade da construção identitária ou à noção de pertencimento sociocultural no mundo contemporâneo.

Considerações finais

Para investigar as manifestações do gênero épico no âmbito do audiovisual brasileiro tendo por objeto a minissérie *A muralha*, trilhamos um percurso a partir da constatação de que a ação das práticas discursivas operadas pela TV Globo no período destacado mobilizou a opção pelo gênero épico e que esta orientou a definição de uma minissérie com um formato estendido. Passamos para o processo de adaptação do romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz para o formato minissérie realizada por Maria Adelaide Amaral, destacando as características da narrativa original e seu momento histórico, bem como os principais traços da transposição para a teledramaturgia televisiva em um novo contexto. Em seguida, abordamos as considerações a respeito do formato minissérie brasileira, um produto flexível em termos de ocupação da grade televisiva, mas de forte identificação teledramatúrgica com a telenovela. Tratamos da trajetória profissional do ator, diretor e produtor Daniel Filho, peça fundamental no estabelecimento dos padrões artísticos e produtivos das obras de ficção da TV Globo e que também produziu o objeto de nossa pesquisa, tendo sua carreira marcada pela versatilidade e pela integração dos referenciais estéticos e práticos do cinema e da televisão. Apresentamos, então, o contexto histórico em que a produção da minissérie estava inserida tanto em relação ao seu aspecto comemorativo da virada do século 20 para o 21, quanto aos 500 anos do Descobrimento do Brasil, os 50 anos da TV brasileira e os 35 anos da TV Globo, momento este em que pesava a progressiva queda de audiência por parte da TV Globo, bem como a pressão da globalização do mercado internacional. Passamos para o estudo do modelo produtivo da minissérie, ressaltando as especificidades da concepção deste tipo de produto audiovisual e a reverberação desta experiência em especial em produções da ficção televisiva contemporânea, como o formato “telenovela das onze”. Depois, nos detemos no confronto dos referenciais teóricos com o texto midiático que constituiu nosso objeto de pesquisa, inicialmente apresentando a sinopse do amplo horizonte narrativo concebido para a minissérie. Posteriormente, introduzimos as prerrogativas do gênero épico, gênero este considerado subgênero do filme histórico, cujos parâmetros nortearam as análises empreendidas no intuito de identificar elementos tradicionais do

épico na concepção de três sequências destacadas do *corpus* do trabalho, ressaltando semelhanças entre o referencial cinematográfico e a produção televisiva. Investigamos o conceito “melodrama épico” proposto pela teoria como uma espécie de atualização do gênero estudado, mais adequada ao mundo contemporâneo, o que aprofundou a análise narrativa dentro do recorte do melodrama também presente nas minisséries. Finalmente, abordamos a ambiguidade presente no gênero épico, que ao mesmo tempo em que fundamenta narrativas nacionais se encontra inserido no mercado globalizado, negociando valores e sentidos.

Uma vez realizado este percurso, esboçamos algumas considerações a respeito da manifestação do gênero épico na televisão brasileira através da minissérie *A muralha*.

No que tange às implicações entre gêneros e formatos, notamos que o meio televisivo depende dos gêneros para se estruturar e se relacionar com os seus espectadores e que, segundo o teórico Jason Mittell, a maneira mais eficiente de compreendermos como os gêneros operam no meio televisivo é considerá-los como “práticas discursivas”. Dessa forma pudemos identificar o empenho da TV Globo, que estava enfrentando diversas crises, no direcionamento da realização de produtos que abordassem a temática histórica, uma vez que havia uma grande demanda por este assunto por parte do público, pois o ano 2000 contemplaria datas comemorativas como os 500 anos de Descobrimento do Brasil e os 50 anos da TV brasileira. Dentre os produtos realizados pela emissora naquele período destacamos a minissérie *A muralha*, obra que abordou a história do período colonial do país e que teve como referencial o gênero épico, causou impacto no formato das minisséries com sua duração estendida ao mesmo tempo em que atendeu a uma demanda de mercado.

No estudo dos referenciais narrativos que embasaram a minissérie estudada, pudemos perceber que, apesar da relativização que Maria Adelaide Amaral narra sobre a forma aleatória com que a obra foi definida no momento da reunião com Daniel Filho, a escolha do romance para a realização da minissérie no contexto das comemorações foi bastante adequado ao momento e deixou clara a intenção dos realizadores e da Rede Globo de promover a celebração da nação, o que demonstrou um alinhamento ideológico entre os esforços estatais e da emissora de televisão. É importante lembrarmos que o próprio romance havia sido concebido especialmente para a comemoração do 4º centenário da cidade de São Paulo. Também observamos em nossa

pesquisa que, apesar do produtor Daniel Filho ter considerado a realização da minissérie *A muralha* como um produto de risco, a obra original de Dinah Silveira de Queiroz já havia sido concebida para um público massivo, ao utilizar o formato e a linguagem do folhetim, tendo sido posteriormente adaptada com sucesso para diversos meios, como o rádio e inclusive quatro vezes para a televisão no formato de telenovela.

Pudemos ainda identificar que várias mudanças efetuadas na adaptação do romance para a minissérie serviram para melhor adequar a narrativa ao contexto social contemporâneo à realização e exibição da mesma, como a contraposição ao papel positivo da igreja católica no processo de colonização ao destacar a violência da aculturação dos povos indígenas ou as doenças introduzidas pelos brancos que dizimaram boa parte da população nativa, a inclusão social da cultura indígena com aspectos positivos ressaltados por personagens não-indígenas, o retrato da diversidade religiosa presente na colônia, confere maior importância às personagens femininas, dentre outras; e também para adequar à visão estratégica do produtor Daniel Filho que, a partir de suas experiências, determinou a remodelação da personagem Tiago para se aproximar de um referencial heróico e a intensificação do aspecto romântico da trama, criando novos casais como por exemplo a paixão proibida entre dom Guilherme, que é secundário no romance original, e dona Ana, personagem criada para a minissérie.

A respeito do formato minissérie, pudemos destacar as características especiais deste tipo de produção como o orçamento maior por episódio se comparado a outros programas da grade, a recorrência das narrativas históricas como temática ou o horário de veiculação do mesmo. A partir de nosso recorte investigativo, que avaliou o formato das produções das minisséries realizadas pela TV Globo nos últimos 31 anos, nos aproximamos de um modelo de produção de minissérie brasileira. A pesquisa apontou que, apesar destas características especiais levantadas, observou-se que a progressão narrativa dos capítulos da minissérie brasileira nos remete à identificação deste tipo de obra com a herança da telenovela, formato referencial de teledramaturgia no país. Esta percepção de equivalência entre os dois formatos é compartilhada entre os teóricos e os produtores. Na tabela formulada especialmente para este estudo a partir de dados da Memória Globo (pg.33), pudemos observar um número bastante variável de capítulos no decorrer das décadas, muito diferente do formato internacional. Aqui destacamos a primeira década dos anos 2000, em que nosso corpus está inserido, na qual a Rede Globo produziu 18 minisséries e dentre estas 7 tiveram mais de 40 capítulos. Das 7

obras destacadas 5 foram escritas por Maria Adelaide Amaral, assim deduzimos que a autora promoveu a consolidação de um formato de minissérie até então pouco experimentado e que definiu um ciclo de produções de quase uma década. Este formato praticado foi referenciado pelo produtor Daniel Filho como “macrossérie”. Os dados também nos permitiram distinguir um novo direcionamento nas produções de minisséries a partir da década de 2010 na emissora e, em termos de estratégia, as chamadas “microséries” assumiram o lugar das macrosséries, sendo realizadas em maior número, mas com duração bem menor, cerca de 4 capítulos em média. Boa parte delas foi desenvolvida em regime de co-produção a partir do reaproveitamento de filmes de longa metragem que já tiveram a janela de exibição nas salas de cinema concluída, divididos em poucos capítulos.

Mas as experiências bem sucedidas de Maria Adelaide Amaral na década de 2000 tornaram-se referências de modelo de produção, tanto que, em 2011, quando a emissora lançou um novo produto de teledramaturgia definido como “telenovela das onze”, o diretor Mauro Mendonça Filho se referenciou às minisséries *A muralha* e *Um só coração*, pertencentes ao ciclo destacado. Em relação à faixa de horário, mais tardio, a telenovela das onze retomou as experiências das telenovelas das dez das décadas de 1960 e 1970. Já o número de capítulos foi mais próximo aos de *A muralha*. Este novo ciclo produtivo é baseado em *remakes* e exibido em meados de cada ano, diferentemente do ciclo das macrosséries que eram exibidas nos inícios de ano. A partir do que aqui foi colocado deduzimos que, ao menos dentro do *corpus* selecionado, no Brasil, minissérie, macrossérie e telenovela das onze se equiparam em termos de teledramaturgia, como nomes distintos para um mesmo produto, que ocupa um mesmo horário na grade de programação.

Ao investigarmos a carreira de Daniel Filho, que supervisionou a criação da minissérie *A muralha*, pudemos observar a constante interação entre a linguagem televisiva e cinematográfica e o quanto esta trajetória profissional específica influenciou no desenvolvimento de nosso objeto de estudo, seja na escolha de João Emanuel Carneiro - na época um jovem roteirista de cinema - para integrar a equipe de Maria Adelaide Amaral ou na projeção de um filme épico hollywoodiano para a equipe considerar mudanças na narrativa do projeto. Nesse mesmo período Daniel Filho montou uma produtora, a Lereby Produções, com a qual desenvolveu projetos de

produção e co-produção, bem como ajudou a criar o braço cinematográfico da Rede Globo: a Globo Filmes, que marcou um novo momento na relação entre cinema e televisão e para a qual se dedicou exclusivamente a partir de 2005.

O estudo do contexto histórico em que a produção da minissérie está inserida, a virada do século 20 para o 21, possibilitou uma melhor compreensão das razões que levaram a TV Globo a investir em *A muralha*, um produto atípico para os padrões daquele período, pois a produção de minisséries com mais de 40 capítulos só havia ocorrido 2 vezes em 20 anos desde que o formato passou a fazer parte da programação da emissora. Na década de 1990 a estabilização da economia e o crescimento do poder aquisitivo da população como um todo tiveram impacto direto na luta desmesurada pela audiência através da exploração do erotismo e da violência pelas emissoras. Neste momento a TV Globo enfrentou uma queda progressiva nos índices de audiência, sofreu prejuízos financeiros de monta ao investir em novas formas de consumo da comunicação como a TV paga e a internet, além da pressão da globalização e do mercado internacional. A saída encontrada pela emissora foi a reestruturação de sua programação e a concentração de esforços nas oportunidades oferecidas pelas datas comemorativas dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, 50 anos da TV brasileira e 35 anos da TV Globo. Como resultado desta estratégia ocorreu um *boom* de produções históricas e o empenho da emissora nesse momento foi compensado pelo retorno da liderança na audiência e, no caso de nosso objeto de estudo, a minissérie bateu recorde de audiência para o formato e consolidou um ciclo de produções de macrosséries que é praticado até hoje na forma do produto telenovela das onze. Observamos também que a sincronicidade entre o poder estatal e a TV Globo na ocasião das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil nos remeteu ao comportamento da emissora no período da Ditadura Militar, em que foi favorecida pelo regime.

O modelo produtivo da minissérie *A muralha* nos apresentou o trabalho meticuloso de uma equipe numerosa de profissionais liderados pela presença direta do supervisor, no caso Daniel Filho, cuja interferência moldou a produção alternando aspectos inovadores, como a realização de oficinas de preparação do elenco e da equipe com pesquisadores especializados na história do período colonial, o uso extensivo de efeitos visuais de última geração a outros aspectos tradicionais como recorrer ao folhetim como referencial narrativo.

Na segunda etapa de nosso estudo, apresentamos a sinopse da narrativa da minissérie *A muralha* a fim de apreendermos o escopo dramático que a obra audiovisual compreende e pontuamos as prerrogativas acerca do gênero épico, entendida por Robert Burgoyne (2008) como um dos subgêneros do filme histórico. Abordamos esta filiação de ambos e as características principais, como a combinação mítico-histórica em sua narrativa e uma linguagem visual extravagante, cenários monumentais, coreografia de multidões e um estilo visual amplo. Devido à amplitude desta narrativa, julgamos mais adequado para emprendermos as análises textuais a realização de um recorte balizado no conceito de *set piece* definido pelo professor e pesquisador Ken Dancyger (2003) e nos detivemos em três sequências que consideramos mais condizentes com o estudo proposto por se sobressaírem à minissérie como um todo, principalmente no que se refere à noção de construção de um espetáculo grandioso a partir de diversas cenas de ação com grande apelo sensorial, característica fundamental do gênero épico: a cena de abertura que é o ataque dos bandeirantes a uma aldeia indígena, o ataque dos índios da tribo de Apingorá a Lagoa Serena e a Guerra pelo veio de Ribeirão Dourado.

Na primeira percebemos o esforço da equipe na realização de uma sequência envolvente e impactante para introduzir o universo a ser retratado e o tom grandioso, a fim de conquistar os espectadores no contexto de resgate da história do Brasil no ano de comemoração dos 500 anos do Descobrimento. O registro em câmera lenta em contraponto à ação rápida tornou a sequência mais marcante. Outro ponto que a destaca é o fato de ser a única a transcorrer de forma contínua, sem a interrupção de tramas paralelas, tornando-a mais coesa.

Na segunda, a minissérie respeita as regras tradicionais da linguagem cinematográfica para gerar a impressão de realidade, com planos mais fechados e a ação se torna mais claustrofóbica e não há distorção do tempo, como no uso da câmera lenta na primeira sequência. Muitos tiros, flechas e lutas corporais com armas brancas marcam a intensidade dramática desta sequência, que é entrecortada por pequenas tramas paralelas que pontuam outros núcleos da narrativa.

Já a terceira sequência é bastante violenta, com detalhes de gargantas cortadas, muito sangue, espadas atravessando os corpos, explosões. Aqui percebemos um cenário

bastante amplo e a recorrência a uma multidão de combatentes. Esta sequência também é entrecortada por tramas paralelas que pontuam outros núcleos da narrativa.

Ao realizarmos a aproximação entre a minissérie *A muralha* e o referencial teórico em torno do gênero épico: perfizemos a trajetória deste termo, desde as origens nas epopéias da cultura clássica até sua utilização no teatro de Bertolt Brecht; pudemos perceber em operação a mesma dualidade da construção histórica fundida a elementos míticos presentes na poesia épica, no filme histórico (consequentemente, no filme épico) e na minissérie objeto de nossa pesquisa; identificamos a reafirmação dos mitos fundadores de um país em uma narrativa ambiciosa que pretendeu representar ou recontar as origens da sociedade brasileira através de um programa televisivo que nos remeteu à tensão mítico-histórica e foi escolhida como a primeira obra de ficção a inaugurar o ciclo comemorativo do ano de 2000, que marcou os 500 anos do Descobrimento do Brasil; destacamos o investimento e cuidado na reconstituição histórica a fim de legitimar o discurso através da contratação de uma equipe de pesquisadores especialistas no período para realização de palestras e oficinas com o elenco e a equipe de produção, consultoria durante a escrita do roteiro, realização de boa parte das filmagens em locações a fim de intensificar a sensação de “autenticidade” da representação, além da parceria com a FUNAI que proporcionou a participação dos povos indígenas no desenvolvimento da obra seja na concepção de cenários e adereços, na participação como atores ou figurantes; a construção do herói que corporifica a dualidade das visões históricas em conflito e funciona como um agente histórico de transformação; presença dos conceitos de “paisagem desejada” e “ação desejada” na narrativa, materializados na recorrência do final feliz ou esperançoso mesmo nos contextos mais complexos e decadentes da história: na cena final de *A muralha*, em que as personagens Tiago e Beatriz, protagonistas com maior consciência social (principalmente em relação aos indígenas) e cientes do abandono do reino de Portugal em relação à colônia, param próximas à serra do mar e observam a sua grandeza, antecipando o destino “promissor” da futura cidade de São Paulo, que reforça também a noção de continuidade através de metáforas visuais, neste caso a comparação do “forte povo bandeirante” e os habitantes da região de São Paulo (e por extensão o próprio povo brasileiro) contemporâneos à exibição da minissérie no ano de 2000; observamos a encenação extravagante através do emprego ostensivo de movimentos de câmera como *travelling*, *dolly*, *Steadicam* e grua, para intensificar a sensação de importância e

uso frequente de enquadramentos em Grande Plano Geral (GPG), que denotam um estilo visual mais amplo; cenário de escala monumental, que no caso de *A muralha* é o meio natural, principalmente a serra do mar, mas também a recriação da vila de São Paulo de Piratininga em cidade cenográfica de 10 mil metros quadrados construída exclusivamente para a minissérie; destacamos a coreografia de multidões, em que centenas de pessoas entre atores e figurantes recriaram a dimensão representativa dos habitantes do Brasil colônia, que viveram diversos conflitos; o movimento, representado por cavalos, carroças, lutas, perseguições e batalhas; notamos a presença de música excessiva seja no tom exagerado ou na quantidade de inserções durante a narrativa, com destaque para a música tema de Villa-Lobos; demonstramos a escalação de elenco estelar, de grandes nomes da empresa, como Tarcísio Meira até jovens talentos como Leandra Leal; determinamos a duração estendida, a versão original de *A muralha* contou com quase três vezes a duração média do formato internacional de minisséries e analisamos a inovação técnica introduzida pelos efeitos visuais digitais, principalmente na cena da chegada do núcleo de personagens que vieram do reino português ao porto de São Vicente no primeiro capítulo.

Isto posto, podemos afirmar que a TV Globo efetivamente se valeu das características do gênero épico cinematográfico para realizar a minissérie *A muralha* em um momento de celebração da identidade nacional brasileira, se aproximando do conceito de legitimação coletiva, demonstrado por John Thornton Caldwell (1995).

No entanto, a minissérie também recorreu em grande medida ao gênero melodramático para a constituição de sua narrativa. A comparação da minissérie e das sinopses dos encartes da sua caixa de DVDs com o referencial teórico levantado, notadamente Bashkar Sarkar (2011) e Ismail Xavier (2003), apontou características deste gênero como: a estrutura temática baseada na dualidade de sensações e sentimentos decorrente da simplificação para facilitar o entendimento da narrativa por um público amplo; a presença de triângulos amorosos, amores impossíveis, intrigas, filhos perdidos, envenenamento, escândalos e tabus como o incesto, traições, dentre outros.

Como pudemos perceber, a minissérie *A muralha* operou uma abordagem genérica com características tanto épicas quanto melodramáticas em conformidade com o conceito de melodrama épico, proposto pelo pesquisador Bashkar Sarkar, ao

reencenar os conflitos do processo de colonização de nosso país através de uma ótica contraditória como a própria história, integrando a negociação da vida cotidiana, familiar, contemporânea, aos referenciais patriarcais e totalizadores do passado, que até certo ponto ainda estão presentes.

Finalmente, ao estudarmos a teoria do gênero épico no cinema nos deparamos com seu paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que é referido como um produto caracterizado por narrativas ligadas à formação de identidades nacionais - portanto locais -, também é um produto cujos modos de produção, distribuição e recepção estão cada vez mais baseados na participação multilateral em um mercado globalizado – portanto internacional. Maria Immacolata Vassalo Lopes (2004, 2006) apontou que o contexto contemporâneo, com sua crescente complexidade de interações sócio-político-culturais desafia os limites das sociedades nacionalmente estabelecidas e abre caminho a uma perspectiva intercultural.

Assim, pudemos concluir que a minissérie *A muralha*, como resultante do processo de apropriação ou “indigenização” de dois gêneros “globais” - o melodrama na forma do folhetim e o épico – demonstra que, assim como Robert Burgoyne (2011) inferiu sobre o papel do épico como forma popular intercultural de vanguarda, o melodrama épico pode ser considerado um exemplo do gênero épico como ferramenta de expressão intercultural, conforme ocorre em outros países em relação ao cinema e no Brasil em *A muralha* no âmbito televisivo.

Tais experiências multilaterais enriquecem as possibilidades do repertório genérico no panorama da produção audiovisual internacional e demandam novas avaliações dos gêneros em relação às novas formas de interações sociais, culturais e econômicas.

Portanto, a pesquisa aprofundou as questões propostas na perspectiva de uma aproximação de uma história do gênero épico na TV brasileira a partir da minissérie *A muralha*, atenta às interações sociais, culturais e econômicas que o gênero acarreta dentro do contexto em que está inserido, ressaltando o potencial do gênero épico como discurso intercultural no contexto da produção audiovisual do início do século 21.

Referências

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Acadêmicos-Membros*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=131>> Acesso em: 13 Abr. 2012.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.
- AMARAL, Maria Adelaide. *Luísa (quase uma história de amor)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Coração Solitário*. São Paulo: Editora Global, 1997.
- _____. *O Bruxo*. São Paulo: Globo, 2000.
- _____. *Estrela nua – amor e sedução*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- _____. *Aos meus amigos*. São Paulo: Globo, 2009.
- ANTUNES, Elizabete; ANDRADE, Patrícia. Histórias da História. *O Globo*, 2000.
- AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à televisão*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- BARBOSA, Maria Braga. Aspectos da formação feminina no romance A Muralha de Dinah Silveira de Queiroz. *Revista Crioula*, nº 9, ECLLP-DLCV-USP, Maio de 2011.
- BARRA, Alan. The incredible shrinking epic. in: *American Film*, 14 (5) (March 1989): 40-45.
- BAZIN, André. “O western ou o cinema americano por excelência”. In.: *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 199-208.
- _____. “A evolução do western”. In.: *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 199-218.
- BERRY-FLINT, Sarah. “Genre”. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds.). *A companion to film theory*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1999, p. 25-44.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In. RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-301.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BURGOYNE, Robert. *The Hollywood Historical Film*. London and Malden: Wiley-Blackwell, March, 2008; second printing, August 2008.

_____ (editor). *The Epic Film in World Culture*. Routledge, July 2011.

BUTCHER, Pedro. *A Dona da História: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Dissertação de mestrado, UFRJ. Rio de Janeiro: 2006.

CALDEIRA, Flávia Lopes, FERNANDES, L.; KOGUT, P. Acadêmicos aprovam reconstituição de época, *O Globo*, 2000.

CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: style, crisis, and authority in American television*. New Jersey: Rutgers, 1995.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Elsevier (Editora Campus), 2003.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1985.

ELLEY, Derek. *The epic film* (London: Routledge & Kegan Paul, 1984).

FELTRIN, Ricardo. Despenca ibope da novela das 23h na Globo, *Cultura, A Tarde*. Disponível em: < <http://atarde.uol.com.br/materias/1524288>> Acesso em: 20 Ago. 2013.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de doutorado – Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. *Imagens do Brasil (análise do nacionalismo na adaptação de um romance histórico para a televisão)*. Dissertação de mestrado, UFSCar. 2005.

GLOBO.COM, *Globo Filmes*. Disponível em: < <http://globofilmes.globo.com>> Acesso em: 07 Out. 2012.

GUIMARÃES, Helio de Seixas. *Literatura em televisão - Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Dissertação de mestrado, Unicamp, 1995.

GRAIEB, Carlos. O que lê o país. *Revista Veja*, 1999. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/151299/p_215.html> Acesso em: 20 Jul. 2014.

IANNI, Octavio. “Transculturação”. In: *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 91-137.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=8898&cd_item=35> Acesso em: 27 Jul. 2012.

LIPPELT, Vanessa. Minissérie bate recorde de audiência, *O Globo*, 2000.

LOBO, Narciso Julio Freire. As minisséries e a busca de uma teledramaturgia nacional. In: *Revista Comunicação & Sociedade*. Nº 29, São Bernardo do Campo: Instituto Metodista de Ensino Superior, 1998, p.85-98.

LOPES, Maria Immacollata Vassalo. Narrativas Televisivas e Interculturalidade. *Encipecom*, 2002. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/c/c6/Maria_Immacolata_Vassallo_de_Lopes_-_TEXTO_COMPLETO.pdf>

_____. (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, Loyola, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Televisão levada a sério*. S. Paulo: SENAC, 2000.

MARON, Alexandre. "Minissérie "A Muralha" é um risco", afirma Daniel Filho, Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 1999.

_____. Bandeirantes vão invadir tela da Globo, *Ilustrada*, Folha de São Paulo, 2000.

MARQUEZ, Bernardo. *A dublagem da banda internacional*, 2011, Disponível em: <<http://www.artesaosdosom.org/?p=968>> Acesso em: 14 Ago. 2014.

MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2008.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 31.

MITTELL, Jason. "A cultural approach to television genre" in *Cinema Journal*, 40, nº3, Spring 2001, p. 01 – 24.

MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*. São Paulo, Globo, 2 vols., 2008.

GLOBO VÍDEO LANÇA DVD DA MINISSÉRIE A MURALHA. *Monitor Mercantil*, São Paulo, 2002, Disponível em: <<http://www.monitormercantil.com.br/index.php?pagina=Noticias&Noticia=9021>> Acesso em: 13 Out. 2012.

MONTAGNER, Aírto Ceolin. "Épica: Lugares e Caminhos", in *Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - LECO - INSTITUTO DE LETRAS - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Ano 17, Nº. XXIX, 2014.

NAGIB, Lucia. "Towards a positive definition of world cinema", in DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. Londres: Wallflower, 2006, p. 30-37.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Imaginário Histórico e Poder Cultural: as Comemorações do Descobrimento*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: CPDOC; FGV, vol. 14, n. 26, 2000, p.183-202.

PAIVA, Samuel. Dimensões Transculturais do Gênero Audiovisual: Argumentos para uma Pesquisa sobre o Filme de Estrada. In: *Anais da 17º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Cd-Rom. São Paulo, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar*. Dissertação de mestrado, PUC - Rio, Rio de Janeiro, 2005.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. “Melodrama, folhetim e telenovela”, in *FACOM*. n. 15. Salvador, UFBA, 2005. p. 46-54.

PRETÉRITO PERFEITO - Time de cenógrafas da Rede Globo garante o visual requintado das produções históricas. *Isto é*, Cultura, Nº Edição: 1582, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/32029_PRETERITO+PERFEITO> Acesso em: 15 Jul. 2012.

PROJETO MEMÓRIA GLOBO. *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PUC-RIO. *TV-Pesquisa*. Base de Dados. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br>> Acesso em: 22 Abr. 2012.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Margarida La Rocque: *A Ilha dos Demônios*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1949.

_____. *Floradas na serra*, Rio de Janeiro. Jornal de Letras. 1950.

_____. *Eles Herdarão a Terra (ficção científica)*. Rio de Janeiro: GRD, 1960.

_____. *Os Invasores*. Rio de Janeiro: Record, 1965.

_____. *Verão dos Infiéis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. *Comba Malina (ficção científica)*. Rio de Janeiro: Ed. Laudes, 1969.

_____. *A muralha: romance comemorativo do IV Centenário da Fundação de São Paulo*. 7ª Ed. Brasília: Ed. De Brasília, 1971.

_____. *Guida, Caríssima Guida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

RAÍZES DO BRASIL. *Revista Quem Acontece*, 2007. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1451870-2456,00.html>> Acesso em: 08 Jun. 2012.

RAUS, Maria Angela. *O processo de produção em minisséries históricas: o passado romantizado*. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Universidade Paulista, 2006.

RONDINI, Luiz Carlos. As minisséries da Globo e a grade de programação, *Intercom*, 2007. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=34230>> Acesso em: 08/11/2012.

ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”; “Os gêneros épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais”; “O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais”. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 15-26.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutorado. Instituto de Artes, Unicamp, 2004.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema – A Era dos Estúdios em Hollywood*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

SILVA, Flávio Luiz Porto. Melodrama, folhetim e telenovela anotações para um estudo comparativo. *FACOM* - nº 15 - 2º semestre de 2005.

SOBCHACK, Vivian. *Surge and Splendor: A Phenomenology of the Hollywood Epic*. Representations 29 (Winter 1990).

SOM LIVRE, *A muralha – encarte de DVD*, vols.1, 2, 3 e 4, 2002.

STAM, Robert. Alguns Interrogantes sobre Autoria e Gênero. In: *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 144-151.

WOOD, Michael. *America in the movies, or, Santa Maria it had slipped my mind*. (London: Secker & Warburg, 1975), pp.173 and 166-177.

WRIGHT, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western* (Berkeley: University of California Press, 1975).

WYKE, Maria. *Projecting the past: anciet Rome, cinema and history* (London and New York: Routledge, 1997).

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1984.

_____. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Nilson. Balanço 2012: séries e minisséries que marcaram a TV. **UOL**, 2012. Disponível em: <<http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2012/12/25/balanco-2012-series-e-minisseries-que-marcaram-a-tv/>> Acesso em: 25 Jul. 2013.

_____. *O Astro, Teledramaturgia*, 2011. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/astro11b.asp>> Acesso em: 18 Jul. 2013.

Anexo**Ficha Técnica da Minissérie *A muralha* (TV Globo, 2000):**

Autoria: Maria Adelaide Amaral

Escrita por: Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari

Direção: Denise Saraceni, Carlos Araújo e Luís Henrique Rios

Direção-geral: Denise Saraceni

Direção de núcleo: Denise Saraceni

Período de exibição: 04/01/2000 - 28/03/2000

Horário: 22h30

Nº de capítulos: 49

Direção de produção: Eduardo Figueira
Produção de elenco: Malu Fontenelle

Direção de arte: Lia Renha

Figurino: Cao Albuquerque e Emilia Duncan

Cenografia: May Martins, Fernando Schmit e Maurício Rholfs

Produção de arte: Luiz Fernando Cardoso e Andréa Penafiel

Produção musical: Sergio Saraceni

Direção musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Marlene Moura e Sonia Pena

Pesquisa histórica: Myrian Mendes e Leila Melo

Direção de fotografia: Elton Menezes

Iluminação: Jandir Magalhães

Assistente de direção: Abelardo Lustosa e Cecília Amado

Consultoria de linguagem: Íris Gomes da Costa

Produção de engenharia: Marcos Senna

Câmeras (externa e estúdio): Edílson Giachetto, Ricardo Fuentes, Antônio Laport, Luiz C. Maidana, Carlos Monnerat, Ronildo Inácio e João Ricardo

Direção de imagem: Milton Valinho

Efeitos visuais: Gerald Kholler e Chico Mauro

Efeitos especiais: Farfan e Vitor Klein

Edição: Paulo H. Farias e Roberto Mariano

Sonorização: Octavio Lacerda, Frederico Salles e Carlos Alberto

Continuidade: Sonia Branco, Maria Eugenia Lopes, Elba Kurosawa, Aurora Chaves e Fernanda Borges

Coordenação de produção: Carlos Galvani e Silvana Gabbardo

Gerência de produção: Carla Mendonça

Elenco:

Ada Chaseliov - Leonor

Alessandra Negrini - Isabel

Alexandre Borges - Dom Guilherme Shetz

André Gonçalves - Apingorá

Angelo Paes Leme - Vasco Antunes

Antonio Castiglioni - Sacristão

Cacá Carvalho - Frei Carmelo

Cacique Xavante Marvel - Cacique Guaianás

Caco Ciocler - Bento Coutinho

Carlos Eduardo Dolabella - João Antunes

Cecil Thiré - Dom Bartolomeu

Celso Frateschi - Afonso Góes

Charles Paraventi - Padre Jesuita da Praia

Cláudia Ohana - Dona Antônia

Deborah Evelyn - Basília

Edwin Luisi - Dom Gonçalo

Elias Andreatto - Dom Samuel Cardoso (pai de Dona Ana)

Emiliano Queiroz - Dom Falcão

Enrique Diaz - Aimbé

Ewirges Ribeiro "Bumba" - Genoveva

Hélio Fonseca - Ordinário
Irving São Paulo - Mestiço de Bento Coutinho
João Pedro Roriz - Parati
José de Abreu - Inquisidor-Mor
José Wilker - Dom Diogo
Leandra Leal - Beatriz
Leonardo Brício - Tiago
Leonardo Medeiros - Leonel
Letícia Sabatella - Dona Ana
Luís Mello - Dom Manoel
Maria Luisa Mendonça - Margarida
Maria Maya - Moatira
Matheus Nachtergaele - Padre Miguel
Mauro Mendonça - Dom Braz Olinto
Patrick de Oliveira - Tuiú
Paulo José - Padre Simão
Pedro Paulo Rangel - Mestre Davidão
Regiane Alves - Rosália
Rita Martins - Iamê
Sergio Mamberti - Dom Cristóvão
Stênio Garcia - Caraíba (participação especial)
Tarcísio Meira - Dom Jerônimo Taveira
Vera Holtz - Mãe Cândida
Mira Palheta - Estalajadeira Silveria
Mac Suara - Pajé Aldeia Apingorá
Pedro Fuchs e Marcos Fuchs - Filhos de Moatira
Cesario Augusto - Mameluco que ataca Moatira
Sílvia Nobre - Índia Jovem
Michauaka - Índio da tropa de Guilherme

Roberto Lopes - Mestiço de Guilherme

Emanuelle Soncini e Vivian Vieira - Índias que trabalham com Guilherme

Antonio de Bonis - Capitão do Barco

Antonio Gonzalez - Soldado na Praia

Arnaldo Marques e Sergio Stern - Condenados