

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
ARTE, MODA: HISTÓRIA E CULTURA

Marcelle Lopes de Souza

O poder memorial do figurino de Leopoldina:
a representação do passado na telenovela *Novo Mundo*

Juiz de Fora

2023

Marcelle Lopes de Souza

**O poder memorial do figurino de Leopoldina: a representação do passado
na telenovela *Novo Mundo***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Arte, Moda: História e Cultura.

Orientadora: Pr^a. Dr^a. Maria Claudia Bonadio

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Marcelle Lopes de.

O poder memorial do figurino de Leopoldina: : a representação do passado na telenovela Novo Mundo / Marcelle Lopes de Souza. -- 2023.

126 p. : il.

Orientador: Maria Claudia Bonadio

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2023.

1. Telenovela de época. 2. Figurino. 3. História do Brasil. 4. Representação. 5. Memória Cultural. I. Bonadio, Maria Claudia, orient. II. Título.

Marcelle Lopes de Souza

O poder memorial do figurino de Leopoldina: a
representação do passado na telenovela Novo Mundo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teoria e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 17 de maio de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Dr^a. Maria Claudia Bonadio - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr^a. Theresa Christina Barbosa de Medeiros
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr^a. Camila Borges da Silva
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 20/03/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Claudia Bonadio, Professor(a)**, em 17/05/2023, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila Borges da Silva, Usuário Externo**, em 30/05/2023, às 10:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Theresa Christina Barbosa de Medeiros, Usuário Externo**, em 29/08/2023, às 09:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.ufff.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1193093** e o código CRC **69E4C9B6**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Orunmilá e Obatalá por toda proteção e acolhimento ao longo da minha jornada acadêmica. A maior parte desta pesquisa foi feita durante um período pandêmico, conturbado e desestabilizador em todos os sentidos. Ao olhar para esse passado recente chega a ser quase inacreditável que não apenas eu, mas também essa dissertação tenha conseguido sobreviver a tudo isso. Agradeço também ao meu padrinho Murilo Sebe Bon Meihy e meu Ojubona Alan Ferreira por não terem soltado a minha mão, me cercando de incentivo e bons aconselhamentos.

Agradeço ao apoio financeiro da FAPEMIG, que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa durante os dois anos de sua produção, e também à minha orientadora Maria Claudia Bonadio, que sempre me recebeu com muito carinho e atenção nos momentos que eu mais precisei. Também ofereço a minha gratidão às professoras Camila Borges e Theresa Christina por terem trazido comentários tão gentis e necessários para o andamento desta pesquisa.

Por fim, agradeço especialmente à Exu por ter colocado pessoas tão especiais na minha vida como o querido Everton Barbosa, a quem sou eternamente grata por ter acreditado no meu potencial ao me incentivar a fazer a inscrição no processo seletivo do mestrado; Meus melhores amigos Júlio Augusto e Ewerton Ramos por permanecerem ao meu lado e vibrarem comigo em cada conquista; E meu grande amigo e irmão de axé Luis Eschenazi, que me acompanhou durante todos esses anos contribuindo com muitas conversas e trocas de leituras. Todos vocês foram essenciais não apenas para a conclusão desta dissertação, mas também para o meu crescimento como pesquisadora.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação da personagem histórica de Maria Leopoldina na telenovela de época *Novo Mundo* (2017), expondo os seus figurinos como um meio de transmissão de memórias culturais e midiáticas que conecta o telespectador com outras mídias disseminadoras de conhecimento histórico. Como metodologia, comparamos os frames e imagens de divulgação da novela com obras imagéticas e historiográficas que foram utilizadas como referência para a construção da personagem da Princesa do Brasil na dramaturgia brasileira. Pensando o figurino dentro do sistema de representação proposto por Stuart Hall (2016), na qual nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de relações (vestuário, mídia, museu, referências históricas) e da linguagem ficcional repleta de signos e significados, pautamos nossa análise para além do audiovisual. A partir da ideia de cultura de convergência de Henry Jenkins (2009), evidenciamos as conexões transmidiáticas estabelecidas em *Novo Mundo* ao buscar oferecer uma continuidade de narrativa que se comunica com o seu público para além da tela na sala de estar.

Palavras-chave: Telenovela de época. Figurino histórico. Memória.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the representation of the historical character of Maria Leopoldina in the period soap opera *Novo Mundo* (2017), exposing her costumes as a means of transmission of cultural and mediatic memories that connects the viewer with other media that disseminate historical knowledge. As a methodology, we compare the frames and images of the soap opera with imagery and historiographic works that were used as a reference for the construction of the character of the Princess of Brazil in Brazilian dramaturgy. Thinking about costumes within the representation system proposed by Stuart Hall (2016), which allows us to make sense of the world through the construction of a set of relationships (clothing, media, museum, historical references) and a fictional language full of signs and meanings, we guided our analysis beyond the audiovisual. Based on Henry Jenkins' (2009) idea of convergence culture, we highlight the transmedia connections established in *Novo Mundo* by seeking to offer a continuity of narrative that communicates with its audience beyond the screen in the living room.

Keywords: Period soap opera. Historical figurine. Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Encontro de D. Leopoldina com Domitila de Castro.....	61
Figura 2	- D. Leopoldina no quarto de sua filha no palácio.....	63
Figura 3	- D. Leopoldina arrumada para sair com Carlota Joaquina.....	63
Figura 4	- Pintura do Desembarque de D. Leopoldina.....	67
Figura 5	- Cena do desembarque de Leopoldina em <i>Novo Mundo</i>	67
Figura 6	- Vestido de casamento de Leopoldina	70
Figura 7	- Pintura de Leopoldina com tiara de princesa e conjunto de jóias de pérolas... 70	
Figura 8	- Detalhes do figurino do casamento.....	71
Figura 9	- Leopoldina em vestido de Corte.....	71
Figura 10	- Leopoldina no navio com sua comitiva.....	72
Figura 11	- O broche de Leopoldina.....	73
Figura 12	- O broche de Maria Luísa.....	73
Figura 13	- Figurino da despedida de D. João VI do Brasil.....	74
Figura 14	- Pintura de Leopoldina com tiara de pérolas.....	76
Figura 15	- Figurino de luxo de Leopoldina.....	75
Figura 16	- Arquiduquesa da Áustria Maria Teresa.....	75
Figura 17	- Leopoldina na Áustria com casaco de pele.....	76
Figura 18	- Leopoldina no Brasil com regalo de pele.....	76
Figura 19	- Leopoldina com chapéu e casaca.....	77
Figura 20	- Figurino para passeio.....	77
Figura 21	- Vestido azul com cinto marrom.....	78
Figura 22	- Vestido bege com cinto marrom.....	78
Figura 23	- Vestido azul com babados.....	79
Figura 24	- Vestido bege com sobreposição.....	79
Figura 25	- Cena de Leopoldina se arrumando para D. Pedro I.....	80
Figura 26	- Leopoldina e D. Pedro no cortejo fúnebre do filho.....	81
Figura 27	- Leopoldina e D. Pedro de luto em casa.....	81
Figura 28	- Vestido marrom com mangas de tule.....	82
Figura 29	- Figurino da assinatura do decreto de 1822.....	82
Figura 30	- Leopoldina em reunião com os apoiadores de D. Pedro.....	83
Figura 31	- Leopoldina e José Bonifácio.....	84
Figura 32	- Cena da assinatura do decreto de 1822.....	85

Figura 33 - Pintura de Georgina de Albuquerque.....	86
Figura 34 - Gravura de Debret.....	88
Figura 35 - Cena da coroação de D. Pedro I como Imperador.....	89
Figura 36 - Leopoldina no Museu de Arte do Rio.....	95
Figura 37 - Exposição de Leopoldina no MAR.....	97
Figura 38 - Móveis na exposição do MAR.....	97
Figura 39 - Vestido da exposição do MAR.....	98
Figura 40 - Vestido da exposição do MHN.....	98
Figura 41 - Exposição de figurinos na CASACOR Minas 2017.....	101
Figura 42 - Publicação do Museu da Moda Brasileira no Facebook.....	104
Figura 43 - Tweet comentando sobre Leopoldina ser o destaque de <i>Novo Mundo</i>	107
Figura 44 - Tweet sobre caracterização de Letícia Colin como Leopoldina.....	108
Figura 45 - Tweet elogiando o figurino de <i>Novo Mundo</i>	108
Figura 46 - Comentários no post do Instagram da História da Moda - UFJF.....	109
Figura 47 - Tweet comparando a tiara de D. Teresa Cristina com a de D. Leopoldina....	110
Figura 48 - Tweet sobre a mudança do final de <i>Novo Mundo</i>	111
Figura 49 - Publicação de Mary del Priore no Facebook.....	112
Figura 50 - Tweet sobre a relação de Leopoldina com D. Pedro.....	113
Figura 51 - Tweet comentando o interesse dos telespectadores em Leopoldina.....	114
Figura 52 - Tweet sobre a participação de Leopoldina na Independência.....	114
Figura 53 - Tweet criticando o ensino de História.....	115
Figura 54 - Tweet criticando os livros de História.....	115
Figura 55 - Tweet sobre <i>Novo Mundo</i> em livro didático.....	116
Figura 56 - Gráfico sobre a busca de termos no Google.....	117

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1960.....	19
Tabela 2 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1970.....	22
Tabela 3 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1980.....	27
Tabela 4 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1990.....	31
Tabela 5 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 2000.....	32
Tabela 6 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo nas décadas de 2010 e 2020.....	34
Tabela 7 - Ficha técnica de <i>Novo Mundo</i>	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O FIGURINO HISTÓRICO COMO EVOCADOR DE MEMÓRIAS.....	14
2.1 A ESTÉTICA AUDIOVISUAL DAS TELENOVELAS DE ÉPOCA.....	15
2.1.1 Anos 1960: o início e o fim da era dos dramalhões exóticos.....	17
2.1.2 Anos 1970: a ascensão das novelas literárias pós revolução tecnológica.....	20
2.1.3 Anos 1980: o merchandising e o padrão de qualidade da Globo.....	26
2.1.4 Anos 1990: a queda das telenovelas frente à turbulência da concorrência.....	29
2.1.5 Anos 2000: o retorno das teledramaturgias de época.....	31
2.2 OS FIGURINOS HISTÓRICOS DA REDE GLOBO.....	37
2.3 RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: O CONCEITO DE HISTORICIDADE NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE FIGURINOS.....	41
3 O CONHECIMENTO HISTÓRICO MUDIATIZADO: A REPRESENTAÇÃO DE MARIA LEOPOLDINA DA ÁUSTRIA.....	49
3.1 NOVO MUNDO, NOVO OLHAR: CONEXÕES ENTRE O DISCURSO HISTÓRICO E A NARRATIVA AUDIOVISUAL.....	51
3.2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE D. LEOPOLDINA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO.....	58
3.3 OS FIGURINOS DA PRINCESA DO BRASIL: A REPRESENTAÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS NA TELENOVELA NOVO MUNDO.....	64
3.2.1 A princesa austríaca em terras brasileiras.....	69
3.2.2 Maria Leopoldina: mãe, esposa e estadista.....	77
3.2.3 De Princesa à Imperatriz do Brasil.....	82
4 A TRANSMIDIATIZAÇÃO DE NOVO MUNDO: A CONTINUIDADE DE NARRATIVA FORA DAS TELAS.....	92
4.1 A INTER RELAÇÃO ENTRE A TELEVISÃO E O MUSEU.....	93
4.2 O TRAJE DE CENA COMO OBJETO-MEMÓRIA.....	99
4.3 MÍDIA E CULTURA: A NOVELA DE ÉPOCA COMO MEIO DE DIFUSÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO.....	105
5 CONCLUSÃO.....	119

1 INTRODUÇÃO

Desde a sua criação nos anos 1950, a telenovela brasileira vem ganhando reconhecimento público ao ponto de se tornar um sucesso em escala global. Essa conquista se deu, sobretudo, pelo uso da “linguagem comum” como ferramenta de proximidade com o cotidiano do seu público receptor. De forma geral, os roteiros conseguem construir um diálogo com todas as camadas da sociedade devido a verossimilhança dos seus enredos com a realidade dos brasileiros, principalmente após a revolução televisiva dos anos 1970. Desta forma, de maneira mais acessível do que os livros de História, a telenovela como cultura de massa possui um potencial maior de comunicação. A visualidade e os diálogos da novela de época trazem uma linguagem mais simples e com maior capacidade de disseminar o conhecimento histórico presente nas minuciosidades da teledramaturgia brasileira. Desde o figurino, até o conjunto da cena gravada, o telespectador consegue se aproximar imersamente na representação ficcional dos vestígios do passado, absorvendo informações históricas até então desconhecidas para o público leigo. Logo, a televisão se torna uma janela não apenas para as expressões culturais, mas também para a divulgação de conhecimentos históricos do nosso passado.

Mobilizando Nestor Canclini, apontamos no primeiro capítulo o quanto o patrimônio cultural midiático tem sido desenvolvido por empresas com competências transnacionais, como a Rede Globo, estabelecendo formas de conhecimento por meio de representações do passado que adentram no imaginário social. Com a midiaticização da sociedade, o papel dessas empresas se tornou decisivo na gestão da diversidade cultural ao ocupar o lugar de referência na produção de programações televisivas com conteúdo histórico (CANCLINI, 2005, p. 184). Dentre essas programações, nos debruçaremos sobre as telenovelas de época e os seus figurinos históricos, esmiuçando as transformações estéticas e tecnológicas estabelecidas desde a estreia da primeira teledramaturgia nas telas brasileiras até os dias atuais.

Segundo Maria Immacolata Vassallo Lopes, a telenovela pode ser considerada como um dos fenômenos mais representativos da tardia modernidade brasileira, ao combinar o arcaico e o moderno, fundindo dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos, além de ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-comunicação de massa dentro do Brasil (2014, p. 2). A partir do estudo de caso de *Novo Mundo*, analisaremos ao longo do segundo capítulo como as telenovelas de época da Rede Globo têm utilizado essa combinação entre o passado e o presente para representar conteúdos históricos. Nos voltando

especificamente para a representação da Princesa Leopoldina, responsável pela assinatura do decreto que trouxe a independência para o Brasil, destrincharemos o processo de construção e desenvolvimento da personagem a partir do seu figurino e caracterização.

Apesar de sua imagem e narrativa ser embasada em obras imagéticas e historiográficas, a dramaturgia retratou Maria Leopoldina como uma personagem de carisma que é consagrada não apenas como uma heroína da trama, mas também da História do país. Desta forma, buscaremos compreender de que forma o discurso histórico retratado na produção audiovisual da Rede Globo traz um novo olhar acerca da História ao abordar a personagem histórica de maneira que habitualmente se distancia daquela estabelecida tanto nos livros didáticos quanto no audiovisual brasileiro.

Contudo, argumentaremos ao longo deste trabalho que a ficção não se opõe à realidade ou quer se fazer passar por ela. Pelo contrário, “a ficção é a mobilização dos recursos da arte para construir um “sistema” de ações representadas, de forma agregadas, de signos que se respondem” (RANCIÈRE, 2013, p. 160). Se reconhecemos o que Andreas Huyssen aponta como a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem (2000, p. 22), nos questionamos se devemos, então, estar abertos para as diferentes possibilidades de representação do real e de suas memórias? E como podemos educar o olhar do telespectador para que se torne um sujeito crítico em relação a essa diferença?

Se pautando na influência que a mídia estabelece nas relações culturais com os espectadores, Canclini questiona se o sujeito não seria apenas uma construção ficcional desta mídia, ou se também poderiam haver sujeitos críticos que exercem suas próprias iniciativas frente às possíveis manipulações midiáticas (CANCLINI, 2005, p. 148). Tendo como ponto de partida tal questionamento, buscamos analisar ao longo do terceiro capítulo o quanto a telenovela de época pode ocupar um espaço de influência social, se tornando um referencial cultural para o espectador enquanto reprodutora de fatos históricos e costumes do passado. Além disso, tendo como princípio o “entorno da televisão como importante espaço de sociabilidade, convivência familiar e comunitária” (CORDEIRO, 2016, p. 143), abordaremos a repercussão que *Novo Mundo* teve no meio digital e como os historiadores podem se utilizar deste espaço para trazer debates tanto dentro quanto fora do meio acadêmico e escolar.

Outra questão que abordaremos no último capítulo é em relação à exposição museológica utilizada como estratégia comunicacional com os telespectadores da novela. O público é um elemento primordial tanto para a televisão quanto para o Museu, uma vez que ambos desenvolvem discursos e narrativas a fim de trazerem propostas e projetos que

dialoguem com o papel de cada instituição. No caso de *Novo Mundo*, a novela apresenta uma continuidade de narrativa que extrapola a TV e adentra o museu. Elas se desenvolvem de forma paralela, como se um desse continuidade ao que está sendo narrado no outro.

Tal perspectiva se apresenta primeiramente na visita guiada que um grupo de jornalistas e historiadores fizeram à exposição "Leopoldina, Princesa da Independência, das Artes e das Ciências", no Museu de Arte do Rio (MAR), para promover a estreia da novela; e posteriormente na exposição "Novo Mundo: a arte de vestir no século XIX", na CASACOR Minas 2017, onde apresentou o trabalho da figurinista aos espectadores de *Novo Mundo*. Ao articular o debate entre a relação do telespectador com o figurino, quando este está sendo exibido dentro e fora das telas, podemos analisar como os figurinos históricos possuem uma capacidade de produção de memória cultural que perpassa outras formas de memórias como a midiática e a comunicacional. Assim, a partir de uma proposta de consumo visual coletivo, não apenas os figurinos mas todo o cenário e a caracterização em torno dos personagens históricos conseguem incorporar o imaginário individual e até mesmo o arcabouço intelectual de cada telespectador, constituindo-se como parte da memória cultural de cada um.

Nesse sentido, ao articular essa relação entre ambos os meios de comunicação como uma forma capaz de proporcionar a produção de memórias culturais nos espectadores da novela, poderíamos utilizar a cultura material produzida pela ficção televisiva como uma opção curatorial para suprir a falta de difusão do conhecimento histórico em espaços educacionais? A fim de buscar responder a essa e outras questões levantadas neste texto introdutório, estabeleceremos como premissa a abordagem da telenovela de época não apenas como instrumento educativo que pode ser utilizado no ambiente escolar como um meio de propagação do conhecimento histórico e fonte histórica, mas também analisá-la como um objeto transmidiático que estabelece conexões com seus telespectadores e inter relações com a Cultura Material. Assim, adentraremos no debate sobre como a televisão, enquanto uma experiência cultural, pode contribuir para a educação popular e o Ensino de História ao reproduzir imagens, costumes e modismos do passado.

2 O FIGURINO HISTÓRICO COMO EVOCADOR DE MEMÓRIAS

Ao se questionar o que fundamentalmente seria a televisão, Dominique Wolton a sintetizou em duas palavras “imagens e laço social” (1996, p. 12). A imagem se refere à dimensão técnica da TV, responsável pelo espetáculo do entretenimento; já o laço social remete ao poder da comunicação na dimensão social. A unidade teórica da televisão é formada, assim, pela associação destas duas dimensões em uma concepção de mídia generalista destinada a buscar agradar a todos os públicos. Seu caráter democrático não advém somente da possibilidade que o uso coletivo da tela possa ser feito em diferentes ambiente — seja por uma família na sala de sua casa, por desconhecidos nas mesas de um bar ou até pelo olhar despretenso de um passante na vitrine de uma loja de eletrodomésticos —, mas por proporcionar a união e a participação de indivíduos em uma atividade coletiva dentro da comunidade. Apesar de estarem consumindo as informações de forma individual, os espectadores se mantêm envolvidos, de certa forma, em um ambiente de conversação. Cabe a cada um escolher como prefere se relacionar com a tela, sendo alguns de maneira mais imersiva enquanto outros ficam no plano superficial. De toda forma, quando nos referimos ao conteúdo da televisão aberta, ambos os grupos se encontram dentro de um laço social que interliga as diferentes classes sócio-econômicas em um mesmo nível e padrão de comunicação.

No entanto, o fenômeno da televisão de massa como um meio cultural democrático foi se fragmentando com a ampliação de canais e programações destinadas a públicos específicos. Se apresentando como uma janela para ficção dentro da vida cotidiana, as telenovelas da Rede Globo adotaram essa fragmentação de conteúdo ao determinar diferentes propostas de narrativas alinhadas de acordo com o seu público e a faixa de horário da emissora. Assim, surgiram as chamadas “novela das seis”, “novela das sete”, “novela das oito ou das nove” e “novela das dez”; cada qual destinada a um público diferente, mas permanecendo com o intuito de seguir a proposta generalista de televisão. A primeira faixa tem como característica a produção de dramaturgias românticas com temáticas leves e baseadas em obras literárias; a segunda costuma apresentar comédias-românticas com dramas que preparam o telespectador para a terceira faixa de horário, a qual é destinada ao público de maior audiência com narrativas complexas e de alto teor dramático. E a última costuma exibir produções mais curtas e com dramas intensos, carregados de cenas apropriadas apenas para o público adulto.

Ao longo deste capítulo apresentaremos, primeiramente, como as novelas de época começaram a ser produzidas pela Rede Globo, classificando-as a partir de um breve panorama

histórico da telenovela brasileira, pensando a estética audiovisual de suas produções, as temáticas abordadas nos enredos e os objetivos das propostas dramatúrgicas. Como segundo tópico, abordaremos o acompanhamento que as mudanças na concepção de produção de indumentárias de época fizeram junto com as novas formas de teledramaturgia, assim como a glamourização e os anacronismos que perpassam as produções de figurinos históricos. Por fim, traremos o debate sobre como a escolha detalhada dos elementos que compõem esses figurinos possuem uma capacidade de não apenas se referir ao tempo histórico específico, mas também ser um produto que traz informações sobre os recursos tecnológicos do seu momento de produção. Ou seja, os figurinos históricos das telenovelas de época são carregados de uma historicidade própria que perpassa a intenção da figurinista, a sua pesquisa histórica e as possibilidades de execução.

Nesse sentido, o objetivo principal deste capítulo é trazer um panorama histórico da telenovela de época de forma que contribua para a compreensão de como a produção atual de vestimentas ficcionais buscam trazer uma representação histórica que se pareça com a realidade do tempo histórico proposto, mas não necessariamente assumam um compromisso com o real. Considerando, assim, que elas podem ter os seus próprios códigos a partir da reapropriação da história, da descodificação da moda e da ressignificação dos costumes.

Desta forma, tendo como objeto de estudo o figurino de telenovela de época como evocador de memórias históricas que estão sendo representadas ficcionalmente, temos como intenção buscar responder algumas questões que surgiram já na introdução do presente trabalho. Tal traje se refere à realidade, mas não é completamente verossímil a esta. Ele possui efeitos estéticos que ao se sobrepôr ao dado histórico, acaba emergindo um imaginário no telespectador capaz de se relacionar com a realidade histórica, e ainda assim permanecer com os seus traços de ficcionalidade. Logo, ao apresentar representações do passado dentro do jogo da ficção, as novelas estariam contribuindo com a produção de uma memória histórica fantasiosa? Essa é uma das questões que buscamos responder ao longo deste e dos demais capítulos.

2.1 A ESTÉTICA AUDIOVISUAL DAS TELENÓVELAS DE ÉPOCA

Soap opera, ou “ópera de sabão”, é a primeira palavra que aparece ao buscarmos uma tradução em inglês para o termo “telenovela”. O conceito surge, na década de 1930, com a produção da primeira radionovela nos Estados Unidos: *Painted Dreams*, de Irna Phillips. Protagonizada pela própria autora, a proposta foi criada pelas fábricas com a intenção de fazer

uma novela que promovesse a venda do sabão, prendendo a atenção das donas de casa. A estratégia foi criada durante a recessão econômica para atingir um público maior pelas rádios.

O fenômeno da radionovela se propagou pela América Latina e, por volta de 1935, Havana emergiu como um polo de produção e exportação de artistas e diretores de rádio (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 23). Cuba alterou o modelo americano de novelas extremamente longas, que poderiam chegar a durar mais de vinte anos, e retomou a tradição folhetinesca de se contar histórias de amor com começo, meio e fim bem estabelecidos. Neste primeiro momento, a produção das telenovelas eram feitas por agências de publicidade, que produziam as obras em acordo com os seus patrocinadores. Foi assim que as empresas *Gessy Lever*¹ e *Colgate-Palmolive*² expandiram a produção das novelas de Cuba para o continente americano, influenciando o Brasil, que já consumia o folhetim³ como modelo de entretenimento nos periódicos do século XIX.

Em dezembro de 1951 se tem o registro da primeira novela não-diária brasileira: *Sua vida me pertence*, apresentada em 15 capítulos de vinte minutos de duração pela TV Tupi de São Paulo. Já a primeira produção de telenovela em capítulos diários, aconteceria apenas uma década depois da exibição da primeira novela não-diária no Rio de Janeiro, *O drama de uma consciência* (1953). Com a chegada da inovação tecnológica do videoteipe no Brasil, em 1958, e a importação da ideia de telenovela diária extraída da Argentina pelo superintendente da TV Excelsior, Edson Leite, *2-5499 Ocupado* (1963)⁴ se consagrou como a primeira novela diária brasileira. Essa conquista se deu graças à “Penha Aranda, um dos chefes da *Colgate-Palmolive* no Brasil, que considerou a telenovela a forma ideal de divulgar os seus produtos na TV” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 59).

De 1963 a 1965, a TV Excelsior e a TV Tupi tomaram a frente nas audiências com a produção de telenovelas. A TV Globo só entrou nesse cenário em abril de 1965, quando foi inaugurada no Rio de Janeiro. No mesmo ano, *Ilusões Perdidas*, de Ênia Petri, estreou no horário das 22h como a primeira novela da emissora, sendo exibida primeiramente às 19h30, de segunda a quarta-feira, e posteriormente às 22h, de segunda a sexta-feira. Desta maneira, para compreender o início da história da telenovela brasileira, podemos dividi-la em dois

¹ Atualmente chamada de Unilever, foi fundada em 1929 a partir da fusão da fábrica de margarinas neerlandesa Margarine Unie e do fabricante de sabonetes britânico Lever Brothers por utilizarem o azeite de palma como matéria-prima para seus produtos. O nome Gessy Lever foi adotado apenas em 1960, ao adquirir a Cia. Gessy Industrial.

² Fundada em 1806, a empresa americana de sabão, Colgate Company, passou a ser reconhecida pela sua produção de pastas de dente desde 1873. Em 1928 iniciou sociedade com a fabricante de sabões Palmolive e, em 1953, a marca se consolidou como Colgate-Palmolive.

³ Eram histórias de amor e aventura, divididas em capítulos curtos, que eram publicados nas edições dos jornais.

⁴ Adaptação feita por Dulce Santucci do original argentino *0597 da ocupado*, de Alberto Migré.

períodos: o primeiro deles é o que Ismael Fernandes chama de o momento de “implementação e consolidação”, onde dramalhões adaptados do rádio dominavam a primeira metade dos anos 1960; Já o segundo período, é marcado por um grande número de produções a partir de 1965, quando “Tupi, Excelsior, Record e Globo entraram no páreo pra valer”, trazendo uma explosão de telenovelas que tomou conta do Brasil (FERNANDES. I, 1997, p. 63).

2.1.1 Anos 1960: o início e o fim da era dos dramalhões exóticos

As primeiras produções do núcleo de telenovelas da Rede Globo tiveram como identidade a fórmula da cubana Maria Magdalena Iturriz y Placencia, conhecida no Brasil pelo nome artístico Glória Magadan. A autora foi contratada pela emissora em 1965 para escrever e supervisionar as suas produções. Apesar de fazer sucesso no período, Magadan trazia tramas no modelo dos dramalhões exóticos oitocentistas que não apenas não se passavam no Brasil, como também não refletiam a realidade nacional (FERNANDES. J, 2013, p. 39). A estrutura se baseava no estilo argentino e mexicano, cercada de uma alta carga de dramaticidade, com diálogos e cenas que beiravam o extremo quando comparado com a estética romântica (ALENCAR, 2002, p. 46). A primeira novela escrita pela autora para a TV Globo foi *Paixão de Outono* (1965), inaugurando a faixa de horário das 21h30, que se manteve exclusivamente dedicado à dramaturgia até os dias de hoje.

Em agosto de 1965 a emissora inicia a produção de novelas no horário das 19h, com a história de amor entre um médico e sua paciente, protagonizada por Gracindo Júnior e Marília Pêra, em *Rosinha do Sobrado*, de Moysés Weltman. Como sua sucessora, em outubro do mesmo ano, estreou a primeira novela de época da emissora: *A Moreninha*, de Otávio da Graça Mello. Até esse momento, as produções eram pequenas, se limitando a até 50 capítulos. No entanto, ao analisar a tabela 1, podemos perceber que após a primeira novela de época de Glória Magadan, as teledramaturgias passaram a seguir um padrão de produzir pelo menos 100 capítulos. Esse fenômeno pode ser explicado pelo sucesso que a obra inspirada no romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, teve ao alcançar o primeiro lugar em audiência no Rio de Janeiro⁵.

Tabela 1 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1960

⁵ “Eu Compro esta Mulher | Eu Compro esta Mulher.” 2021. Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/eu-compro-esta-mulher/noticia/eu-compro-esta-mulher.ghtml>. Acesso em 11 Abr. 2023

Exibição	Novela	Contexto histórico	Autoria	Capítulos	Horário
25/10/1965 10/12/1965	A Moreninha (1ª versão) ⁶	Rio de Janeiro no século XIX	Otávio da Graça Mello	35	19h
14/03/1966 15/07/1966	Eu compro esta mulher ⁷	Espanha, em 1850	Glória Magadan	88	21h30h
18/07/1966 17/02/1967	O Sheik de Agadir ⁸	Um reino árabe e a França ocupada por nazistas	Glória Magadan	155	21h30
20/02/1967 16/12/1967	A Rainha Louca ⁹	Guerras travadas, no século XIX, por Napoleão III	Glória Magadan	215	21h30
28/06/1967 16/12/1967	Anastácia, a Mulher sem Destino ¹⁰	França, no século XVIII, durante a Revolução Francesa	Emiliano Queiroz e Janete Clair	125	20h
18/12/1967 25/06/1968	O Homem Proibido	Fictício Principado de Kanshipur, na Índia, no final do século XIX e início do século XX	Glória Magadan	135	21h30
26/06/1968 06/01/1969	A Gata de Vison	Chicago dos anos 1920	Glória Magadan	169	21h30
07/01/1969 05/06/1969	A última valsa ¹¹	Áustria do século XIX	Glória Magadan	103	21h30
15/01/1969 13/10/1969	A rosa rebelde ¹²	Um grupo luta contra a ocupação francesa na Espanha oitocentista	Janete Clair	212	20h
06/06/1969 15/11/1969	A ponte dos suspiros	Veneza dos anos 1500, época da Santa Inquisição	Stela Calderón ¹³	144	21h30
07/07/1969 01/03/1970	A cabana do Pai Tomás ¹⁴	Guerra de Secessão norte-americana	Hedy Maia	205	19h

⁶ Adaptação do livro homônimo de Joaquim Manuel de Macedo.

⁷ Inspirada no romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Após um mês, a TV Globo alcançou o primeiro lugar em audiência no Rio de Janeiro. Em 1990, a história de Glória Magadan foi adaptada pela televisão mexicana e alcançou tanto sucesso quanto no Brasil.

⁸ Baseada no romance *Taras Bulba*, de Nikolai Gogol.

⁹ A Rainha Louca levou o troféu Procópio Ferreira, instituído pela extinta TV Excelsior, de melhor guarda-roupa no então Festival de Novelas de 1967. Os figurinos eram de Arlindo Rodrigues.

¹⁰ Baseada no folhetim francês *A Toutinegra do Moinho*, de Émile de Richebourg, no entanto a trama guarda poucas semelhanças com a obra.

¹¹ *A Última Valsa* encerrou o trabalho de Glória Magadan como responsável pelo núcleo de produção de telenovelas da TV Globo. Inspirada no filme *Moulin Rouge*, de John Huston.

¹² A concorrência com *Beto Rockfeller*, novela da TV Tupi que trazia uma trama mais moderna, levou à baixa audiência da produção e incentivou a Globo a repensar seu modelo de telenovela, extinguindo o estilo capa e espada das dramaturgias.

¹³ Pseudônimo de Dias Gomes.

¹⁴ A trama foi inspirada no romance homônimo de Harriet Beecher Stowe – que impulsionou o movimento abolicionista nos Estados Unidos.

Fonte: Elaborado pela autora (2022) a partir de informações extraídas do site Memória Globo.

O conturbado triângulo amoroso entre um sheik, uma jovem francesa e um oficial do Exército Francês, em *O Sheik de Agadir* (1966), foi a trama de Glória Magadan que mais representou o que ficou conhecido como a “linha capa e espada” dos anos 1960. Ao trazer histórias marcantes que se caracterizavam por estarem fora do tempo e do espaço do telespectador brasileiro, Magadan iniciou uma nova era na televisão, povoada de rainhas, princesas, condes, duques, ciganos, sheik e coronéis. Essas narrativas exóticas traziam a dicotomia de personagens bons e maus tão forte que os atores que interpretavam os antagonistas ganhavam a total antipatia do público. O ator Emiliano Queiroz, por exemplo, “chegou a ser agredido por uma espectadora indignada numa loja de departamentos em Copacabana, no Rio de Janeiro, um dia depois da exibição da cena em que seu vilão assassinou Marcel, o personagem de Cláudio Marzo”¹⁵, em *O Sheik de Agadir*.

Em 1968, a TV Tupi trouxe uma inovação que mudou o rumo das telenovelas brasileiras. A novela *Antônio Maria*, de Geraldo Vietri, apresentou uma linguagem do cotidiano que se firmou como tendência no mercado. O modelo de sucesso construído por Glória Magadan passou a ser confrontado pela ideia de se ter histórias mais “abrasileiradas”, sobretudo, quando a emissora paulista lançou nesse mesmo ano, *Beto Rockfeller*. A obra idealizada pelo diretor artístico da Tupi, Cassiano Gabus Mendes, e escrita por Bráulio Pedroso, revolucionou a teledramaturgia brasileira ao construir um protagonista anti-herói que se infiltra na alta sociedade paulistana para conseguir ascender socialmente. A nova proposta da TV Tupi fugia completamente das falas exageradamente dramáticas, dos romances impossíveis, e dos cenários e figurinos exuberantes. O texto oferecia uma linguagem coloquial que permitia aos atores criarem em cena, incorporando gírias e falas que não estavam no roteiro. Além de gerar a identificação com seus personagens, *Beto Rockfeller* também conquistou a aproximação do público pela sua trilha sonora, que fugiu dos temas musicais feitos por orquestras ao emplacar sucessos populares da época, como The Beatles e Rolling Stones.

A cabana do pai Tomás, que teve sua estreia em julho de 1969, fechou o ciclo de novelas com temática distante da realidade brasileira. Já em novembro do mesmo ano, *Véu de Noiva* de Janete Clair marcou uma nova fase na teledramaturgia da Rede Globo com a

¹⁵ Memória Globo. *O Sheik de Agadir*, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-sheik-de-agadir/noticia/o-sheik-de-agadir.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 2023

proposta de trazer uma novela contemporânea, com diálogos e situações próximas da vivência dos telespectadores. A trama, baseada em *Vende-se um Véu de Noiva*, radionovela escrita pela própria autora para a Rádio Nacional, subiu a audiência da emissora e se tornou o primeiro sucesso de Clair no horário das 20h. Assim, o final da década de 1960 se encerrou como o período em que a produção de telenovela brasileira se reinventou em busca da identificação dos telespectadores. A televisão passaria a buscar a familiaridade com o seu público a partir de personagens mais próximos e amigáveis, não sendo necessariamente “nem fascinantes e nem vulgares” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 295).

2.1.2 Anos 1970: a ascensão das novelas literárias pós revolução tecnológica

Durante a década de 1970, a TV Globo se consolidou no gênero como líder de audiência e crítica. Após a TV Tupi revolucionar o gênero da teledramaturgia, a Globo se ampliou e consolidou-se como produtora de consumo nacional e internacional. O contexto histórico da integração nacional que o Estado Nacional buscava estabelecer nesse período, viabilizou a produção cultural de forma menos centralizada, a qual incentivou os gestores da emissora a adotarem um posicionamento empresarial. Assim, a Globo deixou de ser comandada apenas por jornalistas, tendo uma equipe de publicidade e marketing no seu direcionamento.

Uma das primeiras mudanças dos novos gestores, e que permanece até os dias atuais, foi a divisão das produções em horários específicos para cada tipo de público. Assim, foram definidos de maneira fixa os horários e os temas de cada uma, além de padronizar o tempo de duração das novelas e dos seus capítulos (ALENCAR, 2004, p. 28). O horário das 18 horas ficou marcado por oferecer adaptações de obras da literatura brasileira, enquanto que o das 19 horas se caracterizou por histórias mais leves e descontraídas. Já o horário das 20 horas trouxe abordagens sobre temas rurais e urbanos, além de discussões sobre acontecimentos do cotidiano do espectador. E o horário das 22 horas, já não tão vigiado pela censura da época, exibia tramas adultas (ALENCAR, 2004, p. 31).

As novelas passaram a ser um produto industrial e cada faixa de horário obteve uma nomenclatura e uma característica específica. A categoria de “novela das seis”, da forma como conhecemos, foi criada apenas em agosto de 1971, quando a TV Globo em coprodução com a TV Cultura exibiu a primeira versão da telenovela *Meu Pedacinho de Chão*. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, a proposta do autor era apresentar os problemas que envolviam a saúde e a educação do homem do campo a partir de um drama rural e educativo. Segundo a

Memória Globo, a novela “transmitiu informações sobre vacinação, desidratação infantil, higiene e técnicas agrícolas, além de abordar o problema do analfabetismo no campo, levando personagens adultos às salas de aula”. Se consagrando como a primeira novela educativa da Globo, *Meu Pedacinho de Chão* ajudou a firmar na grade de programação o horário das 18h para a teledramaturgia brasileira.

No entanto, em março de 1973 a faixa de horário das 18h foi interrompida e retornou apenas em maio de 1975 com a estreia de *Helena* como precursora da adaptação de clássicos da literatura brasileira nas novelas das seis. Ao analisar a Tabela 2, podemos perceber que em 1975 houve uma consolidação da proposta de reprodução de romances brasileiros na teledramaturgia. É a partir dessa década que surge a ideia de produção de telenovelas de época nesta faixa de horário, sendo *O Casarão* (1975), *Estúpido Cupido* (1976) e *Nina* (1977) as únicas produções que fogem dessa proposição de tramas exibidas no horário das seis que se inspiram na literatura. Com esse novo momento, as novelas literárias adquirem a característica de serem leves e com adaptações mais livres.

Desta forma, para melhor compreensão de como analisaremos tais obras audiovisuais, definiremos as novelas de época como teledramaturgias que podem ser divididas em três vertentes: narrativas ficcionais que reproduzem costumes sociais, conflitos políticos e modismos de um período histórico distante da realidade da sua produção; adaptações de obras literárias; e tramas baseadas em eventos e personagens relevantes da História do Brasil. Seguindo essa análise, desde *A cabana do Pai Tomás* (1969) não ocorria a exibição de uma novela de época. Assim, após um hiato de cinco anos, as produções são retomadas com *Escalada* (1975) e permanecem em todos os anos dessa década com exibições de produções adaptadas de obras literárias. Contextualizando essas produções com o panorama histórico de censura da época, podemos dizer que as novelas das seis construíram uma espécie de linha ficcional auxiliar que estava “mais de acordo com as exigências do Estado de uma televisão “bem comportada” e de “qualidade”” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 97).

Tabela 2 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1970

Exibição	Novela	Contexto histórico	Autoria	Capítulos	Horário
06/01/1975 26/08/1975	Escalada ¹⁶	1ª fase: início dos anos 1940 na cidade de Rio Pardo, interior de SP	Lauro César Muniz	199	20h

¹⁶ A novela se desenvolve ao longo de três décadas, destacando momentos da história do Brasil como a crise do café e a construção de Brasília.

		2ª fase: Rio de Janeiro em 1956 3ª fase: anos 1960			
14/04/1975 24/10/1975	Gabriela (1ª versão) ¹⁷	Migração de Nordestinos para Ilhéus, sul da Bahia, em 1925	Walter George Durst	135	22h
05/05/1975 30/05/1975	Helena ¹⁸	Rio de Janeiro oitocentista	Gilberto Braga	20	18h15
02/06/1975 27/06/1975	O Noviço ¹⁹	Rio de Janeiro oitocentista	Mário Lago	20	18h15
30/06/1975 17/10/1975	Senhora ²⁰	Casamento arranjado no Rio de Janeiro do século XIX	Gilberto Braga	80	18h15
20/10/1975 06/02/1976	A Moreninha (2ª versão) ²¹	Rio de Janeiro no final do século XIX	Marcos Rey	79	18h15
09/02/1976 25/06/1976	Vejo a Lua no Céu ²²	Rio de Janeiro no início do século XX	Sylvan Paezzo	99	18h
07/06/1976 11/12/1976	O Casarão	Questões vividas por uma família no norte de São Paulo 1ª fase: entre 1900 e 1910 2ª fase: entre 1926 e 1936 3ª fase: ano de 1976	Lauro César Muniz	168	20h
28/06/1976 – 09/10/1976	O Feijão e o Sonho ²³	1ª fase: 1925, na cidade de Sorocaba 2ª fase: de 1925 a 1927, em São Paulo 3ª fase: 1937, em Santa Catarina 4ª fase: de 1946 a 1947, em São Paulo	Benedito Ruy Barbosa	87	18h15
25/08/1976 – 28/02/1977	Estúpido Cupido	Concurso Miss Brasil 1961 na fictícia cidade de Albuquerque, no interior de	Mário Prata	160	19h

¹⁷ Adaptação livre do romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado. A novela foi lançada em comemoração aos dez anos de existência e aos cinco de liderança nacional.

¹⁸ Inspirada na obra homônima de Machado de Assis.

¹⁹ Adaptação da comédia teatral homônima de Martins Penna.

²⁰ Adaptação do romance homônimo de José de Alencar, *Senhora* foi a primeira telenovela das 18h em cores.

²¹ Embora o romance de Joaquim Manuel de Macedo tenha sido publicado originalmente em 1844, Marcos Rey construiu sua trama entre 1866 e 1868 para remeter a fatos históricos como a Guerra do Paraguai e a luta abolicionista. A versão de Marcos Rey também fez alusões a *Memórias da Rua do Ouvidor*, outra obra de Manuel de Macedo.

²² Adaptação do conto homônimo de Marques Rebelo.

²³ Adaptação do romance homônimo de Orígenes Lessa, *O Feijão e o Sonho*, enfoca o contraste entre sonho e realidade.

		São Paulo			
11/10/1976 – 05/02/1977	Escrava Isaura ²⁴	Luta abolicionista no Rio de Janeiro, século XIX	Gilberto Braga	100	18h
07/02/1977 – 23/05/1977	À sombra dos Laranjais ²⁵	Fictícia cidade de Laranjais, em 1947	Benedito Ruy Barbosa e Sylvan Paezzo	91	18h
27/06/1977 – 13/01/1978	Nina	Conflitos de valores modernos na sociedade tradicional de São Paulo, entre 1926 e 1929	Walter George Durst	142	22h
25/10/1977 – 28/01/1978	Sinhazinha Flô ²⁶	Luta abolicionista e o movimento pela emancipação feminina no Rio de Janeiro, em 1880	Lafayette Galvão	82	18h
30/01/1978 – 24/06/1978	Maria, Maria ²⁷	Uma região de garimpo de diamantes na Bahia, em 1860	Manoel Carlos	119	18h
26/06/1978 – 07/10/1978	Gina ²⁸	1ª fase: 1956 no RJ 2ª fase: 1958 em NY 3ª fase: ascensão social da artista plástica em 1978	Rubens Ewald Filho	90	18h
09/10/1978 – 03/03/1979	A Sucessora ²⁹	Rio de Janeiro dos anos 1920	Manoel Carlos	126	18h
05/03/1979 – 02/06/1979	Memórias de Amor ³⁰	Rio de Janeiro durante a proclamação da República.	Wilson Aguiar Filho	82	18h
04/06/1979 – 15/12/1979	Cabocla (1ª versão) ³¹	Rio de Janeiro e zona rural do Espírito Santo nos anos 1920	Benedito Ruy Barbosa	170	18h

Fonte: Elaborado pela autora (2022) a partir de informações extraídas do site Memória Globo.

Em março de 1970, o autor Vicente Sesso inaugurou o gênero comédia romântica nas telenovelas da Rede Globo com a exibição de *Pigmalião 70* no horário das 19h. Dois anos

²⁴ Inspirada na obra homônima de Bernardo Guimarães.

²⁵ Adaptação da peça teatral homônima de Viriato Correia.

²⁶ A novela celebrou o centenário de morte de José de Alencar e se baseou em três obras do autor: *A Viúvinha*, *Til* e *O Sertanejo*.

²⁷ Baseada no romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha.

²⁸ Adaptação de romance homônimo de Maria José Dupré.

²⁹ Adaptação do romance homônimo de Carolina Nabuco.

³⁰ Inspirada no romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

³¹ Inspirada no romance homônimo de Ribeiro Couto.

depois, *Uma Rosa com Amor* (1972) transbordou química e sucesso com os atores Paulo Goulart e Marília Pêra, ajudando a consagrar a comédia romântica como estilo predominante das 19h, o qual se tornaria posteriormente a marca característica das novelas das sete. Nessa década, a televisão brasileira também celebrou a estreia da sua primeira telenovela em cores, em janeiro de 1973, com a exibição de *O Bem-Amado* no horário das 22h. Dois anos depois, era a vez de *Senhora* estrear como a primeira novela em cores na faixa das 18h. A chegada das cores às telas do público trouxe novas exigências e dificuldades para a equipe técnica, que não apenas precisou se adaptar aos novos equipamentos como também teve que aprender a dominar essa nova linguagem de forma prática.

A explosão de luz e cores que o telespectador vivenciava em sua televisão, era milimetricamente pensada para que os elementos dos figurinos e dos cenários não interferissem na harmonia da cena. O tom de pele excessivamente branco das pernas de Ida Gomes, por exemplo, precisou ser maquiado para não saturar no vídeo. Esse truque de caracterização acabava limitando a atriz, já que sua personagem não podia se mover muito nas cenas. Algo semelhante aconteceu com Emiliano Queiroz, que “deixou de usar seus próprios óculos para caracterizar Dirceu Borboleta porque o reflexo das lentes “rasgava” a imagem”³². A novidade do advento da TV em cores foi tão comentada, que ganhou até uma referência na própria trama ao apresentar uma cena em que alguns personagens assistem TV e exaltam a tecnologia do aparelho.

Apesar desses desafios em sua produção técnica e, sobretudo, das diversas censuras que sofreu ao longo da sua produção, a adaptação de Dias Gomes de sua peça *Odorico, O Bem-Amado e Os Mistérios do Amor e da Morte* (1962), se tornou um sucesso tanto pela novidade tecnológica quanto por trazer uma trama que utilizava o humor para criticar a ditadura militar brasileira. As palavras “coronel”³³, “capitão”, “ódio” e “vingança” foram proibidas de serem pronunciadas pela Censura Federal, assim como, a música de abertura original — *Paiol de Pólvora*, interpretado por Toquinho e Vinicius de Moraes — devido ao verso “Estamos sentados em um paiol de pólvora”. No entanto, esses empecilhos não foram suficientes para impedir que a obra abrisse o mercado estrangeiro para a produção de

³² Memória Globo. Bastidores. 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 10 Abr. 2023

³³ Os militares responsáveis pelo controle da censura temiam que a forma como os personagens tratavam o prefeito Odorico Paraguaçu, interpretado por Paulo Gracindo, se referisse aos coronéis de patente militar. No entanto, a intenção do autor Dias Gomes era fazer uma alusão aos chamados “coronéis” do sertão da Bahia, os quais seriam políticos e fazendeiros que usavam sua influência para exercer poder sobre a população da região. Ver: Memória Globo. *O Bem-Amado - Novela*. Disponível em: *O Bem-Amado - Novela | O Bem-Amado - Novela* | [memoriaglobo](https://memoriaglobo.com). Acesso em: 10 Abr. 2023.

telenovelas brasileiras ao se tornar a primeira produção da Rede Globo a ser exportada e exibida em outros países. Até então, apenas os textos dramáticos haviam conquistado o interesse do público estrangeiro para serem comercializados³⁴.

Mesmo com todo esse sucesso, a novidade trazida na produção de *O Bem-Amado* ainda demorou alguns anos para ser implementada de forma integral na emissora. A última novela gravada em preto e branco foi ao ar em agosto de 1976. *Estúpido Cupido* ficou conhecida por reconstituir com fidelidade o concurso Miss Brasil de 1961 e encerrar a era das novelas em preto e branco ao trazer cores na gravação dos seus dois últimos capítulos³⁵, em fevereiro de 1977. A obra de Mário Prata também ajudou a telenovela a se consolidar como um dos maiores produtos da indústria cultural do Brasil a partir da sua trilha sonora. O álbum produzido pela Som Livre reviveu grandes sucessos da década de 1960, chegando a ultrapassar a marca de um milhão de cópias vendidas³⁶ com os *hits* “Banho de lua” e “Estúpido Cupido”, interpretado por Celly Campello; “Meu mundo caiu”, de Maysa, “Biquini de Bolinha Amarelinho Tão Pequeninho”, por Ronnie Cord; e “Ela é carioca”, pelo conjunto vocal Os Cariocas.

De forma semelhante, *Dancin' Days* também se tornou um sucesso tendo a sua música tema como a sétima mais tocada nas rádios brasileiras em 1978 (2018, p. 90). Segundo Maria Claudia Bonadio, o consumo da trilha sonora no final dos anos 70

colaborou não apenas para a movimentação do mercado relacionado à telenovela, mas também para a construção de um estilo de vida conectado à discoteca no período de sua exibição e logo após, e ainda para a associação que, nas décadas subsequentes, permitiu a construção de uma memória positiva sobre o período (2018, p. 92).

Para além da novidade da TV a cores e o impulsionamento das trilhas sonoras, a revolução da telenovela brasileira apresentada na virada da década de 70 foi marcada por outra novidade tecnológica. *Carinhoso* (1973), de Lauro César Muniz, se tornou um marco no horário das 19h ao ser a primeira novela a utilizar câmeras portáteis em suas gravações. O equipamento foi alugado nos Estados Unidos, para realizar as cenas em diversos pontos turísticos de Nova York, sob a direção de Daniel Filho. Pela facilidade no transporte, a

³⁴ Memória Globo. Curiosidades. 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/noticia/curiosidades.ghtml>. Acesso em: 10 Abr. 2023

³⁵ Memória Globo. Bastidores. 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/estupido-cupido/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 12 Abr. 2023

³⁶ Almanaque da TV Globo. VOCÊ SABIA?: Final da novela Estúpido Cupido foi filmado em cores. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2011/02/voce-sabia-final-da-novela-estupido-cupido-foi-filmado-e-m-cores.html>. Acesso em: 12 Abr. 2023

experiência não apenas evidenciou o quanto foram essenciais na agilização das gravações externas, como também trouxeram um novo padrão de produção para a Globo, que decidiu aposentar suas câmeras antigas³⁷.

De acordo com Mauro Alencar, à medida em que a qualidade da produção foi atingindo níveis de excelência, se distanciando da estrutura arcaica dos anos 50 e 60, mas ainda mantendo as características básicas do texto novelístico, a telenovela brasileira foi se tornando cada vez mais um fenômeno mundial. Segundo o autor, “é justamente a partir da conquista da linguagem do cotidiano e de todo o aparato da Central Globo de produção — a chamada “era Global” — que a novela começa a se expandir pelo mundo” (2002, p. 121). Ressaltamos que esse lugar de privilégio na exportação da cultura brasileira se consolidou ainda nos anos 70 com a produção de uma novela de época: *Escrava Isaura* (1976). A obra de Gilberto Braga fez tanto sucesso que quando foi exibida, em 1984, em Cuba, o racionamento de energia foi suspenso no horário da novela para que os telespectadores pudessem assisti-la na TV; Na Polônia, as pessoas lotaram um estádio para assistir a uma competição de sócias dos personagens Isaura e Leôncio; Enquanto na Rússia, a influência da novela foi tanta, que a palavra “fazenda” passou a ser incorporada ao vocabulário nacional. Passados 40 anos de sua estreia, a Rede Globo afirma que *Escrava Isaura* permanece na lista das novelas mais comercializadas no exterior³⁸.

2.1.3 Anos 1980: o *merchandising* e o padrão de qualidade da Globo

Com a virada temática em 1968, as novas tecnologias que surgiram na década de 1970, e a extinção da TV Excelsior (1969) e da TV Tupi (1980), a Globo alavancou a sua audiência a níveis imbatíveis, consolidando seu “quase-monopólio” na década de 1980 com a produção de telenovelas e telejornais (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 21). No entanto, ao comparar as tabelas 2 e 3, fica nítido que as novelas de época não acompanharam esse ritmo de produção, tendo uma diminuição em larga escala. Segundo Mauro Alencar, tal derrocada se deu devido ao aumento da prática do *merchandising* nos anos 80, que possibilitavam “uma redução de até 50% do custo por capítulo” (2002, p. 100). Nesse período, existiam poucas

³⁷ Memória Globo. Bastidores. 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/carinhoso/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 12 Abr. 2023

³⁸ Memória Globo. Bastidores. 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/escrava-isaura/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 13 Abr. 2023.

estratégias de divulgação de marcas em tramas ambientadas antes do século XX, reservando às novelas de época o papel de prestígio e embelezamento das telas.

Tabela 3 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1980

Exibição	Novela	Contexto histórico	Autoria	Capítulos	Horário
21/01/1980 – 24/05/1980	Olhai os Lírios do Campo ³⁹	Sul do Brasil, em meio à crise política dos anos 1930	Geraldo Vietri e Wilson Rocha	114	18h
18/05/1981 – 14/11/1981	Ciranda de Pedra (1ª versão) ⁴⁰	Década de 1940, na cidade de São Paulo	Reynaldo Boury e Wolf Maya	155	18h
16/11/1981 – 27/02/1982	Terras do Sem Fim ⁴¹	Disputa entre coronéis pelo poder político, no interior da Bahia, no início do século XX	Walter George Durst	90	18h
28/04/1986 – 15/11/1986	Sinhá Moça (1ª versão) ⁴²	Conflitos políticos entre monarquistas e republicanos em Araruna, pequena cidade do interior paulista, em 1886	Benedito Ruy Barbosa	172	18h
16/02/1987 – 05/09/1987	Direito de amar ⁴³	Rio de Janeiro no início do século XX	Walther Negrão	172	18h
07/09/1987 – 26/03/1988	Bambolê ⁴⁴	Rio de Janeiro no final dos anos 1950	Daniel Más	172	18h
12/10/1987 – 14/05/1988	Mandala	1ª fase: Rio de Janeiro durante a renúncia de Jânio Quadros e a Campanha da Legalidade, em 1961	Dias Gomes	185	20h30
21/11/1988 – 06/05/1989	Vida Nova	Convívio de imigrantes europeus em um cortiço paulista do bairro do Bixiga, na década de 40	Benedito Ruy Barbosa	143	17h50

³⁹ Adaptação de obra homônima de Erico Verissimo.

⁴⁰ Baseada no romance homônimo de Lygia Fagundes Telles. No romance original a trama se passa em 1947.

⁴¹ A história foi inspirada nos romances *Cacau*, *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*, de Jorge Amado, mas sofreu censura e terminou antes do prazo previsto pela proibição da reprodução da sensualidade dos personagens do romance no horário das 18h.

⁴² Inspirada no romance *Sinhá Moça*, de Maria Dezonne Pacheco Fernandes. Dez anos após *Escrava Isaura*, Lucélia Santos e Rubens de Falco voltaram a estrelar uma novela sobre escravidão

⁴³ Baseada em *Noiva das Trevas*, de Janete Clair, escrita nos anos 1950.

⁴⁴ Baseada no romance *Chama e Cinzas*, de Carolina Nabuco.

13/02/1989 – 16/09/1989	Que Rei Sou Eu? ⁴⁵	Imaginário reino de Avilan em um fictício país europeu, em 1786	Cassiano Gabus Mendes	185	19h
08/05/1989 – 23/09/1989	Pacto de Sangue ⁴⁶	Escravidão e preconceito racial em Campos dos Goytacazes, no Norte Fluminense, em 1870	Regina Braga	119	18h

Fonte: Elaborado pela autora (2022) a partir de informações extraídas do site Memória Globo.

A tendência das novelas literárias deixou de ser um interesse da emissora a partir de 1982, as quais foram substituídas por produções originais carregadas de temáticas regionais. Analisando a tabela 3, é possível constatar uma lacuna de quatro anos entre o encerramento de *Terras do Sem Fim* (1981) e a estreia de *Sinhá Moça* (1986), que marcou a volta dos atores Rubens de Falco e Lucélia Santos em uma novela sobre escravidão, exatamente dez anos após a memorável *Escrava Isaura* (1976). Antes da estreia, “50 países já estavam interessados em comprar a telenovela”⁴⁷, atraídos pelo tema e pela lembrança dos atores na premiada trama de Gilberto Braga. Após o sucesso da obra de Benedito Ruy Barbosa, as novelas de época voltaram a ser exibidas anualmente na programação da Rede Globo.

Com a consolidação da Globo nos anos 1970 e 1980, as produções de época conseguiram estabelecer um alto padrão de cenografia e figurino, que se tornou a marca da emissora. Em *Sinhá Moça*, por exemplo, além das gravações terem sido realizadas em diferentes locações externas: “no distrito de Conservatória; na Fazenda Veneza, datada do século XIX, localizada no município de Itatiaia (ambas na região serrana do Rio de Janeiro); e em São João del Rei (MG)”⁴⁸; Também foi construída uma cidade cenográfica em Guaratiba, na zona oeste do Rio, para as gravações da novela. Já *Que Rei Sou Eu?* teve uma cidade cenográfica ainda maior com 2.200 m² de área construída em um terreno em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro.

A maior atração do cenário era o castelo, com 30m de frente e uma torre de 26m de altura. A equipe inovou no material utilizado, o que facilitou a

⁴⁵ Apesar de ambientada no século XVIII a novela fazia referências à contemporaneidade e explorou temas da realidade brasileira à época de sua exibição, que se preparava para a primeira eleição direta para presidente da República após quase 30 anos de ditadura civil-militar.

⁴⁶ De acordo com o site da Memória Globo, “Em 1989, ano em que a novela foi exibida, comemorava-se o centenário da proclamação da República. No ano anterior, celebrara-se o centenário da abolição da escravatura. Para marcar as datas, a Globo exibiu, ainda, as minisséries *Abolição* (1988) e *República* (1989)”. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/pacto-de-sangue/noticia/pacto-de-sangue.ghtml>. Acesso em: 30 jan. 2023.

⁴⁷ Memória Globo. Curiosidades. *Sinhá Moça*. 07 set. 2022 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/sinha-moca-1a-versao/noticia/curiosidades.ghtml>. Acesso em: 16 Abr. 2023

⁴⁸ *Ibidem*.

construção da cidade: uma estrutura de ferro leve. A parte interna do castelo contava, entre outras coisas, com a sala do trono, de 500m², e duas fontes, projeto do arquiteto Luiz Antonio Caligiuri⁴⁹.

Além da grandiosidade da fictícia cidade de Avilan na Estrada dos Bandeirantes, local em que seria o Projac alguns anos depois, a novela também se consagrou pela criação de mais de 400 peças de roupas feitas especialmente para os figurantes transitarem no cenário com figurinos baseados na indumentária do século XVIII.

2.1.4 Anos 1990: a queda das telenovelas frente à turbulência da concorrência.

A década de 1990 é marcada por trazer mudanças significativas na forma como as telenovelas passaram a serem produzidas e apresentadas. O início desse período é caracterizado pela crescente queda de audiência devido a absorção do seu público por parte de outras emissoras, como SBT, Cultura e Bandeirantes (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 34). Depois de duas décadas liderando os altos índices com um projeto de sucesso que promovia um padrão de qualidade acima das demais, a Rede Globo precisou buscar um novo método que solucionasse a oscilação dos seus índices que a concorrência direta dos dramalhões mexicanos do SBT proporcionavam à empresa (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 35). O público do começo dos anos 90 saturou-se com o excesso de realidade que a Globo vem construindo desde os anos 70. A partir de cartas e telefonemas, os telespectadores demonstravam a sua indignação com as tramas que abordavam temas considerados “perniciosos, tais como: conflitos familiares, competição profissional exacerbada, selvagem, cenas de sexo picantes etc” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 36), classificando as novelas contemporâneas como “ímorais”.

Além da concorrência com as telenovelas exibidas pelas outras emissoras, um outro motivo para essa mudança na perspectiva do público receptor foi a diversidade de programas provenientes da expansão dos canais de TV fechada. O tímido processo de segmentação que se iniciou na TV aberta nos anos 80, se acentuou ao longo dos anos 90, resultando no confronto entre as televisões generalistas e as fragmentadas. Assim, a década de 90 inicia uma nova fase da televisão brasileira, inserindo-a em um novo mundo globalizado e fragmentado (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p. 101).

Nesse período, também houve um grande investimento da TV Globo em tecnologia, tornando a produção das novelas mais elaboradas em relação aos efeitos especiais, construção

⁴⁹ Memória Globo. Curiosidades. Sinhá Moça. 29 out. 2021 Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/que-rei-sou-eu/noticia/bastidores.ghtml>

de grandiosas cidades cenográficas e formulação de figurinos impecáveis com a inauguração, em 1994, do maior parque industrial televisivo da América Latina: o Projac. Além disso, analisando a tabela 4, também constatamos uma alteração em relação a quantidade de capítulos, onde em novelas como *Força de um Desejo* (1999) e *Terra Nostra* (1999) a exibição chegou a ficar nove meses no ar. Uma das vantagens dessa nova proposta, é que permitia aos autores terem mais tempo para oferecerem um amplo desenvolvimento para os personagens da trama.

Tabela 4 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 1990

Exibição	Novela	Contexto histórico	Autoria	Capítulos	Horário
03/06/1991 – 04/10/1991	Salomé ⁵⁰	São Paulo, na década de 1930	Sérgio Marques	107	18h
17/06/1996 – 14/02/1997	O Rei do Gado	1ª fase: decadência do ciclo do café e a participação do Brasil na II Guerra Mundial	Benedito Ruy Barbosa	209	20h30
09/09/1996 – 28/03/1997	Anjo de Mim ⁵¹	Espiritismo e regressão ao passado em 1880, na cidade de Petrópolis, no RJ	Walther Negrão	173	18h
10/05/1999 – 28/01/2000	Força de um Desejo	2ª metade do século XIX, no RJ e na fictícia Vila de Sant'Anna, do Vale do Paraíba.	Gilberto Braga e Alcides Nogueira	227	18h
20/09/1999 – 02/06/2000	Terra Nostra	Imigração italiana no Brasil entre 1894 e 1945	Benedito Ruy Barbosa	221	20h

Fonte: Elaborado pela autora (2022) a partir de informações extraídas do site Memória Globo.

Apesar de ter poucas produções de época ao longo de toda a década de 1990, a segunda metade do período é marcada pelo sucesso de novelas com temáticas históricas, como *O Rei do Gado* (1996) e *Terra Nostra* (1999). A primeira retratou a vida dos fazendeiros de café no século XIX a partir da fotografia de Walter Carvalho, um dos mais prestigiados fotógrafos de cinema do país. A fazenda do personagem de Antonio Fagundes, Bruno Mezenga, foi uma das maiores construções feita pelo cenógrafo Raul Travassos na cidade cenográfica do Projac:

⁵⁰ Adaptação do romance homônimo de Menotti Del Picchia.

⁵¹ O enredo da novela se passa na contemporaneidade mas apresenta cenas no ano de 1880 quando o personagem Floriano Ferraz (Tony Ramos) utiliza técnicas de regressão ao passado para entender o que aconteceu na sua vida passada.

A sede contava com dois pavimentos de 600m² de construção. Só as paredes eram cenográficas, mesmo assim ganharam revestimento de argamassa. O chão era de pedra e tijolo, as vigas de maçaranduba, o teto de pau do mato e eucalipto, e portas e janelas foram feitos com madeira de demolição⁵².

Já a segunda produção, contou a história da chegada dos imigrantes italianos no Brasil. A grandiosidade da novela se refletiu tanto no cenário quanto nos figurinos. A equipe de cenografia precisou começar a criar os cenários seis meses antes da estreia da novela para conseguir dar conta da demanda. A cidade cenográfica construída no Projac chegou a reproduzir um trecho da Avenida Paulista do início do século XX. Já os figurinos tiveram uma equipe de pesquisa dedicada exclusivamente à busca de imagens históricas que pudessem servir de referência para concepção e confecção das vestimentas. Só para o primeiro capítulo, foram confeccionadas quatro mil peças, chegando a alcançar quase cinco mil figurinos durante a novela inteira⁵³.

2.1.5 Anos 2000: o retorno das teledramaturgias de época.

Na década de 2000, houve um retorno às novelas de época com uma frequência de produção semelhante a dos anos 1970. Contabilizando de 2000 até 2008, pelo menos uma vez por ano, houve a exibição de dramaturgias com enredos situados fora da contemporaneidade. Nesse período, a emissora levou ao ar treze produções de época, sendo a maior parte delas exibida às 18h. Inclusive, conforme demonstrado na tabela 5, essa faixa de horário chegou a protagonizar a exibição sucessiva dessas produções. Após o fim de *Alma Gêmea* (2005), *Sinhá Moça* (2006), *O Profeta* (2006) e *Eterna Magia* (2007) completaram a grade horária das novelas das seis, indo ao ar uma após o término da outra.

Tabela 5 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo na década de 2000

Exibição	Novela	Contexto histórico	Autoria	Capítulos	Horário
31/01/2000 - 23/06/2000	Esplendor	Final dos anos 1950, no Sul do Brasil, na cidade fictícia de Esplendor	Ana Maria Moretzsohn	125	18h
26/06/2000 –	O Cravo e a	São Paulo nos anos 1920	Walcyr	221	18h

⁵² GLOBO, Memória. Bastidores. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 10 abr. 2023

⁵³ GLOBO, Memória. Bastidores. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/terra-nostra/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 10 Abr. 2023

09/03/2001	Rosa ⁵⁴		Carrasco e Mário Teixeira		
18/06/2001 – 23/02/2002	A Padroeira	Vila de Santo Antônio de Guaratinguetá, capitania de São Paulo e Minas do Ouro, no ano de 1717	Walcyr Carrasco	215	18h
17/06/2002 – 15/02/2003	Esperança	Luta de imigrantes italianos pela terra, em São Paulo, após a crise de 1929	Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco	209	20h
05/05/2003 – 24/01/2004	Kubanacan	Problemas sociais, econômicos e políticos na fictícia ilha caribenha de Kubanacan ao longo dos anos 1950	Carlos Lombardi	227	19h
08/09/2003 – 08/05/2004	Chocolate com Pimenta	Década de 1920, na pequena cidade fictícia de Ventura	Walcyr Carrasco	209	18h
10/05/2004 - 20/11/2004	Cabocla (2ª versão)	Disputa de coronéis no município rural de Vila da Mata, em 1918	Edmara Barbosa e Edilene Barbosa	167	18h
20/06/2005 - 11/03/2006	Alma Gêmea	1ª fase: Roseiral, cidade de SP, no início da década de 1920 2ª fase: década de 1940	Walcyr Carrasco	227	18h
03/10/2005 - 21/04/2006	Bang Bang	Fictícia cidade de Albuquerque, em 1881	Mário Prata e Carlos Lombardi	173	19h
13/03/2006 - 13/10/2006	Sinhá Moça (2ª versão) ⁵⁵	Confrontos pela escravidão e liberdade em Araruna, em 1886	Benedito Ruy Barbosa	185	18h
16/10/2006 - 11/05/2007	O Profeta ⁵⁶	São Paulo nos anos 1950	Ivani Ribeiro	178	18h
14/05/2007 - 02/11/2007	Eterna Magia	Entre 1938 e 1946, em Serranias, fictícia cidade no interior de Minas	Elizabeth Jhin	148	18h

⁵⁴ Comédia romântica inspirada no clássico *A Megera Domada*, de William Shakespeare.

⁵⁵ Para o remake, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa fizeram uma nova adaptação a partir do texto original da primeira versão escrita por Benedito Ruy Barbosa.

⁵⁶ Adaptação de novela homônima de Ivani Ribeiro, exibida na TV Tupi em 1977.

		Gerais fundada por imigrantes irlandeses no século XVIII			
05/05/2008 – 03/10/2008	Ciranda de Pedra (2ª versão)	Década de 1940, na cidade de São Paulo	Alcides Nogueira	131	18h

Fonte: Elaborado pela autora (2022) a partir de informações extraídas do site Memória Globo.

Em 2006, o sucesso da segunda versão de *Sinhá Moça* foi tão grande que a novela de Benedito Ruy Barbosa chegou a ser indicada ao prêmio Emmy Internacional na categoria de melhor série dramática. Essa foi a primeira vez que uma telenovela brasileira conseguiu ser inscrita na competição⁵⁷.

Em 2011, em comemoração aos 60 anos da telenovela no Brasil, a TV Globo inaugurou um novo horário de novelas: o das 23 horas com *O Astro*, adaptação de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro da novela de Janete Clair exibida na mesma emissora em 1977⁵⁸. A primeira produção de época apresentada nesse horário foi o remake de *Gabriela*, em 2012. Anos depois, o horário retornaria a ser preenchido novamente por uma novela histórica com *Liberdade, Liberdade* (2016), de Mário Teixeira.

Tabela 6 - Novelas de época exibidas pela Rede Globo nas décadas de 2010 e 2020

Exibição	Novela	Contexto histórico	Autoria	Capítulos	Horário
11/04/2011 – 23/09/2011	Cordel Encantado ⁵⁹	Guerra entre os fictícios Reinos de Seráfia do Norte e Seráfia do Sul	Thelma Guedes e Duca Rachid	143	18h
18/06/2012 - 26/10/2012	Gabriela (2ª versão)	Fuga da seca do sertão para Ilhéus, em 1925	Walcyrr Carrasco	77	23h
10/09/2012 – 08/03/2013	Lado a Lado	Rio de Janeiro após a instauração da República, no início do século XX	Claudia Lage e João Ximenes Braga	154	18fh
16/09/2013 – 04/04/2014	Joia Rara	Rio de Janeiro entre os anos 1930 e 1940	Duca Rachid e Thelma	173	18h

⁵⁷ Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/sinha-moca-2a-versao/noticia/sinha-moca-2a-versao.ghtml>. Acesso em: 30 jan. 2023

⁵⁸ Fernandes, Julio Cesar. *A memória televisiva como produto cultural: um estudo de caso das telenovelas no Canal Viva*, p. 35

⁵⁹ Inspirada na literatura popular de cordel, a trama tinha como ponto de partida as lendas heróicas do sertão nordestino e o encantamento suscitado pela realeza europeia.

			Guedes		
07/04/2014 – 01/08/2014	Meu Pedacinho de Chão (2ª versão)	Conflito político na fictícia Vila de Santa Fé	Benedito Ruy Barbosa	96	18h
04/08/2014 – 06/03/2015	Boogie Oogie	Rio de Janeiro, entre 1956 e 1978	Rui Vilhena	185	18h
13/07/2015 – 15/01/2016	Além do Tempo ⁶⁰	1ª fase: século XIX, em Campobello, no Sul do Brasil	Elizabeth Jhin	161	18h
18/01/2016 – 26/08/2016	Êta Mundo Bom! ⁶¹	São Paulo nos anos 1940	Walcyr Carrasco	190	18h
11/04/2016 – 04/08/2016	Liberdade, Liberdade	Pós Inconfidência Mineira, século 18, em Vila Rica	Mario Teixeira	67	23h
22/03/2017 – 25/09/2017	Novo Mundo	Rio de Janeiro entre 1817 e 1822	Thereza Falcão e Alessandro Marson	160	18h
26/09/2017 – 19/03/2018	Tempo de Amar	Rio de Janeiro e Morros Verdes, cidade fictícia de Portugal, na década de 1920	Alcides Nogueira	148	18h
09/01/2018 – 30/07/2018	Deus Salve o Rei	Disputas entre os reinos de Montemor e Artena, na fictícia região da Cália, por volta de 1300 d.C	Daniel Adjafre	174	19h
20/03/2018 – 24/09/2018	Orgulho e Paixão ⁶²	Conflitos sociais entre os antigos e novos costumes em 1910, no fictício Vale do Café, interior de SP	Marcos Bernstein	162	18h
25/09/2018 –	Espelho da	Viagem no tempo entre a	Elizabeth	160	18h

⁶⁰ A novela é dividida em duas fases, sendo uma novela de época apenas até o capítulo 86. A partir do capítulo 87 a trama se passa 150 anos depois, se tornando uma novela contemporânea.

⁶¹ Inspirada nos contos *Cândido, ou O Otimismo* (1759) de Voltaire e que deu origem ao filme brasileiro *Candinho* (1954), de Abílio Pereira de Almeida. Os contos foram adaptados na radionovela *Herança de Ódio*, adaptação homônima de Oduvaldo Vianna e exibida pela Rede Globo.

⁶² Adaptação do universo da romancista britânica Jane Austen, foi inspirada nas obras *Razão e Sensibilidade* (1811), *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *A Abadia de Northanger* (1818) e *Lady Susan* (1871).

01/04/2019	Vida ⁶³	atualidade e 1930 para desvendar um crime na fictícia cidade mineira Rosa Branca	Jhin		
30/09/2019 - 27/03/2020	Éramos seis ⁶⁴	A vida de uma família paulistana de classe média entre as décadas de 1920 e 1940	Ângela Chaves	154	18h
09/08/2021 - 04/02/2022	Nos Tempos do Imperador	Luta abolicionista e a relação entre Dom Pedro II e Teresa Cristina, em 1856, no Rio de Janeiro	Thereza Falcão e Alessandro Marson	154	18h
07/02/2022 - 19/08/2022	Além da Ilusão	Entre 1934 e 1944, em Campos dos Goytacazes, no RJ	Alessandra Poggi	167	18h

Fonte: Elaborado pela autora (2022) a partir de informações extraídas dos sites Memória Globo e Wikipédia.

No ano de 2014, a Globo lançou um remake dos anos 70 mas com uma proposta diferente. Apesar de ter o mesmo nome da novela que estreou no horário das 18h, em 1971, *Meu Pedacinho de Chão* trouxe uma nova releitura estética para a obra. A trama da segunda versão tem toda uma visualidade, tanto na cenografia quanto nos figurinos que remete ao conto de fadas, histórias em quadrinhos e desenhos animados por meio de materiais reciclados e reaproveitados de brechós. A história de Benedito Ruy Barbosa abusa das cores e de referências visuais históricas presentes nos figurinos e caracterização de seus personagens. Podemos dizer que nesse período, surge uma nova categoria de novela de época: a fantasiosa, já que sua produção tem um conceito visual que destoa completamente das produções de época que denominamos como ficcionais, literárias e históricas.

No final da década de 2010 e início de 2020, a Globo também inova com uma proposta de idealizar duas teledramaturgias que dialogam entre si. Thereza Falcão e Alessandro Marson começaram a desenvolver a sinopse de *Nos Tempos do Imperador* em setembro de 2017 com a proposta de ser uma continuidade da novela *Novo Mundo*. A trama permaneceria centralizada na temática do Brasil Império, porém se passando 40 anos após a Independência e a coroação de Dom Pedro I, abordando o período em que seu filho D. Pedro II atuou como o Imperador do país. No entanto, devido à pandemia de COVID-19, as

⁶³ Inspirada no crime da bala de ouro, como ficou conhecido o feminicídio de Júlia Clara Fetal em 1847, e também no romance histórico *A bala de ouro - História de um crime romântico* de Pedro Calmon. A novela se passa em dois tempos simultaneamente: no ano de 2018 e em 1930.

⁶⁴ Baseada no romance homônimo de Maria José Dupré, foi escrita a partir do texto original de Silvio de Abreu e Rubens Ewald Filho.

gravações da novela foram suspensas em março de 2020 e sua estreia foi adiada por tempo indeterminado. A estratégia então adotada foi de apresentar uma edição especial de *Novo Mundo* após o término de *Éramos Seis*, em agosto de 2020, a fim de dar maior tempo de produção para as gravações de *Nos Tempos do Imperador*. Essa reapresentação traria a ideia de continuidade proposta pelos autores para a próxima novela das 18h, mas a ideia não pode ser levada adiante devido ao atraso na campanha de vacinação durante a pandemia e a priorização da retomada das gravações das novelas interrompidas durante todo o ano de 2020.

Nos Tempos do Imperador teve a sua estreia apenas em outubro de 2021, dando sequência à narrativa de *Novo Mundo* a partir de cenas de flashback do nascimento de D. Pedro II com a Princesa Maria Leopoldina e seu marido Dom Pedro I, ambos se mantendo interpretados por Leticia Colin e Caio Castro. Alguns personagens permaneceram na trama após 40 anos, como Quinzinho e Vitória, os filhos do casal protagonista Anna e Joaquim de *Novo Mundo*. Lurdes, a governanta do palácio interpretada por Bia Guedes, retornou para as telas aos 60 anos sendo interpretada por Lu Grimaldi. Os personagens cômicos de Germana e Licurgo, interpretados por Vivianne Pasmanter e Guilherme Piva, tiveram um grande destaque e devido ao seu sucesso, retornaram à segunda trama com uma caracterização especial para representá-los com 80 anos. Por fim, houveram algumas participações especiais em alguns capítulos, como o casal de indígenas Jacira e Piatã, sendo interpretados por Valéria Alencar e Clovys Torres, e a personagem Elvira Matamouros de Ingrid Guimarães, a qual foi um grande sucesso em *Novo Mundo*.

Nessa continuidade de narrativa, a proposta do enredo tinha como objetivo abordar D. Pedro II de forma humanizada — tal qual feito com a personagem de sua mãe, D. Leopoldina — e até mesmo um pouco heróica ao se posicionar como abertamente favorável à abolição da escravidão, conforme apresentado no trailer de divulgação da estreia da novela⁶⁵. Na trama, os grandes vilões eram os coronéis declarados “donos de terras”, que lucravam com a mão de obra escravizada e impediam politicamente a aprovação do fim da escravidão. De forma semelhante, *Novo Mundo* também recorre a essa fórmula de mocinhos e vilões ao abordar tanto o embate dos brasileiros contra os portugueses, quanto no desenvolvimento dos confrontos entre a Princesa do Brasil e a amante do Príncipe, Domitila de Castro.

Nesse sentido, analisando as duas obras de Thereza Falcão e Alessandro Marson, fica evidente que apesar das mudanças que aconteceram na virada dos anos 1970, as telenovelas ainda carregam muitas características melodramáticas do início das produções dramatúrgicas,

⁶⁵ GLOBO, TV. *Nos Tempos do Imperador: confira o trailer da nova novela das seis*. 12 de jul. de 2021, YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/eRi1axQ2tnM>. Acesso em: 11 Abr. 2023

sobretudo nos enredos de época onde costumam perpetuar arquetípicos como “o amor e o ódio, o vilão e o herói, em situações maniqueístas” (FERNANDES, J. 2013, p. 37). No capítulo “A transmediatização de *Novo Mundo*”, veremos como a manutenção do final feliz se tornou uma fórmula comum de sucesso e até mesmo desejada por boa parte do público, que anseia por verem seus heróis vencendo os vilões que tanto dificultam o andamento de sua jornada heróica e romântica.

2.2 OS FIGURINOS HISTÓRICOS DA REDE GLOBO

Nos baseando na concepção de Solange Wajnman, entendemos o figurino enquanto traje audiovisual que possui uma “expressão material concernente aos elementos das cores, formas, texturas, e ornamentos do traje, integrados ao cenário, luz e direção” (WAJNMAN, 2012, p. 150). Tal expressão material não se refere apenas às peças de roupa mas também engloba o cabelo, a maquiagem, os acessórios e adereços que juntos compõem no corpo do ator uma narrativa repleta de signos e significados para o seu personagem. A produção do traje de cena é elaborada enquanto objeto comunicacional que dialoga com o seu cenário, a proposta da dramaturgia e a liberdade criativa do figurinista.

A fim de traçar uma linha do tempo acerca das mudanças e inovações que aconteceram ao longo dos anos nos figurinos das telenovelas de época da Rede Globo, devemos compreender como a relação entre os conceitos de “moda” e “figurino” se apresentam no meio audiovisual. De acordo com a figurinista Emilia Duncan, apesar de serem considerados sinônimos, o figurino não pode ser considerado como moda. “Ele inclui a moda, ou melhor, reapropria-se dela para criar os personagens, não se prendendo às tendências” (MARIANO e ABREU, 2012, p. 163). Logo, o figurino se diferencia por ter uma essência distinta que foge da efemeridade da moda; buscando cumprir uma função representativa de uma determinada época e de contar uma história a partir da caracterização de uma personagem.

As mudanças na forma como os figurinos de época foram elaborados e apresentados na televisão, acompanharam tanto a forma de se pensar o enredo das telenovelas como também as revoluções tecnológicas determinantes nas produções televisivas do final dos anos 1990 e começo dos anos 2000. Até o final da década de 1960, era comum ver os atores vestidos com suas próprias roupas em novelas urbanas. Em 1970, já se tem uma produção de figurinos e caracterização feita especialmente para cada personagem. Em *Pigmalião 70*, por exemplo, a corte de cabelo em camadas da personagem de Tônia Carrero fez tanto sucesso

com o público, que as mulheres passaram a pedir que o “corte Pigmalião” fosse reproduzido nos salões⁶⁶.

Em 1973, *O Bem-Amado* trouxe cores para as telas da TV e inaugurou novos desafios para a produção de figurinos. A indumentária dos personagens precisavam estar em harmonia com a luz e as cores do ambiente de gravação. Assim, os figurinos e os cenários precisavam estar de acordo, alternando cores fortes com tons mais suaves. Um dos recursos utilizado pelo figurinista Carlos Gil, foi determinar peças simples e em tom pastel para o núcleo mais sério, enquanto os demais personagens poderiam utilizar um visual mais extravagante e colorido⁶⁷.

Junto com a chegada da televisão a cores, se tem a era revolucionária da figurinista Marília Carneiro com a busca do realismo nas tramas. Antes, os figurinos extravagantes do estilo “capa e espada” destacavam o luxo e a fantasia das tramas, não tendo qualquer tipo de compromisso em reproduzir fielmente um período histórico. Atualmente, nem todas as novelas de época possuem esse compromisso, contudo, isso não quer dizer que o trabalho dos figurinistas não deixou de se preocupar em estudar os tecidos, o corte e o formato das vestimentas históricas. Pelo contrário, a tendência tem sido cada vez mais buscar referenciais históricos e metodológicos do passado para impulsionar as decisões e possibilidades criativas.

Desta forma, os figurinos não se limitam a apenas reproduzir vestimentas que remetem ao tempo histórico da sua produção. Mobilizando as categorias que Maral Martin elenca em “A linguagem cinematográfica”, podemos caracterizar os trajes das novelas de época em três tipos: realista, para-realistas e simbólicos. Os trajes de cena que tem a preocupação em recriar com exatidão a realidade histórica seriam os chamados “figurinos realistas”. Já aqueles que o figurinista se inspira na moda da época, mas procede uma estilização que se preocupa mais com a estética do que com a fidelidade histórica, são os “figurinos para-realistas”. Enquanto que os “simbólicos” são figurinos que não se importam com a exatidão histórica e sim com a expressão da criatividade artística da figurinista para dar voz à subjetividade do personagem (MARTIN Apud SALOMON, p. 188-189).

Essas diferentes propostas de figurinos serão direcionadas de acordo com a narrativa do enredo e sua escolha visual. Conforme explica a figurinista Beth Filipecki:

Se você trabalha com a farsa, vai usar elementos que favorecem a brincadeira e pode trabalhar tecidos com maior liberdade, por exemplo. Mas se é um projeto realista, deve ter cuidado de pensar luz, cor, forma, textura e

⁶⁶ Memória Globo. *Pigmalião 70*. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/pigmaliao-70/noticia/pigmaliao-70.ghtml>. Acesso em: 10 Abr. 2023

⁶⁷ Memória Globo. Bastidores. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 10 Abr. 2023

movimento de acordo com a realidade da época e do local em que se passa a história (GLOBO, 2007, p. 232).

Analisando especificamente o caso de *Novo Mundo*, a figurinista Marie Salles⁶⁸ tem um estilo marcado pela sensibilidade em traduzir a personalidade e as emoções dos personagens em suas roupas. Seus trabalhos se destacam pela habilidade em criar figurinos autênticos e realistas. Em geral, o estilo de Salles para as novelas de época se destaca pela pesquisa minuciosa de cada época retratada. A figurinista valoriza a escolha de tecidos e detalhes que dão vida e autenticidade aos personagens.

Os figurinos criados por Marie Salles para *Novo Mundo* foram um dos destaques da produção, chamando a atenção pela riqueza de detalhes e pela fidelidade à época retratada. A figurinista trabalhou com uma equipe de costureiras e bordadeiras para criar roupas que valorizassem a cultura e a moda da época, mas que também fossem funcionais para as cenas de ação e movimento da trama. Os personagens da nobreza usavam roupas luxuosas, com tecidos nobres como seda e brocado, e muitos bordados e rendas. As mulheres usavam vestidos longos, com saias amplas e mangas bufantes, enquanto os homens usavam trajes elegantes com casacas, coletes e calças justas. Já os personagens mais simples usavam roupas mais básicas, como camisas e calças de tecido simples, que refletiam o trabalho no campo e nas cidades.

Além dos figurinos criados por Marie Salles, a caracterização de Lucila Robirosa também foi um dos pontos altos da produção, contribuindo para a fidelidade histórica e estética da trama. A caracterizadora argentina nasceu em Buenos Aires, frequentou o curso de iluminação e câmera na Universidad del Cine (FUC) e se formou em caracterização teatral, em 1994. Desde 2015, radicou-se no Brasil quando entrou para a TV Globo, e se tornou Titular de Caracterização. Em *Liberdade, Liberdade* e *Novo Mundo*, Robirosa ganhou o prêmio Globo Entretenimento de Melhor Caracterização⁶⁹.

Uma das características do trabalho de Lucila Robirosa é a verossimilhança com a realidade vivida pelo personagem. Em uma entrevista sobre o seu trabalho em *Novo Mundo*, a argentina declarou que gosta de trazer para a realidade os personagens que muitas vezes são idealizados pelo público:

Em vez de maquiar os atores, a busca é por naturalizar a todos e unificar: sujeira nos dentes, glicerina para o suor, base solúvel em álcool para criar

⁶⁸ Formada em Artes Cênicas - Indumentária pela Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1995. Marie Salles trabalha na TV Globo há 28 anos.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHIpz41pcBQ/>. Acesso em: 25 Abr. 2023

manchas e tirar a uniformidade da pele, cicatrizes aplicadas em um sistema de carimbo, entre outros recursos⁷⁰.

Isso permite que os personagens tenham uma aparência autêntica e que estejam de acordo com a época em que a história se passa. Outro aspecto importante é a valorização da individualidade de cada personagem a partir de uma caracterização que esteja de acordo com a sua trajetória na dramaturgia. Desta forma, cada personagem tem uma caracterização única, que reflete sua história e sua personalidade.

Atualmente, a maior parte das novelas também assumem esse compromisso de produzirem uma indumentária próxima da realidade da época, como é o caso de *Novo Mundo* e também da vencedora do Emmy Internacional *Lado a Lado*, e acabam proporcionando uma experiência cultural realista para o seu público. Mas também há casos de novelas que seriam mais lúdicas, como por exemplo *Meu pedacinho de chão*, a qual apresenta concepções que ultrapassam a simples representação do passado. Ao fugir de uma narrativa realista, a novela assume um compromisso com a imaginação e oferece um espaço maior para o desenvolvimento de outros temas, como a sustentabilidade na Moda. Apesar de ter alguns elementos indumentários reais, a maior parte dos figurinos de *Meu pedacinho de chão* foram produzidos a partir de uma mistura de outras matérias com tecidos: “Foram mesclados materiais como renda e cartolas - garimpados em brechós e feiras de antiguidades, em Londres –, com tecidos tecnológicos e até mesmo materiais como vinil, borracha e plástico”⁷¹. Desta forma é possível perceber que a partir dos diversos modos de narrar, pode-se obter distintas propostas de figurinos, independentemente da história ser de época, desde que haja um cuidado com a luz, as cores e as texturas de acordo com a realidade da época e do local da trama.

A contemporaneidade permitiu que o figurino além de ser constituído por elementos próprios da cultura material, detenha signos pertencentes aos códigos da moda e aos costumes históricos. Mais do que apenas roupas, calçados, maquiagem, acessórios e adereços, ele passou a possuir a função de reproduzir vestimentas históricas, apresentar a personalidade dos personagens e auxiliar na construção da trama. Atualmente, é possível apontar até mesmo uma “teoria do consumo” (DOUGLAS Apud BORGES; MONTELEONE; DEBOM, 2019, p. 16) associada a uma teoria da cultura e do social em novelas de época. A novela *Deus salve o*

⁷⁰ GLOBO, Rede. Caracterização: uma engrenagem que ajuda a contar a história. Disponível em: <https://medium.com/novomundo/caracteriza%C3%A7%C3%A3o-uma-engrenagem-que-ajuda-a-contar-a-hist%C3%B3ria-37b349bbb159>. Acesso em 11 Abr. 2023

⁷¹ Meu pedacinho de chão, 2014. Figurino e caracterização. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-2014/meu-pedacinho-de-chao-2014-figurino-e-caracterizacao.htm>. Acesso em: 30 Ago. 2019

*Rei*⁷², por exemplo, apresentou durante a sua exibição ações publicitárias de perfumes da marca de cosméticos *O Boticário* dentro do seu contexto narrativo medieval (BEZERRA; CARVALHO, 2018), enterrando a perspectiva ultrapassada de José Carlos Durand de que as novelas de época serviriam apenas para o figurinista mostrar bom gosto e informação histórica por não conter um discurso ficcional que admite ações de *merchandising* (DURAND, 1988 p. 100).

Mais do que apenas uma ação de *merchandising*, podemos considerá-la como uma atualização, ou seja, uma aproximação do dado histórico às referências do mundo contemporâneo. Segundo Solange Wajnman, a predominância de concepções estéticas contemporâneas sobre o dado histórico, se daria em função do telespectador ter algo para se reconhecer e se identificar (2014, p. 239). Além disso, a midiatização também determinaria uma certa verossimilhança e glamourização ao captar e materializar os elementos históricos no figurino.

Por verossimilhança entendemos o esforço com o qual os profissionais adéquam o cenário e o figurino à época representada em seus detalhes. Noção que se relaciona ao processo de modernização das condições de produção e expressão das telenovelas [...]. E por glamourização entendemos o fato de que o objeto histórico se mostra mais atraente e idealizado (2014, p. 239).

Assim, a partir do cotejamento de fatos históricos, as telenovelas apresentariam uma narrativa dramatizada do passado que permite o telespectador se situar em um nível de vivência que beira ao fascínio (DURAND, 1988, p. 237). Logo, ao se deixar convencer sobre o sentido profundo dos eventos históricos expresso na dimensão visível do passado, o telespectador construiria uma ponte entre o presente e o passado produzido pela ficção (CHARBEL, 2015, p. 35).

2.3 RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: O CONCEITO DE HISTORICIDADE NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE FIGURINOS

Assim como sociólogos como Pierre Bourdieu determinaram que a arte deve ser analisada dentro do seu contexto social, Yuniya Kawamura também acredita que a produção de moda deva ser contextualizada, considerando a produção de um artista não apenas fruto de um trabalho individual, e sim de uma correlação de ações coletivas que estão inseridas em estruturas sociais. São essas relações cooperativas que vão tornar possível o universo da moda

⁷² Telenovela brasileira de temática medieval produzida pela TV Globo, exibida de 9 de janeiro a 30 de julho de 2018.

se desenvolver. Logo, a moda seria essencialmente “um fenômeno coletivo que não pode ser criado por um estilista sozinho, e que não pode ser interpretado fora do seu contexto social” (2005, p. 137). O mesmo se daria em relação ao figurino. Além de estar em comunhão com o cenário, a luz e os objetos de cena, os trajes de época devem conter os tecidos, o corte e a forma referente às classes sociais do passado. Assim, de acordo com Roland Barthes, o figurino é ao mesmo tempo sistema e história, ato individual e instituição coletiva (2005, p. 267).

Além de reproduzir os costumes, modas e modismos pertinentes a uma determinada época e lugar, o figurino também reflete as ideias artísticas de quem o produziu a partir da sua modelagem e dos elementos indumentários que o traje contém. Mais do que apenas vestir um personagem, o figurino precisa cumprir o papel de dar uma identidade a quem o veste. Ele expressa parte da subjetividade de seu personagem a partir da sua estética visual. As escolhas de cores, texturas e principalmente o caimento da peça — uma vez que o comportamento corporal pode ditar ou limitar os movimentos do personagem — são determinantes nesse processo de construção.

Nesse sentido, o figurino histórico remete tanto ao fazer artístico quanto à pesquisa histórica do figurinista. Uma das responsabilidades do figurinista é definir como as fontes históricas serão utilizadas na ficção para evocar condições reais da época (FILIPECKI, 2016, p. 93). A inspiração pode vir das mais variadas fontes: relatos históricos, literatura, filmes, pinturas e fotografias. As escolhas feitas pelo figurinista vão evidenciar não apenas as referências históricas presentes no traje, como também irão refletir a intenção artística de quem o produziu. O figurino, desta forma, pode ser visto como um processo de comunicação humana por nos trazer indícios que revelam o tempo, o local e até mesmo intenções e sentimentos de afeto de quem o vestiu e/ou produziu. Parte desses indícios vão estar presentes na determinação dos materiais empregados e da técnica de corte e costura utilizados, revelando o caráter histórico do vestuário.

Uma parte essencial da pesquisa histórica é a comunicação que será estabelecida com o telespectador. Mais importante do que copiar fielmente a indumentária presente nas fontes históricas, é a intenção de se comunicar. Os figurinistas recodificam as roupas de acordo com a personalidade do personagem a fim de criar um universo ficcional que transmita os gostos, as emoções e os desejos para a tela do espectador. Desta forma, o figurino vai se reapropriar da história e da moda para criar uma vestimenta própria do meio ficcional.

A ficção pode ser definida como o ato de fingir, que realiza o imaginário, a partir da representação do real. Ela vai proporcionar a dimensão visível do ato de criação. O

ficcionista, quando produz uma obra literária, está destinado a fazer uma forma com a proposta estética na sua narrativa. Ele quer mover o leitor na representação da realidade conforme constrói sentidos por meio da narrativa. Assim, pode-se concordar com Schaeffer que a ficção literária é um “fingimento lúdico compartilhado”, onde o indivíduo é voluntariamente enganado ao compartilhar o fingimento proposto por outro indivíduo. A telenovela enquanto gênero literário tem a sua estrutura temática e formal atrelada a essa dimensão ficcionalista, sobretudo, pela sua origem remeter ao estilo romântico.

A televisão, assim como a obra de arte literária possui antes de tudo uma forma, a qual vai ditar o acontecer das suas obras. A forma é, no sentido significante, o formato como a obra de arte vai se dar na estrutura. É tudo aquilo que se torna passível de transformação mas sem que mude a ela mesma. Ela vai proporcionar o significado literário da palavra na literatura, uma vez que, a palavra tem a função de símbolo na obra de arte literária e essa dimensão só vai ser possível com a forma. Isso vai se dar a partir dos elementos que estão inseridos nela: o conteúdo e o estilo são um deles. O conteúdo são os temas, ou melhor, a matéria-prima da ficção, que muitas vezes se forma a partir de modelos literários ou experiências do passado do seu escritor. A partir disso, o historiador Dominick LaCapra propõe que se priorize a leitura da forma e não do conteúdo, pois ela é o acontecer da obra de arte literária e ao fazer a sua leitura é possível entender a sua historicidade, já que a forma é historicamente condicionada. Assim, nos apropriaremos de tal debate literário para compreender as dinâmicas ficcionais presentes na telenovela de época e em seus figurinos históricos.

Sobre o efeito estético, ele vai ser introduzido por meio de artifícios retóricos e poéticos dos procedimentos literários. A partir disso, LaCapra se questiona que tipo de representação se pode construir do passado a partir da literatura e como ela se aplica, além de buscar compreender até que ponto vamos entender a literatura, que é a imitação do real, sem confundí-la com a realidade. Existe a dimensão referencial da literatura, a qual é a característica do texto constituidora da ordem do real mas que não se confunde com a realidade, no entanto, essas são portas do real que o leitor deve abrir com a chave adequada. O historiador pode transparecer a dimensão referencial da literatura por meio das diversas camadas historiográficas, pois é possível buscar fatos ao classificar uma abordagem histórica da literatura que não problematize com a dimensão estética. Assim, é por meio da criação de formas e visões que a ficção vai proporcionar o entendimento das experiências adquiridas sobre as diferentes condições do mundo.

Isso pode ser exemplificado na análise que Hayden White, fez em seu texto *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, da obra *É isto um homem* de Primo Levi. Com o uso de dispositivos literários, Levi demonstra a diferença entre uma consideração meramente verdadeira do acontecimento e um tratamento artístico do acontecimento real que transcende a distinção verdade-realidade. Conforme salienta White, apesar dele estar “escrevendo sobre acontecimentos reais que tiveram lugar em um tempo real e em um lugar real em seu próprio passado recente, tem tão pouco sentido perguntar o que é verdadeiro e o que é falso em sua obra”⁷³ (WHITE, 2010 p. 172) por haver uma coerência, do seu discurso, na ordem da consistência lógica e da imaginativa.

Tal análise está inserida na busca, que White faz em seu texto, para entender como a história e a ficção podem se relacionar a partir de um imbricamento que não é opositório. Além disso, ele quer compreender o que há de historiográfico na literatura e como isso proporciona a composição da história como ciência moderna. Desta forma, para desenvolver essas questões é preciso lembrar que a influência da ciência social denegriu a narrativa histórica devido a preocupação com as informações dos eventos históricos. O discurso histórico estava mais interessado no verdadeiro, enquanto a literatura se manteve sempre impregnada no real, onde o interesse do real está na magnitude da existência, e por isso, o discurso ficcional vai continuar interessado em “tudo o que pode ser verdadeiramente dito sobre o que possivelmente poderia ser”⁷⁴ (WHITE, 2010 p. 169).

Apesar da história ter se privado do relacionamento com a ficção, os historiadores permaneceram utilizando o modo narrativo de representação. Essa concepção foi fruto da influência da Escola dos Annales, a qual via a narrativa como um método superficial para se usar na história. Com isso, se estabelece “limites para o quanto se pode incluir no espectro completo da vida na história, um espectro que vai desde a interioridade individual até as forças e movimentos históricos mais amplos”⁷⁵ (WHITE, 2010 p. 172-173). Esse problema não existe na ficção, pois o escritor tem a liberdade para decidir os aspectos que ele deseja representar em sua obra. Para pensar essa condição da liberdade criativa, abordaremos o romance histórico enquanto literatura ficcional que usa a narrativa para representar o real,

⁷³ Tradução livre do original “(...) escribiendo acerca de acontecimientos reales que tuvieron lugar en un tiempo real y en un lugar real en su propio pasado reciente, tiene tan poco sentido preguntar qué es verdadero y qué es falso de su obra (...)”.

⁷⁴ Tradução livre do original “(...) todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría posiblemente ser”.

⁷⁵ Tradução livre do original “hay límites a cuanto puedes incluir en el espectro completo de la vida en la historia, un espectro que abarca desde la interioridad individual hasta las fuerzas y movimientos históricos más amplios”.

produzir um discurso da verdade e proporcionar um sentido simultaneamente. Tais condições do gênero serviram como base para o desenvolvimento do modelo de histórias dramatúrgicas.

Com o desenvolvimento do romance histórico contemporâneo, a história do tempo presente passou a ser tematizada na tentativa de entender a própria historicidade. Para isso, o historiador deve olhar a obra a partir do seu contexto para não cair em uma abordagem reducionista formalista. O contexto vai permitir entender as condições do seu tempo na obra, por isso, quanto mais contextos forem usados para pensar o romance, melhor será para abordar uma relação multidimensional da literatura com a história. Conforme desenvolvido por LaCapra, os contextos de interpretação são: o da escrita, que é tudo aquilo que vai ajudar a entender a produção da obra literária; O da recepção, que analisa os impactos que a obra vai proporcionar, entende os efeitos da obra de arte literária e as camadas discursivas que vem atrelada ao autor; E o da leitura crítica, a qual é a leitura especializada das formas de interpretação das obras particulares. Assim, ao longo dos próximos capítulos, buscaremos utilizar essas formas interpretativas para compreender a representação histórica da Princesa Leopoldina e analisar as formas de receptividade da novela.

Segundo György Lukács, “o que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias” (LUKÁCS, 2011, p.62). Para ele, o passado interessa como algo que assegura elementos para a formação e o sentido da história. Ele vai ser o romance da perspectiva histórica, ou seja, uma forma usada para fazer ver as coisas por um trabalho de exposição. Conforme Lukács argumenta em seu texto, quem representa o passado é o historiador; já o romancista, produz uma angulação, um ponto de observação, para expor uma figuração do passado que se introduz no presente. O romancista, que é um ficcionista, vai inventar uma mentira, um engodo, para representar o passado. Assim, vai criar-se personagens com elementos característicos que encarnam algum movimento da história que é típica de um aqui e agora. Quando isso ocorre, se tem a verossimilhança moral, a qual vai ser fundamental para a literatura realista, pois ela é quem vai permitir o entendimento da historicidade da obra. Essa verossimilhança vai ser a forma de construir um personagem que se pareça uma pessoa. Ela vai acontecer quando o personagem se vincula à história de duas maneiras: por estar vinculado ao aqui e agora histórico e a dimensão desse aqui e agora. É a verossimilhança moral quem produz a autenticidade histórica. Tal autenticidade é o condicionamento temporal da vida psicológica, a qual é construída pelo autor. Para Lukács, na medida em que ela se torna altamente condicionada, conseqüentemente, ela se torna autêntica, pois demonstra que a personagem está enraizada no seu tempo.

Além de estudar a forma de figuração na literatura, dentro do romance histórico no século XIX, Lukács também busca compreender a historicidade da forma por meio da figuração. Segundo o filósofo, a maneira mais produtiva de pensar as relações históricas é por meio da historicidade da forma. Através da forma acredita-se atingir o conteúdo, o qual é mais evidente no romance histórico. Mas para pensar a dimensão referencial da obra na sua totalidade, deve-se estudar os modos de figuração da forma literária. A literatura realiza uma dupla figuração: na experiência dos personagens, que consiste a figuração da consciência histórica dentro dos personagens e como eles vão pensar a história; E na historização do autor, que seria como ele vai dar um sentido narrativo para o processo histórico. É do imbricamento desses dois aspectos que vai surgir o romance histórico, o qual vai ser a janela para o processo histórico e a inspiração para as teledramaturgias.

Segundo Scott, o romance histórico é tão importante para o processo histórico quanto a história. Ele vai ter um processo de ordenamento que implica o prestar contas da totalidade de uma época, desta forma, tal romance vai possuir elementos que não são capturados pela história. Contudo, ele nunca vai se pautar pela idéia de totalidade de representação, mas sim por pequenos eventos que são importantes para a dinâmica histórica. Seguindo a análise de White, esse pensamento também é compartilhado por Slotkin, onde por um lado, "a escrita da história requer uma representação fictícia ou imaginária do passado e por outro lado, que a escrita da ficção pode ser um valioso complemento para o trabalho dos historiadores em sua disciplina"⁷⁶ (2011, p. 177).

A partir de todos esses aspectos, pode-se simplificar a relação da ficção e a história nas palavras de Roland Barthes:

não só não se pode tratar a literatura como qualquer outro produto histórico, (o que ninguém pensa convenientemente) mas ainda essa especialidade da obra contradiz, em certa medida, a história, em suma, a obra é essencialmente paradoxal, pois é, ao mesmo tempo, signo de uma história e resistência a essa história (1987, p. 141).

Assim, a obra literária é a história transformada, e não o espelho da história. Ela é produto do processo histórico, uma vez que é feita pelos próprios agentes históricos. O mesmo movimento se dá em relação à produção das novelas de época.

Desta forma, assim como a obra literária, pensaremos o figurino de época como um produto feito por seus agentes. Mais do que sustentar a história dos personagens que o vestiu, o figurino carrega a historicidade da sua produção. Tendo como ponto de partida o "Regime

⁷⁶ Tradução livre do original "por una parte, "la escritura de la historia requiere una representacion ficticia o imaginaria del pasado" y, por la otra, que "la escritura de la ficción histórica puede ser un valioso complemento para el trabajo de los historiadores en su disciplina".".

de Historicidade" de François Hartog, a relação que o figurino mantém com o seu passado e a maneira pela qual se apropria dele será determinante na construção do seu presente, sobretudo quando as peças sofrem reconstruções e ressignificações ao serem utilizadas em outras novelas, pois, de acordo com Beth Filipecki, o figurino se constitui em um acervo vivo (FILIPECKI, 2016, p. 100) no qual muitas peças foram ou serão utilizadas em outros trajes de cena.

O primeiro passo para essa criação é a conceituação e o alinhamento de referências de cada personagem. De acordo com Lucila Robirosa, as referências foram feitas com base nas pinturas de Debret e dos nobres que representavam o modo de vida das pessoas daquela época, o livro "1822" e alguns outros textos da época⁷⁷. Esse processo é feito em concordância com o conceito do diretor. Segundo Vinícius Coimbra, o processo de criação de *Novo Mundo* nasceu da ideia de aproveitar o que já tinha sido feito em *Liberdade Liberdade*. Assim, iniciou os estudos das pinturas da época, dos livros e dos personagens reais. De acordo com o diretor artístico, são sempre criadas versões desses personagens: "A verdade histórica não existe. Existem fatos, versões. E aí a gente pega essas versões todas, coloca na cabeça e cria a nossa, que é um pouco baseada nessas imagens, nessas descrições. É muito interessante fazer porque você acaba criando um pouco a história também"⁷⁸.

Após construir as pranchas com referências históricas e imagéticas, começa a produção com uma equipe de "cinco assistentes, 25 costureiras, oito alfaiates e oito aderecistas"⁷⁹. Para conseguir se aproximar do resultado visual desejado, são feitas buscas de "tecidos, toalhas de mesa, rendas antigas, bijouterias, relógios e acessórios em geral", em brechós e feiras de antiguidades. Assim, o próximo passo é colocar a idealização como desenho para só depois começar a costura. Nesse momento, é comum revisitar o acervo de figurinos da Globo, onde roupas de outras produções são reformadas ou remontadas para servir ao projeto da novela.

Depois da costura, as roupas vão para o ateliê de bordado, onde cada núcleo segue um padrão de criação inspirado em sua classe e grupo social, podendo ser expresso por um tipo de "linha, pedras, canutilhos, bordado a máquina", e também é onde cada personagem tem a sua

⁷⁷ ROBIROSA, Lucila. Caracterização: uma engrenagem que ajuda a contar a história. 15 Mar. 2017. Disponível em:

<https://medium.com/novomundo/caracteriza%C3%A7%C3%A3o-uma-engrenagem-que-ajuda-a-contar-a-hist%C3%B3ria-37b349bbb159>. Acesso em: 26 Abr. 2023

⁷⁸ GLOBO, Rede. Novo Mundo: ousadia e superprodução. 17 mar. 2017. Disponível em:

<https://medium.com/novomundo/novo-mundo-ousadia-e-superprodu%C3%A7%C3%A3o-8e310e8d1d9b>. Acesso em 25 Abr. 2023

⁷⁹ SALLES, Marie. Figurino: vários mundos em uma só novela. 16 Mar. 2017. Disponível em:

<https://medium.com/novomundo/figurino-v%C3%A1rios-mundos-em-uma-s%C3%B3-novela-203b2257669d>. Acesso em 25 Abr. 2023

cor definida. Em *Novo Mundo*, por exemplo, os figurinos dos austríacos, encabeçados por Leopoldina são representados nas cores marrom, verde e vinho. Já os tons claros, foram reservados para a protagonista Anna Millman (Isabelle Drummond), a professora inglesa que acompanhou a Princesa Leopoldina em sua viagem para o Brasil para incentivá-la a praticar o português. Apesar de ser um pouco sombria, o branco predominou em suas vestimentas. Segundo Marie Salles, quando a figurinista idealizou o figurino de Anna, a inspiração partiu dos vikings por já terem colonizado a Inglaterra. Assim, o figurino da personagem se caracterizou pelas tiaras, tranças no cabelo, luvas, tecidos translúcidos e as combinações de tons vermelho e branco. Já Leopoldina, é apresentada bem romântica, com tons rosados após seu casamento com D. Pedro I.

Por fim, as roupas vão para o adereço, onde elas são tingidas e envelhecidas para aparentar usabilidade e desgaste natural. Com o guarda-roupa pronto, as “provas de roupas” podem ser iniciadas com o elenco. De acordo com a figurinista, esse é “um momento muito importante porque a troca de percepções e conversas com os atores é o que faz com que o personagem comece a ganhar forma”⁸⁰. É neste dia que também inicia o teste de caracterização, uma vez que o figurino só fica pronto após o departamento de figurino e caracterização dialogarem conjuntamente. Segundo a caracterizadora Lucila Robirosa, em *Novo Mundo*, “tem muita pele, muito poro, muito suor, muita sujeira mesmo. Não tem aquele herói todo limpinho que parece ter vindo não sei de onde”. Logo, a proposta foi naturalizar os personagens, deixando os dentes sujos e criando uma pele sem uniformidades, com manchas e cicatrizes.

As pessoas não tomavam banho, não tinha esgoto, usavam pouca roupa, viviam no meio da poeira dos cavalos, da ferinhas, da fumaça da comida feita à lenha. Então, para *Novo Mundo*, tem coisas que eu descarto que ninguém pode ter na bolsa: base, baby cream, esmalte. Ninguém faz unha, sobrancelha ou depilação⁸¹.

Esses detalhes são tidos como importantes não apenas para trazer uma maior verossimilhança com a realidade, mas também por ser algo que atrai o público. Assim, de acordo com Vinícius Coimbra, ao contar a história do Brasil, é preciso que se tenha o romance, a história ficcional, e também um pouco da história real do Brasil.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ ROBIROSA, Lucila. Caracterização: uma engrenagem que ajuda a contar a história. 15 Mar. 2017. Disponível em: <https://medium.com/novomundo/caracteriza%C3%A7%C3%A3o-uma-engrenagem-que-ajuda-a-contar-a-hist%C3%B3ria-37b349bbb159>. Acesso em: 26 Abr. 2023

3 O CONHECIMENTO HISTÓRICO MIDIATIZADO: A REPRESENTAÇÃO DE MARIA LEOPOLDINA DA ÁUSTRIA

Exibida na Rede Globo pela primeira vez no horário das seis da tarde, entre Março e Setembro de 2017, a novela *Novo Mundo* trouxe uma mistura de realidade e ficção para a televisão brasileira. A partir de personagens reais que constituíram a história do Brasil, foi criada uma trama repleta de personagens fictícios. A narrativa se inicia em 1817, quando Maria Leopoldina da Áustria, arquiduquesa de Habsburgo, atravessa o Atlântico para tornar-se esposa de Dom Pedro I, constituindo-se princesa do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Tais personagens históricos são interpretados, respectivamente, pelos atores Letícia Colin e Caio Castro. Apesar de ter grande destaque na história, Dona Leopoldina e D. Pedro não são os protagonistas da novela. Esse papel foi dado aos personagens ficcionais: Anna, a professora de português de Leopoldina interpretada por Isabelle Drummond, e Joaquim, ator de comédia dell'arte interpretado por Chay Suede. Retratando eventos históricos desde a chegada da Princesa em 1817 no Rio de Janeiro, a trama perpassa pela volta de D. João VI para Portugal, o decreto do Dia do Fico, e se encerra em 1822 com a declaração da Independência do Brasil⁸².

Conforme apresentado na tabela 7, a obra de autoria de Thereza Falcão e Alessandro Marson tem em sua ficha técnica, diversos profissionais especialistas em novelas de época. Dentre eles, destacamos ao longo deste capítulo a atuação da figurinista Marie Salles, a caracterizadora Lucila Robirosa e o consultor histórico Francisco Vieira.

Tabela 7 - Ficha técnica de *Novo Mundo*

Nome	Atuação na equipe	Trabalhos em novelas de época da Globo
Thereza Falcão e Alessandro Marson	Autores	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Nos Tempos do Imperador (2021), Joia Rara (2013), Cordel Encantado (2011)
Vinícius Coimbra	Diretor geral e artístico	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Nos Tempos do Imperador (2021), Lado a Lado (2012), Joia Rara (2013)
Paulo Renato e Marcia Inoue	Cenógrafos	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Orgulho e Paixão (2018), Liberdade Liberdade (2016), Meu Pedacinho de Chão (2014)

⁸² Novo Mundo. Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/novo-mundo/>. Acesso em: 15 jan. 2021

Marie Salles	Figurista	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Nos Tempos do Imperador (2021), Joia Rara (2013), Cordel Encantado (2011)
Lucila Robirosa	Caracterizadora	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Nos Tempos do Imperador (2021), Joia Rara (2013), Cordel Encantado (2011)
Willians Dias	Diretor de imagem	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Nos Tempos do Imperador (2021), Lado a Lado (2013), Joia Rara (2013)
Leila Mello e Natália Zarth	Pesquisadoras	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Nos Tempos do Imperador (2021), Lado a Lado (2013), Joia Rara (2013)
Francisco Vieira	Consultor histórico	Novo Mundo (2017), Deus Salve o Rei (2018), Nos Tempos do Imperador (2021), Joia Rara (2013), Cordel Encantado (2011)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Apesar da trama da novela exigir que reprodução de fatos e eventos fossem o mais próximos possível da realidade histórica, ela está aberta a outras possibilidades de leitura, já que *Novo Mundo* é apenas uma forma de representação do passado. Segundo Stuart Hall, “representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos”, ou seja, a representação diz respeito à produção de sentidos pela linguagem (HALL, 2016, p. 32-33). No caso da novela, ela pode utilizar a linguagem da televisão da melhor forma possível para se referir a alegorias históricas. Pensando a alegoria como a “ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referências para ser lido” (XAVIER, 2005, p. 340), partimos da ideia que para tornar esses artefatos do passado compreensíveis, a novela precisa se voltar para recursos do tempo presente. Logo, nos baseando na concepção de “narrativas alegóricas”, de Ismail Xavier, podemos dizer que a telenovela de época exerce uma recapitulação do passado a partir de discussões disfarçadas de dilemas presentes.

Muitos desses dilemas vão se apresentar na representação de Leopoldina. A personagem de *Novo Mundo* não é apenas baseada na Imperatriz do Brasil, ela é uma representação dessa figura histórica. Para além da similaridade imagética com as pinturas de época, a Leopoldina da novela busca se aproximar ao máximo da biografia da Princesa. Entretanto, a trama ficcional não permite que ela seja retratada de forma passiva como muitas vezes é lembrada na historiografia. De acordo com Murray Smith, os personagens constituem um ponto de entrada importante em nosso envolvimento com a narrativa. Eles são tratados

como analogias fictícias dos agentes humanos, constituintes básicos da representação incorporados em específicos modos de caracterização (SMITH, 2010, p. 234-235).

O espectador de telenovela espera que personagens ficcionais tenham atitudes equivalentes às pessoas reais. No caso de Leopoldina, a personagem se baseou em todos os aspectos da Imperatriz, sendo estes referentes tanto ao seu papel de relevância na história como também nos desejos e emoções por detrás da sua figura histórica. No entanto, alguns desfechos referentes à sua história pessoal foram alterados com o propósito de trazer uma imagem heróica para a Princesa do Brasil. Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é analisar a representação de Dona Leopoldina na telenovela *Novo Mundo* a fim de relacionar como a construção dessa personagem contribui tanto para a disseminação do conhecimento histórico como também para a produção de uma memória cultural midiaticizada.

3.1 *NOVO MUNDO*, NOVO OLHAR: CONEXÕES ENTRE O DISCURSO HISTÓRICO E A NARRATIVA AUDIOVISUAL

Nem toda novela de época, produzida pela Rede Globo, é de fato uma reprodução da História da forma como é ensinada enquanto disciplina escolar. O discurso histórico presente nas novelas nem sempre é o mesmo que se apresenta nos livros didáticos. A fim de cumprir com as demandas da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), os materiais didáticos precisam abarcar objetivamente temas da História Política, Econômica, Cultural e Social; enquanto que as novelas, mesmo que trazendo temas pertinentes a todos esses campos, costumam se adentrar mais especificamente no campo da História Cultural, apresentando modos de vida, costumes e valores pertinentes à época que se busca reproduzir. São poucas as produções audiovisuais que apresentam personagens históricos, fatos do passado e/ou grandes acontecimentos da História do Brasil. Os enredos ficcionais acabam sendo priorizados por proporcionar uma maior abertura de produção criativa.

Ao analisar a forma como a história cultural é representada no meio midiático, precisamos ter em mente que ela não é um monopólio dos historiadores. Segundo Peter Burke, a história cultural é “multidisciplinar, bem como interdisciplinar; em outras palavras, começa em diferentes lugares, diferentes departamentos na universidade — além de ser praticada fora da academia” (BURKE, 2008, p. 170). É possível extrair contribuições de estudos culturais de campos do saber vizinhos, como a história da arte e a história literária. Enquanto o primeiro articula a leitura de imagens pela cultura visual, o segundo ensina os historiadores como estabelecer uma leitura mais detalhada de textos. Já o audiovisual, oferece

algo que Gilberto Freyre havia sugerido a 70 anos atrás para o estudo da história social e cultural: estabelecer uma forma de "aproximar pessoas" e abrir "vias de compreensão e comunicação entre elas" (1950, p. 142).

A linguagem das ciências humanas costuma afastar o interesse das pessoas, enquanto que a mídia aproxima (HAGEMeyer, 2012, p. 11). A forma como vai se dar a sua montagem⁸³, é o que vai determinar a aproximação do público com a obra. Segundo Letícia Capanema, a composição formal da teledramaturgia apresenta um tipo de montagem específica para a construção dos seus enredos, sendo esta responsável por apresentar a multiplicidade de personagens e tramas, a continuidade entre planos, o uso de elipses, os flashbacks e os planos sequenciais. Junto a isso se tem o processo da decupagem, na qual a seleção de fatos relevantes para o entendimento da história vão auxiliar na sintaxe da ficção televisiva. Como resultado desse processo, tem-se a produção de uma narrativa televisual fundamentada na linguagem clássica. De acordo com Renato Luiz Pucci Junior, nesta forma de narração constrói-se a ilusão de que aquele mundo é real, e não uma construção discursiva projetada na tela do espectador (PUCCI JR, 2003, p. 4). Assim, a partir de elementos como a preocupação da continuidade, a divisão em gêneros e o desfecho conclusivo, o público se deixa enganar pelo efeito de ilusão.

Também devemos enfatizar que esse efeito de ilusão não vai se dar de forma completamente passiva. A partir do cotejamento de fatos históricos, as telenovelas apresentariam uma narrativa dramatizada do passado que permite o telespectador se situar em um nível de vivência que beira ao fascínio (DURAND, 1988, p. 237). Logo, ao se deixar convencer sobre o sentido profundo dos eventos históricos expresso na dimensão visível do passado, o telespectador construiria uma ponte entre o presente e o passado produzido pela ficção (CHARBEL, 2015, p. 35).

Tal concepção de midiaticização pode ser pensada a partir da perspectiva teórica de Roger Chartier. Ao considerarmos o conceito de "representação" do autor como "a exibição de uma presença; a apresentação pública de algo ou de alguém" (CHARTIER, 2002, p. 20), a partir do figurino de época, nos deparamos com diversos estereótipos criados em torno das personagens. O mesmo vai se dar em relação aos papéis sociais, sobretudo quando alinhamos as representações históricas com o conceito de "poder simbólico" (1989, p. 78) de Pierre Bourdieu, uma vez que, a função social dos personagens vai se expressar por meio dos signos indumentários de poder social imprescindíveis para determinar a construção da realidade

⁸³ Montagem como a organização de elementos para compor um todo dotado de poética e sentido. Ver: CAPANEMA, Letícia. Reconfiguração do conceito de montagem na narrativa televisual expandida. p. 9

histórica. Logo, a partir do recorte temático da Moda, conseguimos estabelecer um aprofundamento do olhar sobre as representações socioculturais (MATTOS, 2011, p. 159) e históricas.

Com o enredo histórico sendo uma criação fictícia que tem como referência contos, pinturas, livros e filmes, o convencimento de que aquilo que está sendo transmitido na novela é algo referente ao tempo passado, deve se concentrar em diversos eixos. Os cenários, os figurinos, a caracterização e os núcleos dos personagens se tornam os pontos de conexão do telespectador com os vestígios do passado. Por mais que a cidade da trama abordada seja fictícia, ou mesmo que nenhum daqueles personagens tenham existido na vida real, é a partir das minuciosidades históricas que cada elemento da produção audiovisual tem para oferecer, que o espectador vai se convencer de que aquilo que está na tela é uma representação fidedigna do passado.

Nesse sentido, as novelas de época vão exigir que se tenha um cuidado com a subordinação da estética audiovisual ao discurso histórico. De acordo com Rogério de Almeida e Marcos Beccari, elementos da estética audiovisual, como planos de câmera, edição, iluminação, efeitos visuais e trilha sonora, vão compor o imaginário da novela, tanto quanto os diálogos e narrações, impactando nas imagens construídas na tela e na mente da audiência (ALMEIDA; BECCARI, 2017, p. 139). A partir de uma articulação simbólica⁸⁴, as imagens midiáticas vão (re)traduzir novas formas de olhar para o passado. Logo, ao interpretar os significados de uma narrativa audiovisual, passamos a considerar o impacto desses elementos na construção dos sentidos (ALMEIDA; BECCARI, 2017, p. 139).

Outro fator importante que gera a aproximação do público é o uso de anacronismos. Apesar das produções de época tentarem trazer um efeito de verdade/realidade se baseando em documentos históricos, alguns anacronismos acabam sendo necessários para o “passado ser inteligível para o presente” (HAGEMeyer, 2012, p. 139). É por meio deste recurso que muitas vezes se conquista a adesão empática do público com determinada cena ou personagem. No caso das novelas de época, é comum que os figurinos dos personagens negociem com os padrões de moda atuais a fim de gerar maior identificação com o público (HAGEMeyer, 2012, p. 134). Nesse sentido, os usos culturais das tecnologias midiáticas acabam tendo os recursos necessários para criar narrativas envolventes o suficiente para permitir que a representação do passado se torne uma realidade paralela. Com isso, as novelas de época conseguem trazer o diálogo entre imagem e texto de forma mais fluida, gerando um

⁸⁴ Noção de design, não restrito aos designers, que se refere ao modo de produzir imagens, aparências e formas de olhar. Ver: BECCARI, Marcos 2017, p. 235

maior impacto memorialístico sobre os fatos históricos representados (HAGEMEYER, 2012, p. 92).

Se boa parte das narrativas das telenovelas de época são provenientes de criações fictícias baseadas em vestígios do passado para se aproximar do tempo presente, então o conhecimento histórico que os espectadores absorvem pode ser invalidado? É preciso salientar que a televisão, ao contrário do que alguns ainda supõem, não promove a ignorância ou a completa alienação do seu público. Em concordância com Almeida e Beccari, afirmamos que as linguagens audiovisuais apresentam “outros modos, nunca exclusivos de conhecer, interagir, sentir, experimentar e partilhar bens culturais” (2017, p. 14). Mesmo podendo não ser completamente verossímil à realidade histórica, esses novos modos são frutos dos fundamentos educativos do meio audiovisual.

No âmbito educacional, o efeito da predominância desse olhar audiovisual e multimidiático, com suas novas formas de administrar a atenção, a visibilidade e a subjetivação (Crary, 2013), aponta para a difusão e o pluralismo de imagens possíveis, simultaneamente estéticas e hermenêuticas (Almeida; Beccari, 2016), em detrimento do aprendizado consensual (como aquele da hierarquia tradicional entre professor e aluno). O aprender convive com o desaprender; os valores ensinados, com a suspensão desses valores; os conceitos e saberes, com o fluxo constante de intensidades afetiva (ALMEIDA; BECCARI, 2017, p. 14).

A partir da personagem Leopoldina de *Novo Mundo*, podemos traçar conexões entre o discurso histórico e a narrativa da telenovela, objetivando evidenciar o impacto que a televisão pode ter na aquisição de conhecimento histórico dos seus telespectadores. O objetivo deste tópico não é estabelecer um paralelo entre a televisão e a historiografia, a fim de determinar qual forma de se referenciar ao tempo histórico passado é mais verídica. Pelo contrário, a ideia é analisar a produção audiovisual da Rede Globo a fim de compreender a aproximação que a novela de época exerce entre o telespectador e o conhecimento histórico.

Em “D. Leopoldina: a história não contada” Paulo Rezzutti apresenta uma rica contribuição de fontes que evidenciam a personalidade da Imperatriz. Ao escrever as cartas para o seu pai, Leopoldina contava “a sua versão melhor das coisas, pedia conselhos sobre como agir na corte e com a Família Real e defendia, quase sempre, o marido; para os outros parentes, como a tia Maria Amélia, pintava tudo em cor-de-rosa” (REZZUTTI, 2017, p. 214). Para aqueles que desconheciam a real situação em que se encontrava no Brasil, a Imperatriz, relatava que “tudo era lindo, e a sua vida, tirando o calor abrasador do Rio e os mosquitos, era o paraíso” (REZZUTTI, 2017, p. 214). Poucos de seu círculo de amigos e familiares sabiam dos seus desabafos. Entretanto, com o passar do tempo, a liberdade que tinha para se comunicar com a sua família não se manteve a mesma. D. Leopoldina deveria enviar a sua

correspondência apenas por meio do embaixador plenipotenciário de Portugal, Rodrigo Navarro de Andrade, em quem não confiava plenamente. “Com frequência, d. Leopoldina menciona em suas cartas que não chega a confiar seus pensamentos e alguns dos seus problemas para o papel, preferindo um dia falar de viva voz, o que, infelizmente, nunca viria a ocorrer” (REZZUTTI, 2017, p. 214).

Nesse sentido, podemos perceber que a Imperatriz tinha um pensamento crítico acerca dos problemas que estava vivendo na Corte com D. Pedro I. Além dos seus gostos particulares serem diferentes do seu marido, os hábitos do Brasil lhe eram estranhos. Segundo Mary Del Priore, a jovem princesa era discreta, desembaraçada e comunicativa. Além da sua língua pátria, a austríaca também falava o francês, o inglês e o italiano. Leopoldina apreciava a natureza e se interessava por conhecimentos de Botânica e literatura (DEL PRYORE, 2012, p. 14). Em uma de suas cartas chega a relatar que “[...] Meu maior empenho é ser simpática e agradável a minha nova família, embora isso me custe um pouco! Não obstante, observo nos mínimos detalhes os hábitos do país, que são um tanto esquisitos” (KANN; LIMA Apud REZZUTTI, 2017, p. 324).

Apesar de ter sido preparada para ser uma boa esposa, um dos principais problemas que a jovem estadista enfrentou ao chegar ao Brasil foi em relação ao seu casamento com D. Pedro. De acordo com a historiadora Mary Del Priore, “a moça gorda de 20 anos, mãos rechonchudas, pele cor de creme, bochechuda, não era feia nem bonita” (DEL PRYORE, 2012, p. 12). Leopoldina era conhecida por ser “um símbolo de beleza espiritual e não física” (DEL PRYORE, 2012, p. 16). Apesar de estar completamente apaixonada pelo Príncipe quando se casou, a jovem era extremamente religiosa e acreditava que deveria temer a escravidão do pecado, sendo o sexo algo que deveria ser feito de forma “útil a pátria”. O estranhamento da Princesa se deu sobretudo por D. Pedro I não ser conhecido pelas suas boas maneiras. Comentando a cerca da noite de núpcias com os seus familiares, Leopoldina relatou que D. Pedro “não me deixa dormir, até que lhe disse sinceramente que estava abatida” (KANN; LIMA Apud REZZUTTI, 2017, p. 313).

Outro problema foi em relação a fertilidade da princesa, que a proporcionou sucessivas gravidezes. Segundo as regras médicas e eclesiásticas, a abstinência sexual deveria se manter durante toda a gestação. Além disso, Leopoldina também não podia acompanhar o marido em suas viagens e cavalgadas, o que contribuía para mantê-la afastada de D. Pedro. Em suas cartas, a palavra “sacrifício” aparecia constantemente (DEL PRYORE, 2012, p. 71). Mas as suas queixas não se referiam apenas à sua vida doméstica como também às responsabilidades políticas. Em uma de suas cartas, a princesa relata que se sentia sufocada

com “todos os negócios” quando D. Pedro precisava sair em viagem. Nas palavras de Leopoldina, ela destaca que nunca teve a ambição pelo poder e nunca gostou de reinar, logo, esse seria o seu “sacrifício mais pesado” (DEL PRYORE, 2012, p. 71). Entretanto, com as frequentes saídas do Príncipe para se encontrar com Domitila de Castro, Leopoldina acabou tendo que assumir o seu lugar como regente.

Com o passar do tempo, a Princesa deixou de se preocupar com as aventuras extraconjugais de D. Pedro, assim como também a sua aparência. Jacques Arago, que muito a admirava, relatou uma vez que:

Sem exagero nenhum, ela estava vestida como uma cigana, até com chinelas: uma espécie de camisola amarfanhada retinha as saias que caíam de um lado e estavam presas por quatro ou cinco grossos alfinetes, e seus cabelos em desordem atestavam a ausência de um cabeleireiro ou camarista, no mínimo, há oito dias. Nenhum colar, nenhuma pedra nas orelhas ou anel nos dedos; a camisola era muito velha e a saia rasgada em vários lugares. (DEL PRYORE, 2012, p. 121-122).

Em outros relatos como o de Rose de Freycinet, Leopoldina é lembrada por negligenciar a sua apresentação. Após a sua visita ao Brasil, a francesa aponta que a Princesa Real não apresentava ter uma aparência nobre e cerimoniosa da corte austríaca, estando trajada na capela como uma amazona, além dos cabelos estarem em desordem presos por um pente de tartaruga (DEL PRYORE, 2012, p. 122).

Em *Novo Mundo* é possível perceber a presença dessa fase melancólica de Leopoldina, no entanto, ela não se apresenta de forma tão extrema ao telespectador. Durante uma grande parte da trama, a personagem se apresenta com poucas jóias e vestidos simples. Inclusive os figurinos são extremamente parecidos, apenas alterando pequenos detalhes e cores. A própria Leopoldina chega a citar em uma das cenas sobre o quanto se sentia gorda e de aparência desajustada. Mas pela atriz Letícia Colin não ter engordado durante a produção da novela, o público não percebeu tanta diferença em sua imagem quanto é referenciada na historiografia.

Outro aspecto importante explorado pela novela foi a participação política de Leopoldina no processo da Independência. A narrativa de *Novo Mundo* favoreceu a disseminação da imagem de Princesa como a responsável pela emancipação política do Brasil ao desenvolver uma cena na qual a personagem assina o decreto de 2 de setembro junto com o Conselho de Estado. No entanto, segundo a historiadora Viviane Tessitore:

Leopoldina não teria tomado uma atitude de tal dimensão sem uma margem mínima de segurança de que d. Pedro ratificaria o seu ato. Poderia ser constrangedor e até arriscado. Mas o apoio de José Bonifácio, que integrava

o Conselho e de quem se tornou amiga, confidente e admiradora, provavelmente contribuiu para encorajá-la⁸⁵.

Logo, de acordo com Paulo Rezzutti, “é romântico imaginar a princesa assinando a Independência do Brasil, porém tal fato, mediante o decreto expedido, é inimaginável e historicamente incorreto” (REZZUTTI, 2017, p. 227). A princesa tinha poderes limitados e tudo o que ela decidisse deveria antes passar pela aprovação de D. Pedro. O que o historiador supõe é que neste período, provavelmente D. Leopoldina teria uma estreita afinidade política e de pensamento com o Príncipe, uma vez que D. Pedro confiava as decisões políticas a Leopoldina enquanto estava fora da Corte tentando acalmar os ânimos revolucionários.

Nesse sentido, *Novo Mundo* não nos oferece apenas uma ressignificação, mas também uma expansão da narrativa histórica. Existe uma dimensão narrativa que serve como base histórica, e que se manifesta em outras materialidades. No entanto, os fatos históricos mais relevantes se mantêm os mesmos. O que vai se diferenciar é a forma como as imagens vão ser representadas e as conexões causais dos eventos, já que o desfecho da trama tem como propósito favorecer a personagem de Leopoldina, dando um final diferente daquele presente na história da Imperatriz do Brasil. Os acontecimentos trágicos que sucedem a vida de Leopoldina após a coroação não são apresentados para o seu público. Na telenovela o espectador se contenta com um final onde Leopoldina termina feliz ao lado de D. Pedro I.

Para além da novela como uma arte que mobiliza sentimentos, sensações e provoca imersão, ela também oferece aspectos educativos presentes no seu conteúdo disciplinar, discursivo e ideológico (ALMEIDA, 2017, p. 154). Entendendo cultura como um “universo de criação, transmissão, apropriação e interpretação de bens simbólicos e suas relações”, e educação de modo muito próximo à cultura, “como o processo de transmissão do conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores que perfazem a cultura” (ALMEIDA; BECCARI, 2017, p. 11), podemos dizer que a novela é uma produção cultural que mediatiza conhecimento para o seu público. Ela possui a capacidade de se aproximar do espectador que tem interesse em apreender conhecimento histórico, de forma mais fácil que qualquer livro escrito. De acordo com Arlindo Machado, a televisão é um fenômeno de massa, de grande impacto na vida social e moderna, e por mais baixa que seja a audiência da televisão é, ainda sim, “uma audiência de várias centenas de milhares de espectadores, e portanto, muito superior à mais massiva audiência de qualquer outro meio” (2000, p. 30). Logo, a novela estabelece um processo de mediação cultural que não deve ser invalidado, mas sim autenticado como uma forma alternativa e mais acessível de abordar aspectos do discurso e do conhecimento histórico. De

⁸⁵ Revista Galileu, ano 8, n. 86, setembro de 1998, p. 88.

forma geral, podemos dizer que além de retratar os acontecimentos mais marcantes do período abordado, *Novo Mundo* também proporcionou a aproximação do telespectador à Imperatriz Leopoldina ao representá-la de forma mais humanizada e cativante, fato que até então não tinha sido feito nas produções audiovisuais brasileiras, colaborando, assim, para a perpetuação da sua imagem na memória midiática e cultural.

3.2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE D. LEOPOLDINA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Leopoldina Carolina Josefa de Habsburgo-Lorena, a arquiduquesa da Áustria e que se tornou a primeira imperatriz do Brasil, nasceu em 22 de janeiro de 1797, no Palácio de Hofburg, na cidade de Viena. Leopoldina pertencia à Casa de Habsburgo-Lorena, uma das mais nobres famílias de poderosas dinastias da Europa, a qual teve o controle da Áustria por quase 700 anos, entre 1282 e 1918. Era filha do último imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Francisco II, e de sua segunda esposa e prima Maria Teresa, princesa de Nápoles e Sicília.

A Princesa teve uma educação rigorosa, onde aprendeu além da leitura e da escrita, canto, dança, desenho, pintura, literatura, história, geografia, matemática e física. Dentre as línguas estrangeiras, Leopoldina sabia alemão, francês, italiano, inglês, latim e grego. No entanto, seus maiores interesses estavam voltados para as disciplinas de ciências naturais, sobretudo, a botânica e a mineralogia. Tal inclinação incentivou Leopoldina a praticar o colecionismo em seu palácio, onde construiu um jardim botânico e um acervo repleto de rochas, pedras preciosas e conchas. Além desses atributos, conforme veremos na forma como foi representada em *Novo Mundo*, Maria Leopoldina também foi educada para ser uma governante. Seu primeiro ato político foi realizado, em Viena, no dia 13 de maio de 1817, quando casou-se por procuração com D. Pedro I, filho de João VI e de Carlota Joaquina da Espanha, e herdeiro do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, a fim de estabelecer uma aliança política entre os reinos dos noivos.

Para compreender como a consagrada Imperatriz do Brasil foi representada em *Novo Mundo*, antes analisaremos a forma como a sua imagem foi construída em algumas produções audiovisuais brasileiras, sendo estas o filme *Independência ou Morte* (1972), a novela *Marquesa de Santos* (1984) e a minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002). Como a novela traz uma abordagem mais voltada para a personagem da Marquesa de Santos, enquanto que o filme e a minissérie possuem propostas e abordagens distintas acerca da Imperatriz,

deixaremos de lado a produção de 1984 e esmiuçaremos somente as duas obras que apresentam o desenvolvimento da personagem de Leopoldina. A partir de uma análise comparativa evidenciaremos a forma como o filme e a minissérie apresentam a figura da Imperatriz e contribuem para a memória e o imaginário do telespectador brasileiro.

Dirigido por Carlos Coimbra, *Independência ou morte* foi o maior sucesso das bilheterias brasileiras no ano de 1972⁸⁶, data em que se comemorou o centésimo quinquagésimo aniversário da Independência do Brasil. O enredo aborda a história do Imperador Dom Pedro I desde a sua infância até a sua partida para Portugal, após abdicar do trono no Brasil em favor do seu herdeiro Dom Pedro II. A partir de uma visão romantizada, a obra de Coimbra apresenta fatos históricos importantes da trajetória do Imperador, tendo como destaque o casamento com a Princesa Leopoldina e o seu caso com Domitila de Castro, a Marquesa de Santos, durante o processo de emancipação política do Brasil em relação a Portugal.

O filme traz a proposta de seguir o tom ufanista ditado pelo período histórico em que foi produzido: o auge repressivo da ditadura civil-militar (1964-1985). A fim de agregar os aspectos culturais e sociopolíticos que se alinhavam com a proposta do governo, foram incentivadas durante esse período as produções de filmes do gênero “épico histórico”. De acordo com o historiador Carlos Eduardo de Pinto, o gênero se destacou pela sua capacidade de aliar “arte, história e educação em massa” (2014, p. 1). Apesar de não ter sido uma produção estatal, *Independência ou morte* foi celebrado pela ditadura civil-militar como o primeiro filme histórico brasileiro e obteve grande sucesso com o público. Além do incentivo positivo que o filme recebeu do governo, os protagonistas Tarcísio Meira e Glória Menezes também serviram de chamariz por serem uma referência de sucesso tanto profissionalmente como também pelo seu casamento. Logo, a recepção da obra audiovisual ao público amplo se deu de forma facilitada devido à “reelaboração de aspectos da cultura histórica nacional através da mobilização de um repertório visual fortemente enraizado na memória dos brasileiros” (PINTO, 2014, p. 2). Para além do enredo que traz uma narrativa romântica em torno do casal D. Pedro I e Domitila de Castro, ver ambos sendo representados por duas referências da televisão brasileira acabou contribuindo para que o telespectador associasse o caso do Imperador com a Marquesa de Santos como algo de grande destaque na História do Brasil.

⁸⁶ Segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), com uma bilheteria de 2.924.494 milhões de espectadores, *Independência ou Morte* foi o filme mais assistido do ano de 1972. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2105.xlsx>. Acesso em: 14 Out. 2021

Apesar de Domitila e D. Pedro I terem maior tempo de tela, a abordagem feita em torno da personagem de Dona Leopoldina traz aspectos importantes para a consolidação da imagem da Imperatriz na memória do telespectador. Interpretada pela atriz Kate Hansen, Leopoldina é apresentada como uma mulher séria, de poucos sorrisos, mas detentora de uma beleza física que surpreende D. Pedro quando é apresentada pessoalmente à princesa. Tendo como características principais a de ser uma mãe e esposa dedicada, a Imperatriz também é representada de forma insubmissa em relação ao relacionamento extraconjugal do marido. Para além dos assuntos da sua vida pessoal, a personagem é apresentada como uma mulher que sabe se posicionar e se preocupa com os assuntos da política brasileira. Em algumas cenas é possível ver o seu esforço ao aconselhar D. Pedro I em relação a sua permanência no Brasil e no processo de Independência. Outra característica marcante da personagem é o seu interesse por assuntos como a botânica e a relação que desenvolveu com José Bonifácio devido ao interesse em comum tanto pela política quanto pelas flores. Ambos são apresentados como personagens cruciais na decisão da emancipação do país ao escreverem uma carta para D. Pedro I informando sobre a decisão da Imperatriz de tornar o Brasil independente de Portugal.

Kate Hansen não tinha uma carreira consolidada na televisão brasileira, tal qual Glória Menezes, mas a escolha da atriz de rosto angelical para interpretar a Imperatriz do Brasil favoreceu a associação da imagem de Dona Leopoldina em relação a como uma princesa de distinção deveria ser. Na figura 1 podemos perceber como a imagem visual da personagem contrasta com a de Domitila de Castro. De cabelos presos, Dona Leopoldina transborda seriedade com um vestido de mangas compridas e que cobre todo o seu colo. A faixa posicionada em volta do seu ombro e presa com um broche dourado ditam a ideia de realeza e distinção imperial em contraposição aos laços, babados e rendas da vestimenta de Domitila. Nessa cena, a Imperatriz convoca a Marquesa ao palácio após Domitila ter sido proibida de frequentar a missa na capela pelas demais damas da Corte. Leopoldina, então, convida a Marquesa de Santos para ser sua dama de companhia, permitindo a sua permanência nos espaços sociais como uma estratégia para amenizar o escândalo em torno do relacionamento extraconjugal de seu marido.

Figura 1 - Encontro de D. Leopoldina com Domitila de Castro.



Fonte: Filme *Independência ou Morte*. Direção: Carlos Coimbra, Cinedistri: 1972 (108 min). Frame: 1h 14 min 14 seg

Sendo apontada como uma mulher requintada e amada pelo seu povo, a morte da Imperatriz é abordada em *Independência ou Morte* como uma tragédia que foi sentida pelo povo de forma geral. A causa do seu falecimento não é citada, sendo o tema retratado em uma das cenas do filme na qual homens brigam em um bar acusando Domitila de Castro de ter envenenado a Imperatriz para assumir o seu lugar. Pelo fato de D. Pedro I não estar presente em seu leito de morte, dá-se a entender que um dos motivos para o agravamento de Dona Leopoldina foi a relação do Imperador com a Marquesa de Santos.

Em contraposição ao filme histórico, a minissérie *Quinto dos Infernos* trouxe uma abordagem completamente diferente desses personagens. A obra audiovisual criada por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maya, ofereceu aos telespectadores a midiatização da narrativa histórica de forma satírica (MACHADO, 2010, p. 8), onde os elementos históricos representados em tom de comédia muitas vezes acabam confundindo o que seria apenas uma invenção do universo ficcional. Exibida na Rede Globo entre janeiro e março de 2002, a minissérie de 48 capítulos abordou o período histórico entre 1785 e 1834, perpassando, assim,

diversos eventos históricos desde a chegada de Carlota Joaquina à Portugal para se casar com D. João VI, até a morte de D. Pedro I.

Interpretado pelo ator Marcos Pasquim, D. Pedro I é representado como um "anti herói carismático e apaixonado pelo Brasil" (MACHADO, 2010, p. 7), enquanto Domitila de Castro, vivida na pele de Luana Piovani, é representada como uma mulher meiga, de grande beleza e que se apaixona por D. Pedro I antes mesmo de saber que ele é o Príncipe do Brasil. Em *O Quinto do Infernos*, a maior ambição de Domitila não é se tornar Imperatriz, mas viver a sua paixão com o seu amado "Demonão"⁸⁷. Já a Princesa Leopoldina é completamente satirizada durante toda a comédia "pastelão". A atriz Érika Evantini, até então desconhecida para o público brasileiro, foi escolhida para vivenciar uma princesa sorridente, acima do peso, submissa, desengonçada e pouco atraente aos olhos do Príncipe. Já na primeira cena em que a Corte recebe a Princesa no porto, D. Pedro demonstra total insatisfação com a imagem da austríaca, dizendo que o Conde dos Arcos a escolheu a "dedo de um leproso". D. João até tenta suavizar dizendo que a Princesa é "até que jeitosinha" e tem "olhos belíssimos", mas ao longo da trama Leopoldina segue sendo referenciada pelos demais personagens como "a gorda".

A Princesa é reduzida a um personagem cômico que tem pouca influência na política brasileira, além de se submeter às vontades do Príncipe e não perceber os encontros de D. Pedro com Domitila dentro do palácio. A sua característica mais marcante é o fato de estar cada vez mais acima do peso devido às consecutivas gravidezes, sendo motivo de piada entre os demais personagens. No capítulo 30 o Imperador chega a comentar que Leopoldina precisa de roupas mais leves e que deveria encomendar tecidos maiores, já que a Imperatriz estava sofrendo de muitos desmaios devido ao calor e ao peso de suas roupas. Na figura 2 e 3 temos dois exemplos de como a personagem se vestia. Em ambas as imagens podemos perceber a escolha de tecidos leves e simples, sem marcar a silhueta do corpo e ajustados no busto, seguindo o corte dos vestidos de modelo Império⁸⁸. A escolha dos acessórios e da cor dos tecidos em tons neutros também demonstram a personalidade da personagem apagada e de pouco destaque, utilizando na maioria de suas aparições apenas um simples colar de pérolas e um par de brincos discretos.

⁸⁷ Apelido dado a D. Pedro I por Domitila de Castro, registrado nas cartas trocadas pelo casal na época do romance.

⁸⁸ A indumentária desse período era inspirada na Antiguidade Clássica com o uso de tecidos leves, transparentes e de caimentos que lembravam as forma das estátuas gregas. Utilizado durante o governo de Napoleão, o estilo se caracteriza pela cintura marcada abaixo dos seios e cabelos cacheados presos em coque.

Figura 2 - D. Leopoldina no quarto de sua filha no palácio.



Fonte: *O Quinto dos Infernos*. Direção: Wolf Maya, Rede Globo: 2002. Capítulo 24. Frame: 07 min 07 seg.

Figura 3 - D. Leopoldina arrumada para sair com Carlota Joaquina.



Fonte: *O Quinto dos Infernos*. Direção: Wolf Maya, Rede Globo: 2002. Capítulo 23. Frame: 36 min.

Enquanto em *Independência ou Morte* o motivo da morte de Leopoldina não é abordado, em *O Quinto do Infernos* a Princesa sofre com complicações devido a um parto precoce. Após passar a noite com Domitila, D. Pedro recebe um recado e chega ao palácio a tempo para se despedir da Imperatriz. A minissérie não aborda a relação de Dona Leopoldina com o povo e o único que aparece se lamentando de sua morte é o próprio D. Pedro, reconhecendo que a esposa era jovem demais para morrer. O caso do Imperador com a Marquesa de Santos também não é apontado como um motivo para o sofrimento de Leopoldina. Pelo contrário, antes de se despedir do seu marido, ela deseja que ele seja um homem feliz.

Devemos salientar que “em uma reconstituição de época, o mais importante nem sempre é reproduzir a história tal como aconteceu, mas, sim, tal como o público imagina que tenha acontecido” (PINTO, 2014, p. 6). Além disso, as escolhas narrativas e visuais feitas pelo diretor vão estar de acordo tanto com a visão do cineasta como também com a intenção que ele tem de agradar ao “grande público”. Em ambas as obras aqui analisadas temos o exemplo de como uma mesma personagem histórica pode ser apresentada de diferentes formas, sejam elas visuais e/ou narrativamente. Outro aspecto importante é o fato dessas produções refletirem o período histórico em que foram produzidas. Enquanto *Independência ou Morte* assume uma postura de “afirmação diante da história” (FONSECA, 2002, p. 32),

não buscando trazer qualquer tipo de questionamento, *O Quinto dos Infernos* oferece uma narrativa de entretenimento. O filme de Carlos Coimbra retrata o Imperador como o herói nacional responsável pela Independência do Brasil. Tal acentuação do caráter nacional, favorecida pela aproximação ideológica com o Estado, demonstra que um filme histórico pode ser considerado tanto um documento de época como também uma forma de interpretação e representação do passado (FONSECA, 2002, p. 23). Já a minissérie criada por Carlos Lombardi oferece uma leitura contemporânea da história com o uso da sátira como uma forma de propor uma interpretação livre dos fatos históricos do passado, podendo acrescentar temas e dilemas do tempo presente.

Ao comparar ambas as obras com a representação de Leopoldina em *Novo Mundo*, veremos que a construção da personagem interpretada por Leticia Colin seria um intermediário das duas representações. A Leopoldina da telenovela é carregada de grande carisma, sendo uma princesa bela, sorridente, inteligente, interessada nos assuntos da política brasileira e que vê os casos extraconjugais de D. Pedro como um problema em sua vida por ser apaixonada pelo seu marido. Logo, tal personagem traz características que proporcionam uma aproximação maior com os telespectadores, sendo retratada de uma maneira próxima da sociedade contemporânea: uma mulher cativante, insubmissa em relação ao seu marido e que se destaca pelo seu papel nas decisões políticas do Brasil.

3.3 OS FIGURINOS DA PRINCESA DO BRASIL: A REPRESENTAÇÃO DE PINTURAS HISTÓRICAS NA TELENOVELA *NOVO MUNDO*

A cultura visual preocupada com eventos imagéticos em que a informação, o significado ou o prazer seja buscado pelo consumidor em uma interface com a tecnologia visual (MIRZOEFF, 2004, p. 3), vem buscando desenvolver novas formas de uso das imagens. De acordo com o historiador da arte W. J. T. Mitchel, as imagens ocupam o lugar comum nos estudos modernos de serem entendidas como um tipo de linguagem (WJT MITCHEL, 1986). Contudo, mais do que serem entendidas apenas como um tipo de linguagem que precisa ser decodificada, as imagens querem ser consideradas como individualidades complexas ocupando posições de sujeito e identidades múltiplas (WJT MITCHEL, 2015, p. 186).

A imagem está muito relacionada com a questão do desejo. Ela tanto se refere a expressão do desejo do artista quanto também pode ser um mecanismo para suscitar os desejos do espectador. No entanto, Mitchell atenta para o fato de que não devemos confundir

o desejo da imagem com o do artista, do espectador ou das figuras presentes na imagem, uma vez que a mensagem que as imagens comunicam ou o efeito que produzem não será necessariamente o que elas querem. Na verdade, as imagens muitas vezes não querem nem mesmo serem interpretadas por seus espectadores.

Apesar de Mitchell argumentar acerca do desejo das imagens de não quererem ser expostas ou desmistificadas, é inegável que elas estão a todo momento presentes em nossas vidas e repletas de símbolos, sinais, mensagens e alegorias (MANGEL, 2001, p. 21). Uma questão importante levantada por Alberto Manguel é se conseguimos atribuir uma narrativa para todas essas imagens. Até porque, formalmente, “as narrativas existem no tempo e as imagens, no espaço” (MANGEL, 2001, p. 24). Logo, a mesma imagem pode ser interpretada de formas diferentes em tempos históricos distintos. Isso vai se dar pelo fato de que além de vermos a imagem traduzida nos termos da nossa própria experiência, também vamos atribuir a ela um caráter temporal da narrativa (MANGEL, 2001, p. 27). As pinturas, por exemplo, atuam em nós porque as aceitamos na medida em que corresponde à nossa própria observação do tempo presente. Segundo John Berger, “isto é possível por ainda vivermos numa sociedade de relações sociais e valores morais comparáveis” (BERGER, 1972, p. 18). É isso que dá uma dimensão psicológica e social aos quadros, nos convencendo de que conhecemos as pessoas, os objetos e os cenários ali representados.

O mesmo acontece com a reprodução ou até mesmo com a representação das pinturas no meio audiovisual. A diferença é que a informação que contém na imagem é absorvida de forma distinta entre o espectador de um quadro e o de uma tela de televisão. Berger argumenta que um quadro quando é reproduzido na TV tem seu significado multiplicado e fragmentado. Ele adentra na casa das pessoas e passa a ser visto em um contexto diferente. É o quadro que vai até o espectador e não ao contrário, como de costume. Com isso, seu significado acaba diversificando-se (BERGER, 1972, p. 24). No caso da reprodução de uma pintura em uma cena de telenovela, a imagem é representada, sofrendo uma releitura. A novela, assim como um filme que reproduz imagens de uma pintura, acaba conduzindo o espectador, direcionando o olhar dele para o que deve ser focado, construindo a sua narrativa. Logo, da mesma forma que os filmes, elas também seriam iconotextos, “mostrando mensagens impressas para ajudar ou influenciar a interpretação das imagens pelo espectador” (BURKE, 2004, p. 238).

Além disso, a pintura oferece uma certa autoridade histórica para a novela, determinando o cenário da imagem e quais personagens estarão ali destacados. Assim, a partir da referência à pintura original, a imagem representada na novela se torna referência para

outras produções artísticas ou até mesmo para a produção historiográfica. Segundo Hayden White, essa representação da história e do nosso pensamento sobre ela em imagens visuais e discurso filmado, é definido como *historiophoty* e pode desempenhar um papel como elemento complementar à historiografia (1988, p. 1193). É a partir dessa concepção que analisaremos cenas da telenovela *Novo Mundo* que buscam reproduzir pinturas históricas da Princesa Leopoldina, mas que atribuem uma narrativa visual para a personagem que não necessariamente é a mesma daquela presente na historiografia.

De acordo com Peter Burke, “uma história filmada, como uma história pintada ou escrita, é um ato de interpretação” (2004, p. 239). O problema, já apontado por Hayden White, é se é possível “traduzir” um dado relato escrito da história em um equivalente visual-auditivo sem perda significativa de seu conteúdo (1988, p. 1193). Para isso, os historiadores precisam estar cientes de que a análise de imagens visuais requer uma forma de “leitura” diferente daquela desenvolvida para o estudo de documentos escritos. Eles também devem reconhecer que as representações em imagens visuais pressupõem o domínio de diferentes linguagens midiáticas. As pinturas narrativas, por exemplo, trazem problemas de sua própria natureza tanto para os pintores quanto para os seus leitores (BURKE, 2004, p. 213).

Há o problema da representação de uma sequência dinâmica na forma de uma cena estática; em outras palavras, do uso do espaço para substituir ou para representar o tempo. O artista tem de condensar ações sucessivas em uma única imagem, geralmente um momento de clímax, e o espectador tem de estar consciente dessa condensação. O problema está na complexidade da representação de um processo, enquanto se evita a impressão de simultaneidade (BURKE, 2004, p. 213).

Ao analisar as Figuras 4 e 5, podemos perceber melhor como esse problema da representação se apresenta. Para abarcar todos os acontecimentos da chegada da Princesa na Corte, o artista Jean-Baptiste Debret,⁸⁹ fez um estudo amplo da imagem, determinando que a caminhada da Princesa até a carruagem fosse a escolhida como o momento de clímax do evento. O jogo de luz e sombras sobre o corredor de pessoas coloca em evidência os personagens de maior destaque, como o Rei D. João VI, próximo à carruagem, a Rainha Carlota Joaquina situada no

⁸⁹ Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um dos artistas que vieram para a Missão Francesa no Brasil. O artista e também cenógrafo das Cortes portuguesa e brasileira, viveu entre 1816 e 1831, na cidade do Rio de Janeiro, acompanhando as transformações da capital do Império do Brasil. De acordo com Valéria Lima, Debret seria mais do que apenas um pintor. “Quando se dedica aos trabalhos oficiais, é sua identidade de pintor histórico que prevalece” (2007, p. 34), mas quando coleta imagens que refletem aspectos do cotidiano desconhecido para os europeus, Debret se aproxima mais dos exploradores naturalistas. No entanto, ao selecionar os registros que vão compor o seu livro, *Viagem pitoresca e histórica no Brasil*, é o “Debret filósofo” que se apresenta ao refletir sobre essa outra sociedade e traduzi-la para o público europeu. Já durante o processo de elaboração dos textos e organização do material que compõem a publicação de suas obras, Valéria Lima aponta que é o “Debret historiador” que comparece (2007, p. 35).

meio do corredor, e D. Pedro I e Maria Leopoldina caminhando de mãos dadas em direção à carruagem.

Figura 4 - Pintura do Desembarque de D. Leopoldina.



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. Estudo para Desembarque de Dona Leopoldina no Brasil. c. 1817. Óleo sobre tela, 44,5 cm x 69,5 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes

Figura 5 - Cena do desembarque de Leopoldina em *Novo Mundo*



Fonte: Novo Mundo. Direção: Vinícius Coimbra, Rede Globo: 2017. Capítulo 8 (37 min), exibido em 30 Mar. 2017. Frame: 6 min 37 seg

Ao comparar a pintura com a representação da imagem feita na novela *Novo Mundo*, é nítido que ambas são bem parecidas, tanto pela construção do cenário em que se encontram como pelos personagens ali presentes. Até porque, de acordo com a caracterizadora Lucila Robirosa, a base para a criação do seu trabalho vai se dar a partir das pinturas de Debret, do livro *1822* e de em alguns outros textos da época. Desta forma, a produção estética da novela se mostra extremamente cuidadosa, voltada para uma perspectiva realista que sugere a imersão do telespectador em uma história verídica, do ponto de vista histórico. A caracterização de Lucila Robirosa e o figurino de Marie Salles são bem trabalhados, sobretudo por utilizar peças que fogem um pouco da ideia de traje de cena artístico ao serem, na medida do possível, fidedignas ao período histórico, tanto no aspecto visual quanto material. A partir desses meios podemos interpretar perfeitamente quem são os personagens presentes na cena. Apesar de não estarem aparecendo todas as irmãs de D. Pedro I no frame apresentado, ainda sim podemos perceber a presença delas à direita dos príncipes, posicionadas bem ao lado do caçula Miguel I. Do lado esquerdo marcam presença alguns religiosos e políticos da Corte. Enquanto que ao centro, posicionados próxima à carruagem que está no fundo da cena, se apresenta o Rei D. João VI e a Rainha Carlota Joaquina, assim como na pintura de Debret.

O que marca a diferença entre as duas imagens é o posicionamento da câmera mais próxima dos príncipes, incorporando uma cena mais intimista, preocupada com uma maior

aproximação do espectador com a personagem de Leopoldina. Enquanto que a pintura de Debret preza por trazer um panorama mais abrangente da chegada da Princesa ao Brasil. A pintura precisa que o seu espectador busque pelo quadro quem são os personagens ali presentes, em contraposição, a representação da mesma imagem no audiovisual é mais fechada, focada em apresentar os seus personagens conforme a movimentação da câmera. Desse modo, concordamos quando Peter Burke aponta que “o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu de fato, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores” (BURKE, 2004, p. 239), já que fica clara a intenção do diretor Vinícius Coimbra de demonstrar o entusiasmo de Leopoldina com toda a preparação que a Corte fez para receber a sua chegada. Esse momento é importante para marcar o quanto a imagem atribuída à personagem é a de uma princesa encantada com o príncipe e a sua nova vida no Rio de Janeiro.

A obra “Estudo para Desembarque de Dona Leopoldina no Brasil” não apenas traz uma construção de um fato histórico, como também informa acerca dos costumes e da moda do período. Nesse sentido, podemos utilizar as suas obras como uma fonte histórica para o estudo dos trajes utilizados tanto pela Corte quanto pela população em geral. Na Figura 4 “Debret registra o uso da moda Império no Brasil com a retratação das damas da Corte e a importância do uso de luvas longas com vestidos de mangas curtas, sobretudo quando usados durante o dia” (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019, p. 276). Seguindo esse modismo, a Princesa Leopoldina é retratada em um modelo que possui a parte inferior aparentemente de seda branca e a superior em rosa, de mangas bufantes curtas, busto marcado e luvas até os cotovelos. No entanto, as cores de Leopoldina e das demais damas se distinguem nitidamente. Enquanto a princesa usa um vestido em tons de rosa claro e plumas de cor salmão em seu adorno de cabeça, as demais damas usam vestidos predominantemente azul e enfeites de plumas vermelhas, algo que deveria ser prática comum em cerimônias importantes, uma vez que o pintor francês descreve que o vermelho e o azul representam a realeza portuguesa e, por isso, estariam presentes nas festas de aclamação de D. João VI (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019, p. 276) e seus familiares.

3.2.1 A princesa austríaca em terras brasileiras

Em *Novo Mundo*, a personagem da Princesa Leopoldina se caracteriza por vivenciar três fases: a primeira é luxuosa, marcada pelos primeiros meses da sua chegada ao Brasil. A princesa se apresenta bem disposta, com os cabelos arrumados e um figurino rico em detalhes

e acessórios. A segunda é mais depressiva e duradoura, retratando o período conflituoso da sua relação com o Príncipe devido às relações extraconjugais de D. Pedro, suas gravidezes e a morte precoce dos filhos Miguel e João Carlos. Leopoldina se apresenta muitas vezes de forma indisposta e despreocupada com sua aparência. Enquanto que a terceira é a fase da reviravolta da personagem, quando ela decide que não deve se comparar mais com as amantes de D. Pedro I e passa a desempenhar um papel de destaque na política do Brasil.

A Figura 5 aborda o momento dessa primeira fase da personagem. Assim que a Princesa chega ao Brasil para se casar com D. Pedro I, o seu figurino é retratado de acordo com a obra de Jean-Baptiste Debret. Ao comparar a pintura com a cena da novela, é possível perceber a referência ao traje original da Princesa por meio das penas na cabeça, do uso das luvas, das palhetas de cores em tom rosado, do estilo do vestido em mangas bufantes, da cintura marcada e dos babados em torno do colo. No entanto, ao analisar o figurino de frente, podemos perceber na Figura 6 um excesso de brilhos, bordados e franzidos que não são retratados pelo pintor francês. Comparando-o com a pintura de Luis Schlappriz, podemos elencar algumas referências utilizadas na construção do figurino, como: o penteado da princesa, o modelo da tiara com uma pedra brilhante centralizada, a renda franzida em babados envolta do pescoço e o colo exposto dando destaque aos colares de pérolas.

Figura 6 - Vestido de casamento de Leopoldina

Figura 7 - Pintura de Leopoldina com tiara de princesa e conjunto de jóias de pérolas



Fonte: Disponível em:
<https://www.bastidoresdatv.com.br/televisao/caio-castro-e-leticia-colin-gravam-casamento-de-do-m-pedro-e-leopoldina>. Acesso em: 15 Abr. 2023



Fonte: SCHLAPPRIZ, Luis. Pintura de Maria Leopoldina da Áustria. Óleo sobre tela. Acervo Museu do Estado de Pernambuco

Outro elemento importante no figurino do casamento e que se apresenta como essencial para a caracterização da personagem nessa primeira fase, é o colar com a pintura de D. Pedro I que Leopoldina ganhou de presente ainda na Áustria quando seu matrimônio foi determinado por procuração. Logo no primeiro capítulo, durante os preparativos da sua viagem para o Brasil, a Princesa passa a utilizá-lo como parte da sua identidade visual. Comparando as Figuras 8 e 9, percebemos a existência de mais algumas referências imagéticas que podem ter sido utilizadas no processo criativo da produção do figurino, se estendendo para além do uso do colar de D. Pedro. Uma delas seriam os brocados em formato de folhas que começam no busto e descem verticalmente de forma centralizada até a ponta do vestido, assim como as luvas de seda com pedras nas pontas trazendo brilho para o entorno dos braços. Apesar dessa expressão criativa da figurinista presente na construção luxuosa do vestido, fica nítido que ela não afeta a referência à obra “Estudo para Desembarque de Dona Leopoldina no Brasil”, de Debret. Analisando tanto D. Pedro I quanto os figurantes presentes na cena do desembarque, temos a mesma autenticidade histórica que se buscou alcançar no

figurino da Princesa, o que contribui para a imersão do espectador em um cenário muito verossímil ao que foi representado pelo pintor em 1817.

Figura 8 - Detalhes do figurino do casamento



Fonte: Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/novo-mundo-leopoldina-chega-para-o-casamento-e-dom-pedro-tenta-seduzir-anna/>. Acesso em: 15 Mar. 2023

Figura 9 - Leopoldina em vestido de Corte



Fonte: Autor desconhecido. D. Leopoldina. ca. 1817. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D._Leopoldina_-_ca._1817.jpg. Acesso em: 15 Mar. 2023

Outro figurino que tem como inspiração os bordados em formato de folhas presentes na pintura da Figura 9, é o vestido utilizado pela Princesa durante a sua viagem de navio para o Brasil. A partir da Figura 10, percebemos que tanto na escolha das cores em tom de bege, quanto nos babados e uso de luvas, o figurino traz uma certa referencialidade histórica a essa imagem da Leopoldina utilizando um vestido de Corte. Esse traje também marca um novo momento da personagem enquanto uma princesa nos trópicos, se apresentando como uma opção mais adequada para lidar com o clima do novo mundo.

Figura 10 - Leopoldina no navio com sua comitiva



Disponível em:

<https://static1.purepeople.com.br/articles/4/16/52/44/@/1980814-depois-de-muitos-dias-no-mar-a-com-itiva-950x0-2.jpg>. Acesso: 21 Abr. 2023

Durante essa primeira fase, um acessório que está presente em diversos figurinos é o medalhão da Ordem da Cruz Estrelada que D. Leopoldina carrega no lado esquerdo do peito. A Ordem foi criada por Leonor de Gonzaga-Nevers, Imperatriz do Sacro Império Romano-Germânico, em 1668, para contemplar exclusivamente senhoras com títulos de nobreza. O acessório se assemelha a um broche, com um pendente de laço de fita preta e um pingente oval com duas águias de perfil em ouro ao fundo, uma cruz vermelha com bordas azuis no centro, e uma faixa na parte superior com o lema *Salus et Gloria*. Para além da proximidade visual dos acessórios, as Figura 11 e 12 também possuem contextos históricos

aproximados. A fotografia de Leopoldina retrata o período da sua chegada no Brasil, momento que definitivamente inicia seu matrimônio com D. Pedro I e assume seu posto como Princesa do Brasil. Enquanto que a pintura de Anton Raphael Mengs, representa Maria Luísa da Espanha, filha do rei Carlos III da Espanha e avó da Princesa Leopoldina, durante o seu noivado com Pedro Leopoldo, grão-duque da Toscana, mais tarde imperador Leopoldo II. Também podemos perceber que Maria Luísa possui um retrato em miniatura de seu noivo em sua pulseira, assim como o famoso colar de Leopoldina com a imagem do Príncipe.

Figura 11 - O broche de Leopoldina



Fonte: Disponível em:
<https://www.fashionistasdeplantaio.com/2017/03/figurino-leopoldina-novo-mundo.html>

Figura 12 - O broche de Maria Luísa



Fonte: MENGS, Anton Raphael. Infanta Maria Ludovica (1745-1792), esposa de Leopoldo II. Acervo: Museu de História da Arte, Viena. Disponível em:
<https://www.khm.at/objektdb/detail/1207>. Acesso em: 18 Abr. 2023

Outras jóias importantes reproduzidas na telenovela são os brincos e colares de pérolas retratados na obra de Luis Schlappriz (Figura 7), e a tiara de pérolas com uma pedra no centro presente na pintura de Joseph Kreutzinger (Figura 14). Na Figura 13 temos a composição de ambos os acessórios com um vestido em tom escuro repleto de brocados de pedras brilhantes marrons, ornando com as luvas de seda de mesma cor. Na ocasião, a Princesa estava vestida

para acompanhar a família real até o porto do Rio de Janeiro e se despedir de D. João VI e Carlota Joaquina, que embarcaram em um navio de volta a Portugal.

Figura 13 - Figurino da despedida de D. João VI do Brasil



Fonte: Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/conheca-os-personagens-de-novo-mundo-nova-novela-das-18h-21048497>. Acesso em: 15 Abr. 2023

Figura 14 - Pintura de Leopoldina com tiara de pérolas



Fonte: KREUTZINGER, Joseph. Retrato de Maria Leopoldina da Áustria. 1815. Óleo sobre tela. Acervo Palácio de Schönbrunn.

Segundo a figurinista Marie Salles, além das obras de Debret, outra referência para a construção da estética da personagem foi a inspiração dos seus figurinos em princesas austríacas⁹⁰. Ao comparar as Figura 15 e 16, podemos perceber semelhanças entre o vestido da personagem e o de Maria Teresa, arquiduquesa da Áustria por nascimento e princesa de Módena e Régio. Ambas seguem o modelo império do período, com babados em torno do colo, mangas curtas bufantes, luvas compridas e tons escuros. Os cabelos encaracolados presos acompanhados de uma tiara de brilhantes também seguem o mesmo padrão. Nessa fase

⁹⁰ Elenco de Novo Mundo apresenta figurinos da novela. 27 Mar. 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/novo-mundo/noticia/elenco-de-novo-mundo-apresenta-figurinos.ghtml>. Acesso em: 14 Out. 2021

inicial da personagem, os seus vestidos possuem tecidos acetinados repletos de brocados brilhantes. Demonstrando, assim, toda a elegância da Corte austríaca em sua indumentária.

Figura 15 - Figurino de luxo de Leopoldina



Fonte: Disponível em:
<http://www.fashionistasdeplanta.com/2017/03/figurino-leopoldina-novo-mundo.html>. Acesso em: 15 Out. 2021

Figura 16 - Arquiduquesa da Áustria Maria Teresa



Fonte: LORENZONE, Tommaso. Ritratto di Maria Teresa. Óleo sobre tela, 117 x 202 cm.

Essa fase da Princesa ainda na Áustria é marcada pelo uso de tons escuros, com muitos bordados, luvas e casacos de pele, sobretudo por conta do clima extremamente frio da região. A figura 17 traz a primeira aparição de Leopoldina na telenovela, retratando-a adentrando o salão de baile no castelo austriaco. Nesse momento, o clima era de inverno intenso, por isso a escolha do casaco de peles em tom escuro ornando com o seu vestido de cor marrom. Já a figura 18 foi utilizada pela produção da novela para apresentar a personagem ao público. Utilizando um regalo de pele como item de distinção e poder, o acessório

demonstra que a personagem provém de outro lugar, representando a fase de transição de Leopoldina no Brasil tendo que lidar com a diferença de clima e modismos do novo mundo.

Figura 17 - Leopoldina na Áustria com casaco de pele



Fonte: Disponível em: <http://www.fashionistasdeplantaio.com/2017/03/figurino-leopoldina-novo-mundo.html>. Acesso em: 15 Abr. 2023

Figura 18 - Leopoldina no Brasil com regalo de pele



Fonte: Disponível em: https://www.purepeople.com.br/midia/leticia-colin-vive-leopoldina-na-novela_m3294184. Acesso em 15 Abr. 2023

Analisando os figurinos de Leopoldina, percebemos que nem todos fazem referência a grandes obras. Alguns têm como inspiração quadros de artistas desconhecidos, como o da Figura 19. Ao comparar com a Figura 20, se torna evidente as referências ao estilo do chapéu com amarração no queixo, o tom sóbrio do casaco, o modelo em estilo Império marcando o busto, os babados da gola do vestido saltando para fora e o uso de luvas curtas. Essa indumentária faz parte do acervo de figurinos da personagem para passeios ao ar livre, como caçadas e cavalgadas na floresta da Tijuca. Hábitos que tinha em comum com D. Pedro no começo do seu casamento e que vai se perdendo ao longo da trama.

Figura 19 - Leopoldina com chapéu e casaca



Fonte: Autor desconhecido. D. Leopoldina na Ilha da Madeira em 1817.

Figura 20 - Figurino para passeio



Fonte: Disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2017/02/novo-mundo-nova-novela-das-6-leticia-colin-sera-leopoldina.html>. Acesso em: 15 Out. 2021

3.2.2 Maria Leopoldina: mãe, esposa e estadista

A segunda fase da personagem é marcada pelo caso extraconjugal de D. Pedro e Domitila de Castro, como também as consecutivas gravidezes de Leopoldina, o que a deixa um pouco abatida e acima do peso. Os cabelos bagunçados e o semblante cansado da Princesa são adornados por figurinos simples com poucas jóias e acessórios. Na maioria das cenas, Leopoldina aparece sem tiara, luvas ou até mesmo brincos e colar. Analisando as Figuras 21 e 20 vemos que as mangas curtas e bufantes dos vestidos deram lugar às longas. Os vestidos são simples, de tecidos pouco trabalhados e sem brilho. O modelo é praticamente o mesmo, marcando a cintura abaixo dos seios, o decote quadrado, e algumas miçangas acompanhando o franzido na parte superior.

Figura 21 - Vestido azul com cinto marrom



Disponível em:
<https://gshow.globo.com/google/amp/novelas/no-vo-mundo/vem-por-ai/noticia/leopoldina-sente-a-meaca-de-domitila.ghtml>. Acesso em 15 Out. 2021

Figura 22 - Vestido bege com cinto marrom



Fonte: Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/ela/moda/ensaio-mostra-influencia-de-debret-em-novo-mundo-21508718>. Acesso em 15 Out. 2021

Por ser a fase mais longa da personagem, muitas variações do seu figurino são construídas tendo como base esse dois vestidos. Na Figura 23, por exemplo, ao analisar o tom azul, o cinto marrom e a fileira de botões nas mangas, fica nítido que se trata do mesmo vestido da Figura 21. A diferença está apenas na parte superior que, aparentemente, se parece mais com um tipo de bolero, utilizado para trazer um pouco mais de personalidade para a peça. O figurino da Figura 24 segue uma proposta semelhante. Nesse caso, o vestido é o mesmo da Figura 22, mas com o acréscimo de um cinto em tom de marrom mais escuro e uma sobreposição de tule bege trabalhado em miçangas nos ombros e rendas em torno dos braços e do pescoço.

Figura 23 - Vestido azul com babados

Figura 24 - Vestido bege com sobreposição



Fonte: Disponível em:
<https://gshow.globo.com/novelas/novo-mundo/vem-por-ai/noticia/leopoldina-se-assusta-com-habitos-da-familia-real.ghtml>. Acesso em: 20 Abr. 2023



Fonte: Disponível em:
<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/pedro-pe-de-desculpas-para-anna-apos-assedio>. Acesso em: 20 Abr. 2023

A infidelidade do príncipe e principalmente o fato de ter gravidezes recorrentes, são revelados como motivos de insegurança para a imagem da personagem. A vida de poucos luxos na corte portuguesa e o aumento de peso durante a gestação foram determinantes para a mudança dos seus figurinos em modelos mais simples e leves. Para representar essa fase, a atriz Letícia Colin chegou a usar um colete de alpistes que era preenchido com maior ou menor quantidade de sementes de acordo com o período da gravidez em que a personagem se encontrava⁹¹.

Na Figura 25 temos um exemplo de como essas inseguranças se revelam para o público ao demonstrar Leopoldina pedindo ajuda de Lurdes, sua dama de companhia, para que fique mais atraente para D. Pedro I. A princesa aposta em um penteado mais jovial, com os cachos soltos e em um vestido azul com transparência nas mangas para se sentir mais feminina e chamar a atenção do marido. O modelo de decote quadrado e cintura marcada pelo cinto marrom se assemelha bastante com o da Figura 10, alterando apenas alguns detalhes como as mangas bufantes em tule e o acréscimo de brocados no busto.

⁹¹ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5745290/programa/>. Acesso em 12 Out. 2021

Figura 25 - Cena de Leopoldina se arrumando para D. Pedro I



Fonte: Disponível em:

<https://gshow.globo.com/novelas/novo-mundo/vem-por-ai/noticia/leopoldina-arrisca-ficar-mais-feminina-para-agradar-pedro.ghtml>. Acesso em: 15 Abr. 2023

É nessa segunda fase que Maria Leopoldina também vive o momento de luto pelos seus filhos. Pouco tempo após o nascimento de Maria da Glória, em 4 de abril de 1819, a Princesa já estava grávida do seu segundo filho. No entanto, a gravidez não se desenvolveu de forma planejada e, em 26 de abril de 1820, o Infante de Portugal Miguel de Bragança, nasceu já sem vida. Um ano depois, Leopoldina chorava novamente pela perda de seu terceiro filho, João Carlos. Devido às ameaças do General português d'Avilez, a Princesa e seus filhos precisaram fugir do Rio de Janeiro às pressas. A exposição do bebê à situação de estresse e calor, acabaram debilitando-o. Assim, o nomeado Príncipe da Beira, que já possuía uma saúde fragilizada, faleceu com onze meses de idade em 4 de fevereiro de 1822.

As Figuras 26 e 27 abordam esse momento da personagem mas em ambientes distintos. Na primeira figura, Leopoldina e D. Pedro estão nas ruas da cidade do Rio de Janeiro participando do cortejo fúnebre de Miguel. Na ocasião, a Princesa usou um vestido preto repleto de pedras e bordados, de modelo semelhante àqueles utilizados em sua primeira fase, quando desembarcou na Corte. Para completar o figurino, um véu com transparência cobre a sua cabeça e rosto para trazer mais privacidade nesse momento público. Já na segunda figura, no ambiente de sua casa, e sem o uso do véu, Leopoldina é retratada de forma intimista, revelando sua fragilidade e desolação. Os cabelos bagunçados e a coroa torta,

dialogam com seu semblante de cansaço e tristeza. No entanto, em um momento que a Princesa mais precisava de atenção e cuidado, é o Príncipe quem exige ser consolado pela morte de seu herdeiro. Assim, D. Pedro deita em seu colo buscando o afeto de sua esposa.

Figura 26 - Leopoldina e D. Pedro no cortejo fúnebre do filho



Fonte: Disponível em:

<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/desolados-dom-pedro-leopoldina-vao-ao-cortejo-funebre-do-filho-e-m-novo-mundo-21378041.html>. Acesso em: 15 Abr. 2023

Figura 27 - Leopoldina e D. Pedro de luto em casa



Fonte: Disponível em:

<https://www.ofuxico.com.br/noticias/leticia-colin-sobre-leopoldina-papel-em-que-tive-mais-retorno-do-publico/>. Acesso em: 15 Abr. 2023

3.2.3 De Princesa à Imperatriz do Brasil

A terceira fase de Leopoldina tem como característica o seu empenho em ajudar o povo brasileiro, o desenvolvimento da sua relação com José de Bonifácio e os seus posicionamentos políticos. O figurino da Figura 28, por exemplo, ao aparecer em um momento em que a Princesa está mais dedicada aos assuntos da política brasileira, expressa o retorno de vestidos mais luxuosos com pedrarias e transparência em tule como representação da sua distinção e poder. Nessa nova fase, os vestidos são caracterizados pelas mangas bufantes com transparências e pedrarias. No caso especificamente do vestido da Figura 29, o modelo se destaca pela composição de luxo e seriedade presente na gola de bico. Tal vestido é o que foi escolhido para Leopoldina utilizar no dia em que assinou o decreto que determina a independência do Brasil de Portugal.

Figura 28 - Vestido marrom com mangas de tule



Fonte: Disponível em:
<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/em-novo-mundo-leopoldina-critica-domitila-para-dom-pedro-mulh>

Figura 29 - Figurino da assinatura do decreto de 1822



Fonte: Disponível em:
<https://noticiasdatv.uol.com.br/novela/novo-mundo-24/personagens/leopoldina-374>. Acesso em: 21 Abr. 2023

er-vulgar-21530236.html . Acesso em: 16 Abr. 2023

Para além dos vestidos luxuosos marcando o seu status de poder, D. Leopoldina também se destaca nessa fase por tomar a frente das decisões políticas e dialogar igualmente com os homens da Corte. A Figura 30 representa um desses momentos, no qual a Princesa aparece em uma das reuniões com suas luvas e chapéu, mas trajando a roupa de D. Pedro. Nessa cena, Leopoldina faz questão de aparecer na reunião marcada com os apoiadores do Príncipe, considerada como decisiva para a História do Brasil, no lugar de Pedro. Os políticos que já estavam impacientes com a demora do Príncipe, iniciam a reunião com o direcionamento de Leopoldina e a conduzem sem a presença dele.

Figura 30 - Leopoldina em reunião com os apoiadores de D. Pedro



Fonte: Disponível em: <https://www.ofuxico.com.br/noticias/novo-mundo-leopoldina-salva-o-brasil/>. Acesso em: 21 Abr. 2023

Outro aspecto importante para a construção da imagem da Princesa como uma mulher fiel não apenas ao seu novo país, como também ao seu marido, foi a restrição da relação entre Leopoldina e Bonifácio no campo da amizade. Apesar do distanciamento de D. Pedro e a proximidade de gostos pessoais e assuntos políticos com José Bonifácio, Leopoldina não retribuiu a declaração de amor feita pelo ministro do Reino e Negócios Estrangeiros. Após a

Princesa deixar o evento em que Dom Pedro recebe o título de Protetor e Defensor Perpétuo do Brasil por perceber que Domitila está usando um cordão com a imagem do Príncipe semelhante ao dela, o ministro vai atrás de Leopoldina e declara seu amor para ela. A reação da Princesa de negar o beijo de Bonifácio ganha ainda mais a afeição do público pela sua dedicação ao Brasil e a seu marido. A cena em questão, retratada na Figura 31, harmonia muito bem com o figurino escolhido para a personagem. Os babados exagerados na parte superior do vestido, ao mesmo tempo que oferecem uma repaginada de um antigo traje, também exteriorizam a personalidade romântica da Princesa. A partir da estampa do vestido, podemos constatar que é o mesmo da Figura 10, mas com um acréscimo de uma sobreposição de tule para trazer mais formas e composições nessa nova fase.

Figura 31 - Leopoldina e José Bonifácio



Disponível em:

<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/bonifacio-se-declara-para-leopoldina-em-novo-mundo-eu-amo-senhora-21576940.html>. Acesso em: 21 abr. 2023

A Figura 32 já aborda Leopoldina, enquanto princesa regente do Brasil, assinando o decreto de 2 de Setembro de 1822, e determinando a aprovação da separação do Brasil de Portugal. Comparando-a com a pintura “Sessão do conselho”, de Georgina de Albuquerque, podemos perceber uma grande semelhança entre ambas as figuras. Desde o posicionamento dos personagens ali presentes aos objetos como a mesa, as cadeiras, as cortinas, e até mesmo a claridade adentrando à janela se manifesta. Apenas três contrastes se apresentam entre as duas cenas: o acréscimo da personagem de Anna na Figura 32, não apenas por ser a protagonista da novela mas também por ser uma figura próxima à Princesa; Como segundo contraste, temos o posicionamento dos personagens na cena, uma vez que José de Bonifácio está em pé com a mão estendida para a Princesa na Figura 33, enquanto que em *Novo Mundo* é posicionado sentado junto com Leopoldina e próximo dos protagonistas Anna e Joaquim, estabelecendo uma divisão imaginária entre o elenco principal e os figurantes que se localizam mais ao fundo da cena. O terceiro contraste é a escolha das cores da vestimenta dos políticos. *Novo Mundo* tem como preocupação abordar o figurino dos ministros em tons predominantemente vermelho, representando a cor de Portugal, enquanto que a pintura de Georgina de Albuquerque traz os ministros trajando o verde e o amarelo, escolhidos como as cores do Brasil após a Independência. Inclusive, em uma das cenas da novela, Leopoldina sugere que a bandeira do Brasil tenha novas cores, idealizando-a como uma mistura entre o verde da Casa de Bragança e o amarelo ouro da Casa de Habsburgo-Lorena.

Figura 32 - Cena da assinatura do decreto de 1822



Frame do 2 de Setembro de 1822. NOVO Mundo. Direção: Vinícius Coimbra, Rede Globo: 2017. Capítulo 145 (35 min), exibido em 06 Set. 2017. Frame: 34 min 25 seg

Figura 33 - Pintura de Georgina de Albuquerque



ALBUQUERQUE, Georgina de. Sessão do Conselho de Estado. 1922. Óleo sobre tela, 210 cm x 265 cm. Acervo Museu Histórico Nacional

Imagens como a pintura de Georgina de Albuquerque desempenham o papel de serem mais do que apenas uma ilustração de um momento histórico, ela seria um agente histórico. Segundo Peter Burke, tais imagens “não apenas registravam acontecimentos mas também influenciavam a maneira como eles eram vistos na época” (BURKE, 2004, p. 217). No caso dessa imagem, o seu impacto se deu tanto pela visibilidade que a artista deu para Leopoldina enquanto uma figura política de destaque na Independência do Brasil, como por ter sido feito por uma mulher academicista, o que não era comum na época. Segundo Ana Paula Simioni, a pintora “contraria claramente determinadas expectativas que orientam a visão comum a respeito do que deve ser uma pintura histórica, sobre atributos específicos da autoria e sobre os motivos que melhor figuram um momento grandioso da história nacional” (SIMIONI, 2002, p. 1). Além de trazer a inovação com a imagem de uma heroína em uma pintura de gênero histórico, a composição do quadro é construída “a partir de uma inversão do *modus operandi* tradicional, em que acima estão dispostos os figurantes, em vez de os protagonistas”, como também surpreende pela sua feitura, “diversa daquela “estética do acabado”, nas palavras de Pierre Bourdieu, que bem definem o estilo acadêmico” (SIMIONI, 2002, p. 144).

A obra de Georgina também se destacou pelo contexto histórico em que estava situada, uma vez que a ação de retratar uma mulher em plena ação política foi interpretado como um incentivo à luta feminista do início do século XX pelo reconhecimento do direito da mulher ao voto.

Outra representação de momento histórico que tem figurinos e cenários que se aproximam das obras de Debret, é o dia da coroação de Dom Pedro I como Imperador do Brasil. Ao comparar as figuras 34 e 35, podemos perceber como a cena da coroação buscou trazer todos os detalhes do traje utilizado por Leopoldina. Segundo Maria Cristina Volpi Nacif, o traje do desenho de Debret é cercado de signos e significados que remetem à transição para a Independência. Desde as jóias da coroa portuguesa feitas com ouro e diamantes brasileiros, sobretudo o colar com um grande medalhão representando o imperador, até os brocados do vestido (VOLPI, 2015):

A forma do vestido acompanhava a tendência da moda feminina já descrita. No desenho aquarelado concebido pelo pintor francês, o vestido branco parece ter sido feito num tecido pesado, o corpete com decote canoa debruado de renda tinha mangas partidas curtas e bufantes, com aplicações ou bordados e saia em forma de sino bordada com folhas e espigas de trigo na barra, símbolo feminino por excelência, pois representa o dom da vida (CHEVALIER, Apud VOLPI, 2015, p. 268). O mesmo bordado foi aplicado ao manto de veludo verde, preso abaixo do busto com um cinto com fivela. Os acessórios, luvas longas, meias e sapatos, são brancos. Nesta imagem, o toucado em forma de cone alto e curvo, decorado, é ornamentado com as cinco plumas brancas com as pontas verdes de uso exclusivo da imperatriz. Numa outra versão, o toucado é composto por um turbante de tecido de ouro e verde e um diadema em forma de meia lua, enfeitado com diamantes, estrelas de ouro e as plumas regulamentares (RODRIGUES Apud VOLPI, 2015, p. 268).

Debret também se refere à escolha das cores utilizadas:

Junto ao trono de D. Pedro I, o verde e o amarelo, símbolo do novo império brasileiro, sucederam as cores nacionais brasileiras: o vermelho e azul. As penas vermelhas das princesas reais cederam às penas brancas de ponta verde a honra de coroar o diadema da Imperatriz Leopoldina; as demais damas da corte usavam penas todas brancas, e a combinação de ouro e verde aparecia somente na composição de seu turbante, juntamente com o manto verde bordado a ouro e a saia branca bordada de prata que constituíam a vestimenta de gala para os dias solenes (DEBRET Apud ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019, p. 281).

Esse traje de cerimônia foi pintado primeiramente em aquarela, onde ao lado da pintura, Debret desenhou um esboço do manto da princesa evidenciando a riqueza dos detalhes do bordado dourado da capa da Imperatriz. Tal aquarela foi posteriormente transformada em uma litografia da obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (ARAÚJO; MARCICANO; HELD, 2019, p. 279). O mesmo traje também se apresenta na famosa pintura de Armand Palliere, mas diferente da gravura de Debret a faixa que cruza o seu peito está colorida, representando a reunião das ordens a que ela pertencia em 1826.

Figura 34 - Gravura de Debret



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. Traje da Corte de S. M. I. Carolina Leopoldina. Fonte: DEBRET, 1989, p. 142

Figura 35 - Cena da coroação de D. Pedro I como Imperador



Fonte: Frame da coroação de D. Pedro I. NOVO Mundo. Direção: Vinícius Coimbra, Rede Globo: 2017. Capítulo 155 (60 min), exibido em 25 Set. 2017. Frame: 06 min 33 seg

Ao analisar a Figura 35, percebemos o quanto o figurino de Marie Salles se aproxima da ilustração de Debret. Todos os signos do vestido estão presentes, alguns até mesmo de forma mais acentuada como os bordados em dourado, dando uma maior glamourização a vestimenta da personagem. O verde e o amarelo ganham destaque tanto na cena de modo geral como também na indumentária dos Imperadores e ministros ali presentes. Segundo Maria Cristina Volpi, o “verde de primavera e amarelo d’ouiro”⁹², foram estabelecidas pelo decreto publicado em 18 de setembro de 1822 como as cores que representam a Independência. Para além da originalidade emblemática da nova nação, também “pode-se atribuir, ao menos indiretamente, o verde à casa de Bragança, por ser esta a cor do dragão, animal heráldico dessa casa real (RIBEIRO Apud VOLPI, 2015, p. 263), e o amarelo, uma referência à casa Habsburgo-Lorena, à qual pertencia à imperatriz Leopoldina” (JURT Apud VOLPI, 2015, p. 263).

De acordo com a narrativa da novela, esse momento só foi possível graças aos esforços de Leopoldina para afastar o status de colônia do Brasil. Apesar de sofrer inúmeras desilusões amorosas com D. Pedro I, a personagem não se arrepende de ter ido viver na Corte brasileira, se declarando a eterna Princesa do Brasil. O direcionamento da personagem foge da história dramática e do final trágico presente na sua biografia, onde Leopoldina durante anos

⁹² Leis do Império do Brasil. Decreto de 18/9/1822, p. 9.

teve a causa de sua morte atrelada a um empurrão na beira da escada que D. Pedro teria dado durante uma de suas discussões. Contudo, segundo Paulo Rezzutti, a causa da morte da Imperatriz provavelmente se deu devido ao “desvelo” dos médicos tentando lidar com às complicações de um aborto motivado pelo seu quadro depressivo. O tratamento sofrido por D. Leopoldina teria sido extremamente drástico com “vomitório, laxativos, aplicação de compressas na cabeça; uso de sanguessugas em diversos locais do corpo, incluindo no ânus, e diversos exames de toque vaginais” (REZZUTTI, 2017, p. 316).

Apesar de não ser a protagonista da trama, Leopoldina conquistou o público pela sua benevolência e responsabilidade com a política do país. Enquanto o Príncipe aproveitava suas amantes, era a Princesa quem fazia a política acontecer. Desse modo, a imagem de Leopoldina ao lado de D. Pedro I coroado oferece o destaque necessário para marcar a Imperatriz como uma figura política importante para a consolidação do Império.

Um dos exemplos de como *Novo Mundo* constrói uma narrativa que oferece grandes destaques para a figura de Leopoldina, evidenciando-a como mais preparada politicamente que D. Pedro, acontece em uma das cenas que aborda a noite anterior à coroação. Em seu quarto, se aprontando para dormir, Leopoldina pergunta para D. Pedro se ele estava preparado para a cerimônia de coroação, e o príncipe tem como resposta que para ele bastava saber que chegaria no local e seria coroado. Leopoldina então começa a citar todos os protocolos da cerimônia: a entrada do futuro Imperador pela porta principal, seguido pelo cetro, a coroa e as insígnias imperiais, terminando com a coroação e a consagração pelo bispo ali presente. A princesa também demarca qual será o seu lugar na cerimônia: no altar com sua filha Maria da Glória, apenas olhando a cerimônia. Para além de demonstrar o domínio de Leopoldina sobre os assuntos da Corte, a descrição do que vai acontecer na cerimônia de coroação oferece para o telespectador alguns direcionamentos do olhar. A personagem destaca o cetro e a coroa como elementos de grande importância e que não devem passar despercebidos, atribuindo, assim, significado para a narrativa visual da cerimônia.

Desse modo, a forma como a cena da coroação foi preparada, traz uma "precisão de detalhes" já posta anteriormente pela personagem de Leopoldina, atribuindo uma representação do passado com significados históricos evidentes e compreensíveis para o espectador. Isso vai de encontro com a comparação que Hayden White faz da representação da história em imagens visuais e discurso filmado, com o que os historiadores da modernidade buscavam em seus trabalhos, por ambos se preocuparem mais com o significado do que aconteceu e menos com a "representação realista" do "passado" (1988, p. 1199). Nesse sentido, podemos dizer que mesmo com referência às pinturas históricas, as imagens

representadas em *Novo Mundo* buscam atribuir significados que se adequem tanto ao passado quanto à narrativa que está sendo construída no tempo presente. Logo, concordamos com Peter Burke que certas narrativas visuais podem também ser consideradas como a própria história ao recriar o passado por meio de imagens e interpretá-lo de diferentes maneiras (BURKE, 2004, p. 235).

4 A TRANSMIDIATIZAÇÃO DE *NOVO MUNDO*: A CONTINUIDADE DE NARRATIVA FORA DAS TELAS

Conforme abordado no capítulo anterior, *Novo Mundo* oferece aos seus telespectadores não apenas uma narrativa histórica baseada na historiografia do Brasil Imperial, como também uma série de referências imagéticas que remetem ao Primeiro Reinado. Analisando as conexões que a produção da telenovela estabelece para além do discurso histórico presente em suas imagens, nos deparamos com a construção de uma narrativa histórica e dramática que se apresenta para além do espaço midiático da televisão. A partir do fenômeno de convergência dos meios de comunicação (JENKINS, 2009), *Novo Mundo* entra em contato com o museu e a internet, na busca por expandir as imagens históricas presentes das telas da televisão para outros espaços. De acordo com Henry Jenkins, “a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos” (2009, p.30) Logo, ela se refere não apenas ao fluxo de conteúdos, como também ao público que está acessando essas plataformas de mídia.

No caso de *Novo Mundo*, esse incentivo vai se dar em dois momentos: no evento de lançamento da novela, o qual aconteceu dentro de uma exposição no Museu de Arte do Rio de Janeiro, e na exposição de figurinos que a Rede Globo produziu para promover a reta final da dramaturgia em uma mostra de design em Belo Horizonte. Ao extrapolar a televisão como o seu espaço de produção artística e divulgação de conhecimento, a telenovela adentra o museu e estabelece uma relação transmidiática com esse meio. Mobilizando Jason Mittell, esclarecemos que essas extensões de transmídia são formadas a partir da relação que a mídia, como texto principal, tem com os seus paratextos (2015, p. 125). *Novo Mundo* tem como conexão duas exposições que podemos determinar como os seus paratextos, uma vez que elas cumprem o papel de apresentar, divulgar e promover a dramaturgia como texto principal.

A partir desse processo de expansão das mídias no âmbito social, a novela consegue estabelecer conexões com o discurso histórico do museu, aproximar o público da cultura material presente na exposição de figurinos e validar o conteúdo histórico presente em sua dramaturgia. Tal relação transmidiática se coloca como determinante no processo de midiática da sociedade. A televisão, enquanto mídia de massa, consegue não apenas adentrar em diversas camadas sociais, como também desempenhar um papel importante na globalização da “cultura da memória” a partir da atuação da indústria cultural (BONIN, 2006, p. 134).

Pensando as imbricações que a TV estabelece com as exposições enquanto lugar de mediação da memória⁹³, analisaremos ao longo deste capítulo como a novela se estabelece como uma mídia de matriz de memórias históricas, e de que forma os telespectadores se relacionam e contribuem para a construção e disseminação desse conteúdo histórico a partir da sua atuação ativa nas mídias digitais. No último tópico deste capítulo, separamos algumas postagens feitas pelos telespectadores no *Facebook*, *Instagram* e sobretudo no *Twitter*, onde os debates acontecem de forma mais dinâmica e síncrona enquanto o episódio do dia ainda está sendo transmitido na TV. O critério utilizado para a mineração de dados foi a busca por *posts* que mencionavam a hashtag “#NovoMundo” e os termos “Leopoldina” e “Novo Mundo” e “Ensino brasileiro”. A partir disso, filtramos algumas opiniões pessoais sobre como a narrativa da novela evidenciou o papel político da Leopoldina e também selecionamos algumas postagens que nos ajudam a pensar como a construção do enredo, a escolha dos figurinos e caracterização aproximam o telespectador da personagem de Leopoldina. Como esse trabalho foi feito a partir de *prints* sem o consentimento das pessoas expostas, escolhemos preservar o nome e a imagem dos perfis que expuseram alguma informação sobre *Novo Mundo* em suas redes sociais. Assim, manteremos apenas o nome de instituições e figuras públicas.

4.1 A INTER RELAÇÃO ENTRE A TELEVISÃO E O MUSEU

Em 7 de março de 2017, jornalistas foram convidados aos Estúdios Globo, para participarem da divulgação do lançamento de *Novo Mundo*. A visita se iniciou na nau de 25 metros, a primeira embarcação construída em uma cidade cenográfica da Globo, onde presenciaram uma cena de invasão pirata preparada para o evento. Com quase 10 mil metros quadrados, sendo 3,5 mil metros quadrados de área construída, o espaço reproduzia a Praça XV, com seu chafariz, o Arco do Teles e o Paço Imperial. Após assistirem a encenação, os visitantes prosseguiram para uma exposição de figurinos realizada dentro de um dos estúdios. Nesse mesmo dia, os Estúdios Globo também receberam um grupo de alunos do Ensino Médio do Colégio Pedro II de Niterói para uma aula com o historiador responsável pela consultoria da novela, Francisco Vieira, e o cenógrafo, Paulo Renato.

⁹³ Nesse caso, o conceito de memória que nos referimos é aquele utilizado por Halbwachs para se referir à memória coletiva, a qual se expõe a partir da representação do passado atribuída por um grupo social determinado (Halbwachs, 2004).

No entanto, um mês antes desse lançamento, no dia 13 de fevereiro de 2017, um grupo de jornalistas e historiadores já haviam sido convidados para participar de um evento dentro da exposição "Leopoldina, Princesa da Independência, das Artes e das Ciências"⁹⁴, que estava acontecendo no Museu de Arte do Rio (MAR). A visita teve como objetivo apresentar um pouco da história contada em *Novo Mundo*, que tinha a sua estreia agendada para o dia 22 de março.

Segundo o site de imprensa da Rede Globo⁹⁵, logo na chegada do evento os convidados foram recepcionados pelos autores Thereza Falcão e Alessandro Marson; pelo diretor artístico da novela, Vinicius Coimbra; e pelo consultor e historiador que acompanhou o trabalho da produção, Francisco Vieira. O grupo de convidados foi conduzido pela consultora do museu e historiadora Nataraj Trinta ao longo da exposição que celebrou os 200 anos da vinda da Princesa Leopoldina para o Brasil. Ao chegarem no final do percurso, todos foram surpreendidos pela atriz Leticia Colin completamente caracterizada como a Leopoldina de *Novo Mundo*. A personagem não apenas emocionou a todos ao dar as boas vindas com seu sotaque alemão, como também leu um trecho de uma das cartas que escreveu para o seu pai relatando a primeira impressão que teve ao chegar no Brasil.

Conforme a figura 36 apresenta, a personagem posou ao lado do quadro de Armand Pallière — que estava em exposição e foi utilizado como referência para a construção do figurino da cena de coroação de D. Pedro —, e leu as cartas que a Imperatriz enviou para o seu pai enquanto esteve no Brasil. Nessas cartas, Leopoldina diz o quanto se sentia admirada pelo “novo mundo” que encontrou no Brasil e que se considerava praticamente uma brasileira.

Figura 36 - Leopoldina no Museu de Arte do Rio

⁹⁴ Exposição Leopoldina, Princesa da Independência, das Artes e das Ciências. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 07/2016 a 03/2017. Disponível em:

<http://museudeartedorio.org.br/programacao/leopoldina-princesa-da-independencia-das-artes-e-das-ciencias/>

⁹⁵ Disponível em: Trama de Novo Mundo é apresentada em exposição sobre Leopoldina - Globo Imprensa - Globo Imprensa. Acesso em: 10 Abr. 2023.



Fonte: Trama ‘Novo Mundo’ é apresentada em exposição sobre Leopoldina. Globo.com, 14 de fev. 2017.
Disponível em:
<https://www.areavip.com.br/televisao/trama-novo-mundo-e-apresentada-em-exposicao-sobre-leopoldina/>
.Acesso em: 20 jan de 2021. Foto de Raquel Cunha.

A atriz não estava lá apenas para aparecer nas fotografias, como uma alegoria que faz referência à novela. Leticia Colin trouxe a personagem para fora das telas ao dialogar com os documentos históricos da exposição, atuando com os trejeitos e o sotaque da princesa como se estivesse gravando uma cena da novela. Após esse momento, a atriz ressaltou a importância histórica de Leopoldina na Independência do Brasil e agradeceu aos autores e ao diretor por darem a oportunidade de trazer para as telas essa versão da história da personagem até então desconhecida pelos telespectadores brasileiros. Em seguida, a atriz e os convidados se dirigiram ao auditório do museu para uma conversa sobre a novela enquanto algumas fotografias da produção eram exibidas no telão para o público.

Segundo Alessandro Marson, os autores buscaram abordar a formação do povo brasileiro, pensando:

“Como a gente vê esse país de hoje. De onde ele veio? Como foi? As pessoas que vieram de fora: o que elas queriam de bom ou de ruim? Além disso, as pessoas vão se emocionar com esse amor de Anna e Joaquim, e com a dedicação e frustração de Leopoldina”⁹⁶.

⁹⁶ Comunicação Globo. Trama de Novo Mundo é apresentada em exposição sobre Leopoldina, 13 Fev 2017. Disponível em:
<https://imprensa.globo.com/programas/novo-mundo/textos/trama-de-novo-mundo-e-apresentada-em-exposicao-sobre-leopoldina/>. Acesso em 10 Abr. 2023.

Essa ideia da Princesa do Brasil que ama o Brasil e dedicou a sua vida a buscar trazer melhores condições para o povo brasileiro é retratada tanto na novela quanto na exposição do MAR.

Em seu texto de divulgação sobre a exposição, o Museu de Arte do Rio buscou apresentar ao público “a vida de uma das personalidades mais importantes no processo de emancipação do Brasil às vésperas da efeméride dos 200 anos de sua chegada ao Rio, em 5 de novembro de 1817”⁹⁷. Com curadoria assinada por Luis Carlos Antonelli, Paulo Herkenhoff e Solange Godoy, e curadoria adjunta de Pieter Tjabbes, a mostra “Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências” constituída por aproximadamente 350 peças – entre obras de arte, iconografia, documentos, vestuário, mobiliário, itens de botânica, zoologia e mineralogia – ficou exposta de Julho de 2016 até Março de 2017, ocupando pela primeira vez pavilhão do terceiro andar do MAR integralmente.

O espaço foi construído a partir de uma cronologia que abordou a narrativa dos principais fatos da vida da Princesa do Brasil, desde seu nascimento em 1797 até sua morte em 1826. Conforme relatado pelo Museu, o grande destaque da exposição foi “a coleção de documentos, recém-adquiridos pelo museu, sobre o Congresso de Viena que, realizado em 1815, reorganizou os poderes do continente, então fragmentado por guerras e revoluções”⁹⁸. A mostra também trouxe informações que auxiliavam o visitante a compreender porque o casamento de Leopoldina foi estabelecido à distância, por procuração, e que essa era uma estratégia habitualmente utilizada para expandir as relações diplomáticas entre os países dos noivos, nesse caso entre Portugal e Áustria.

A curadoria das peças trouxeram informações sobre como a chegada da Princesa incentivou a abertura de portas para as relações comerciais no Brasil e quanto cercou ainda mais a Corte com influências sociais e culturais advindas da Europa. Os móveis da época – que possivelmente poderiam ter sido usados no Palácio de São Cristóvão – e as peças de louças com as iniciais grafadas de D. Pedro I e Leopoldina, que faziam parte do enxoval do casal, são exemplos dessas influências que fizeram parte da Cultura Material do período Imperial.

Na Figura 37 temos um exemplo de como o posicionamento dos móveis entre duas paredes verdes que se prolonga até o fundo do salão oferece ao público uma sensação de estar presente em uma sala de lazer do século passado. Analisando dessa perspectiva, o cenário

⁹⁷ Disponível em: Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências - Museu de Arte do Rio – MAR. Acesso em 10 Abr. 2023.

⁹⁸ Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências. Revista Museu. Disponível em: Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências (revistamuseu.com.br). Acesso em 10 Abr. 2023.

construído na exposição museológica se aproxima bastante dos bastidores de uma novela de época, principalmente pelas paredes de cor de rosa marcarem a temática de um outro espaço. Assim, basta o público se movimentar pelo espaço que ele pode experimentar a sensação de adentrar em uma sala de lazer do século XIX, como demonstra a Figura 38, ou retornar para a exposição com pinturas e cartas, que revelavam a solidão da Princesa durante a sua vida no Brasil.

Figura 37 - Exposição de Leopoldina no MAR



Fonte: Disponível em:

<https://extra.globo.com/noticias/educacao/vida-de-calouro/aproveite-as-ferias-para-aumentar-conhecimento-20688671.html>. Acesso em: 24 Abr. 2023

Figura 38 - Móveis na exposição do MAR



Fonte: Disponível em:

<http://www.michellangelo.com.br/evento/leopoldina-princesa-da-independencia-das-artes-e-das-ciencias/>. Acesso em: 24 Abr. 2023

Além das cartas, pinturas, mobílias e porcelanas, a exposição também trouxe um vestido no estilo imperial para que o público pudesse ver de perto como era a moda do período. Analisando as Figuras 39 e 40, é nítido que o modelo se parece com o vestido presente na exposição permanente do Museu Histórico Nacional. Provavelmente, um pode ser a réplica do outro. As diferenças entre eles se apresentam na aparência do tipo do tecido e nos padrões dos desenhos dos bordados com fios de prata. Comparando o vestido, que aos olhos do público seria referente à Leopoldina, com o que está no MHN, percebe-se que os desenhos das folhas presentes nas bordas são diferentes, além de não existir o bordado acompanhando a marcação da cintura da peça. Segundo Camila Borges, esse uso de bordados de ouro e prata era algo predominante no traje desde o final do século XVIII (2010, p. 44).

Outro aspecto interessante é a simplicidade da vestimenta, que talvez para o telespectador de *Novo Mundo* possa apresentar uma visualidade um pouco distante da que ele está acostumado, uma vez que os figurinos das novelas de época costumam ser mais glamourizados. Nesse caso, o objeto histórico é idealizado para ser mais atraente na tela da TV.

Figura 39 - Vestido da exposição do MAR



Fonte: Vestido Imperial. Exposição MAR.

Figura 40 - Vestido da exposição do MHN



Fonte: Vestido do século XIX. Acervo Museu

Disponível em:
<http://www.michellangelo.com.br/evento/leopoldina-princesa-da-independencia-das-artes-e-das-ciencias/>. Acesso em: 24 Abr. 2023

Histórico Nacional. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/story/OgVRTFHIC771Iw>. Acesso em: 24 Abr. 2023

Ao analisar os objetos que integraram a exposição, podemos perceber que a curadoria do MAR trouxe uma abordagem geral sobre a narrativa da Princesa, apresentando-a como parte da história do país não apenas por ter tido um papel importante na política brasileira, mas também por ter aberto as portas para influências culturais e pelo seu incentivo à produção de Arte e Ciência no Brasil. Já a telenovela centrou a sua trama mais na influência política que Leopoldina exerceu nas decisões sobre o Brasil. Contudo, ambas as abordagens se apresentam de forma paralela, como se a novela fosse um meio que dá continuidade ao que começou a ser dito no museu. A partir desse ponto de vista, podemos dizer que o evento no MAR não se resumiu a apenas uma simples divulgação da novela, ao tornar-se um processo de remediação que insiste na presença real e eficaz da mídia em nossa cultura.

4.2 O TRAJE DE CENA COMO OBJETO-MEMÓRIA

O que mais importa no museu não é o foco no objeto, mas a presença do ser humano no espaço museal a fim de buscar interpretar a narrativa presente por trás dos vestígios do passado. Não basta ter inúmeros objetos posicionados em uma grande sala. É necessário que se tenha uma construção de narrativa que traga direcionamentos para o olhar e o caminhar pelos corredores do museu. Uma das intenções curatoriais atuais é a de estimular a identificação das pessoas com histórias universais e/ou particulares por meio da mediação de objetos, como a indumentária, que auxiliam na composição da narrativa histórica e biográfica apresentada (ANDRADE, R. 2015, p. 83). Algo semelhante costuma acontecer nas novelas, mas nesse caso a identificação costuma ser maior com as personagens. Isso se torna evidente quando analisamos as novelas contemporâneas como lançadoras de tendências da moda. Existe uma busca pelo consumo de peças produzidas para vestir determinadas personagens que acabam gerando uma identificação com o gosto do telespectador.

Apesar das novelas de época não possuírem essa mesma dinâmica na cultura de consumo, os trajes históricos também costumam adentrar no gosto popular, menos pela questão da identificação e mais por remeter a um tempo histórico diferente do telespectador. De acordo com Luciana Andrzejewski, tal figurino rompe com a “mesmidade” em que

vivemos e cria uma memória afetiva com o público⁹⁹. No entanto, mesmo funcionando tal qual um espelho dos modos de vida, da cultura e da estética de uma época, esses trajes não são completamente verossímeis com a realidade. Segundo a figurinista Emilia Duncan, “a linguagem da televisão pede coisas que não necessariamente são a realidade. A ficção vem sempre em primeiro plano” (GLOBO, 2007, p. 186). Muitas vezes, um decote mais contemporâneo ou um corte de outra época podem se tornar cruciais na exteriorização da personalidade de uma personagem. Com essa atualização e glamourização estabelecida pelos figurinistas (WAJNMAN; RODRIGUES, 2014, p. 239, as roupas não teriam tanta liberdade artística para compor a caracterização das personagens. Nesse sentido, a lógica da TV enquanto comunicadora de massa, determina como mais importante se comunicar com o telespectador do que representar fielmente a indumentária presente nas fontes históricas.

Outro evento que buscou trazer uma inter-relação entre a narrativa televisiva e o espaço museológico, foi a exposição “Novo Mundo: a arte de vestir no século XIX”, apresentada na CASACOR Minas 2017¹⁰⁰, uma mostra de arquitetura, design de interiores e paisagismo que traz um olhar contemporâneo para diversos espaços. Situada em uma das salas de um casarão que faz parte do Conjunto Arquitetônico Praça da Estação de Belo Horizonte, a exposição trouxe alguns figurinos de *Novo Mundo* enquanto a novela ainda estava no ar, feito que até então não tinha sido produzido pela Rede Globo, uma vez as exposições dos trajes de cena costumam ocorrer apenas após o fim da exibição da novela na TV¹⁰¹. Por ter acontecido durante as últimas semanas da exibição da novela, a exposição teve um duplo papel: divulgar a produção audiovisual da Rede Globo a fim de gerar maior audiência, e apresentar o cuidado com a produção artística e a veracidade histórica presente no trabalho da figurinista Marie Salles.

Ao analisar a Figura 41, podemos perceber que apesar de não estar situada dentro de um museu, a exposição possuía uma narrativa museográfica e museológica que dialogava com a arquitetura e a decoração do local, contribuindo, assim, para a construção de um espaço que estivesse em harmonia visual com os hábitos e modos de vestir do Rio de Janeiro oitocentista. A decoração da sala, idealizada por João Lucas Pontes e Luis Gustavo Vieira, privilegiou o uso de papel de parede, lustres preciosos e mobiliário clássico que conversassem com o chão

⁹⁹ Ver ANDRZEJEWSKI, Luciana. *O papel da memória no figurino afetivo*. Disponível em: <http://mimo.org.br/biblioteca/o-papel-da-memoria-no-figurino-afetivo/>. Acesso em: 30 Ago. 2019

¹⁰⁰ ANDRADE, Luciana. CASACOR Minas 2017: inovação e preservação em 41 ambientes, 5 Set 2017. Disponível em:

<https://casacor.abril.com.br/ambientes/casacor-minas-2017-inovacao-e-preservacao-em-41-ambientes/>

¹⁰¹ Novo Mundo: a arte de vestir no século XIX, 17 Ago 2017. Disponível em:

<https://redeglobo.globo.com/globominas/noticia/novo-mundo-a-arte-de-vestir-no-seculo-xix.ghtml>. Acesso em: 9 abr. 2023

de madeira e o teto sem forração. A proposta decorativa buscou dialogar com o período histórico da novela ao oferecer um conceito de contraste entre o luxo e a simplicidade, simbolizando o choque cultural entre Brasil e Europa no século XIX¹⁰². Esse embate social, econômico e cultural vai estar presente não apenas na exposição, mas também nos figurinos de todo elenco da novela, de modo geral.

A elegância da alta nobreza austríaca, da qual vem Leopoldina, com seus veludos e babados, contrasta com o figurino da família Real portuguesa no Brasil. Embora mantenha a pompa, os figurinos da realeza nos trópicos são mais desbotados e leves, com roupas um pouco envelhecidas. Mesmo Dom Pedro alterna vestimentas reais com trajes simples, em algodão. Afinal, é preciso ter em mente que o clima era quente, e a água era suja; roupas não eram lavadas com frequência. Isso também dá o tom dos personagens mais pobres, como o núcleo da Estalagem dos Portos, com suas roupas encardidas e maltrapilhas¹⁰³.

Figura 41 - Exposição de figurinos na CASACOR Minas 2017



Fonte: Novo Mundo: a arte de vestir no século XIX. 17 de out 2017. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globominas/noticia/novo-mundo-a-arte-de-vestir-no-seculo-xix.ghtml>. Acesso em: 20 jan de 2021. Foto: Bruno Soares

¹⁰² CASACOR, Novo Mundo – A Arte de Vestir no Século XIX – João Lucas Pontes e Luis Gustavo Vieira. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/wp-content/uploads/sites/7/2017/08/novo-mundo-e28093-a-arte-de-vestir-no-seculo-xix-e28093-joacc83o-lucas-pontes-e-luis-gustavo-vieira-casacor-minas-gerais-2017.jpeg?quality=90&strip=info&w=919>. Acesso em: 9 abr. 2023

¹⁰³ GLOBO, Memória. Bastidores, 28 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/novo-mundo/noticia/bastidores.ghtml>. Acesso em: 9

Outro fator interessante é o posicionamento de destaque ao traje de Leopoldina. Centralizado entre os demais figurinos e direcionado para a entrada do local, o vestido rouba o protagonismo assim como a personagem o fez na novela. Durante a trama, ele teve como função não apenas vestir a personagem em seu casamento, mas também se constituir como parte expressiva da sua identidade e personalidade. Na exposição, esse mesmo traje desempenha outro papel, possuindo o poder de se sobressair para além da ação de vestir um corpo. Aqui, o objeto-figurino se torna um objeto-memória. Ele carrega consigo diversos tipos de memória, sendo estas: a memória histórico-cultural, que busca representar pela sua estética visual; a memória referente à identidade e subjetividade criada para a sua personagem; a memória de uso deixada pela estrutura do corpo e movimentação da atriz; e a memória institucional que o vincula a uma produção da Rede Globo.

Ao considerar o figurino dentro do conceito da indumentária enquanto um patrimônio cultural que rememora aspectos da sociedade na qual estava inserida, transitando entre a especificidade da memória individual de seu dono e a memória social mais ampla (SILVA, p. 304), podemos dizer que o traje de cena se refere tanto aos aspectos históricos do contexto a qual está reproduzindo como também remete à memória individual dos personagens que o vestem. Mesmo depois de utilizados em cena, os figurinos ainda continuam remetendo ao passado, possuindo, assim, uma dimensão que transcende a sua materialidade. O figurino seria, nos conceitos de Peter Stallybrass, um tipo de memória que envolve a experiência do vestir, carregando consigo uma memória do “vestido” (CONRADO; PEREIRA; RODRIGUES, 2011, p.197).

Assim, a exposição não se abre apenas como uma possibilidade de maior interação com o público, ela também apresenta o trabalho artístico presente na composição dos figurinos e revela os procedimentos de salvaguarda dos acervos da Rede Globo. Enquanto algumas peças do acervo de figurinos possuem a concepção de efemeridade da moda¹⁰⁴, desenvolvida por Gilles Lipovetsky, outras fazem parte da memória coletiva e institucional da Rede Globo a partir da aplicação de procedimentos de salvaguarda (conservação e documentação) e de comunicação (exposição e ação educativo-cultural) que vão dialogar com a sociedade (CÂNDIDO, 2014, p. 59).

Mesmo depois de utilizados em cena, os figurinos ainda continuam remetendo ao passado, possuindo, assim, uma dimensão que transcende a sua materialidade. Mais do que sustentar a história dos personagens que o vestiu, o figurino carrega a historicidade da sua

¹⁰⁴ Ver LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*.

produção. Ele remete tanto ao fazer artístico quanto à pesquisa histórica da figurinista. Logo, a relação que o figurino mantém com o seu passado e a maneira pela qual se apropria dele vai ser determinante na construção do seu presente, sobretudo quando as peças sofrem reconstruções e ressignificações ao serem utilizadas em outras novelas. Nesse sentido, pensando em uma composição de memória cultural e histórica para além das telas, a proposta das exposições é essencial para se pensar como a figurinista, indiretamente, acaba educando o olhar do espectador ao sobrepor o presente e o passado em seus figurinos, uma vez que, o figurino como um processo de comunicação humana, revela o olhar refinado e o domínio da figurinista sobre a pesquisa histórica (FILIPECK, 2016, p. 107).

Tais características inerentes ao figurino e sua produção, também contribuem para a sua utilização em espaços educacionais. A exposição “Mulheres Reais – Modas e Modos no Rio de Dom João VI”, por exemplo, recriou as modas e os modos das mulheres da realeza através dos figurinos de D. Maria I, Carlota Joaquina e D. Leopoldina, permitindo a aproximação do público com tais personagens de forma diversa das descrições estereotipadas e caricaturais usuais. A mostra foi idealizada a partir de trajes e acessórios autênticos do Museu Nacional do Traje de Lisboa, do Museo del Traje de Madrid e do Wien Museum – Mode Depot de Viena para pensar a indumentária e seus usos, como uma importante manifestação cultural e social do Rio de Janeiro como capital do império português¹⁰⁵. No entanto, pela falta de trajes que abordassem as mulheres da realeza brasileira, foram criados figurinos para serem expostos junto com pinturas de época. Dessa forma, levando em consideração esse exemplo, podemos apontar os figurinos de *Novo Mundo*, sobretudo os que foram criados para Leopoldina e D. Pedro usarem em eventos históricos, como uma possibilidade educacional que poderia até mesmo ser exibida em exposições de museus.

Além da exposição na CASACOR Minas 2017, outro espaço arquitetônico dedicado a interagir com o público por meio da temática das artes e da moda, e que abriu um diálogo com *Novo Mundo*, foi A Casa da Marquesa de Santos. Também nomeado Museu da Moda Brasileira, o palacete que já foi a residência de Domitila de Castro, entre 1827 e 1829, atualmente se encontra fechado ao público pela falta de manutenção e sustentabilidade do local. Contudo, a instituição permanece disponível para realizar ações de cessão do espaço, cessão de imagem, cessão de uso do acervo para eventos, publicações, exposições e outras parcerias. Em uma publicação feita em sua página do Facebook, exposta na Figura 42, a Casa

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/mulheres-reais-modas-dom-joao-vi/>. Acesso em: 24 Abr. 2023

da Marquesa de Santos utiliza a visibilidade que a novela estava tendo naquele momento para divulgar o seu acervo e a possibilidade de execução dessas atividades.

Figura 42 - Publicação do Museu da Moda Brasileira no Facebook

Casa da Marquesa de Santos - Museu da Moda Brasileira
1 de maio de 2017 · 🌐

Casa da Marquesa de Santos, ontem na capa da Canal Extra com Agatha Moreira, interprete da nossa Domitila de Castro, amante de D. Pedro I, a Marquesa da novela "Novo Mundo". Embora o Museu da Moda Brasileira esteja fechado o público, buscamos cessões de empréstimo de nosso acervo, espaço, imagem em prol de fotos, filmes, lançamentos, oficinas, cursos entre outros eventos que remetam a Moda ou ao período Brasil-Império. Agradecimentos especiais ao [Jornal Extra](#) e a [Regiane Jesus](#) 😊



Moda na Casa da Marquesa
Projeto prevê abertura de museu

Tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico, a Casa da Marquesa de Santos foi escolhida para ser a sede do Museu da Moda, primeiro espaço brasileiro dedicado ao nosso estilo de se vestir. O acervo do museu possui cerca de 3.500 objetos, grande parte do século 19, além de coleções de vestuário, acessórios, gravuras, têxteis. O projeto prevê exposições permanentes com uma reunião de peças do cotidiano à alta costura, do passado ao futuro. Além disso, o museu promoverá exposições temporárias e itinerantes. A Casa da Marquesa de Santos está fechada para visitação pública e ainda não há data prevista para sua reabertura, mas o espaço pode ser alugado para eventos.

32

7 comentários 4 compartilhamentos

Fonte: SANTOS, Casa da Marquesa. Casa da Marquesa de Santos, ontem na capa da Canal Extra com Agatha Moreira [...]. Rio de Janeiro, 01 mai. 2017. Facebook: Casa da Marquesa de Santos - Museu da Moda Brasileira. Disponível em:

[https://web.facebook.com/museudamoda/posts/1388206391218481?__cft__\[0\]=AZUdovFphoXrJ33bS-3eBB1BGUvCY94poa0E0g6J0gZeSZ8014tEwj8jdN330zV_w6V0dAxOPjMpK6n7kqo8jCYMOW7Bpxiw8O3fEx-RMhXbDWIAQIbFbYPPwUXjvwo2uoA&__tn__=%2CO%2CP-R](https://web.facebook.com/museudamoda/posts/1388206391218481?__cft__[0]=AZUdovFphoXrJ33bS-3eBB1BGUvCY94poa0E0g6J0gZeSZ8014tEwj8jdN330zV_w6V0dAxOPjMpK6n7kqo8jCYMOW7Bpxiw8O3fEx-RMhXbDWIAQIbFbYPPwUXjvwo2uoA&__tn__=%2CO%2CP-R). Acesso em 20 Abr. 2023

O prédio histórico do Palacete do Caminho Novo, que serviu de local para o ensaio fotográfico de Agatha Moreira, atriz que interpretou a Marquesa de Santos em *Novo Mundo*, é considerado como um dos principais atrativos do museu, sendo inclusive tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1938. A partir de parcerias como essa, a instituição busca trazer visibilidade para que a Casa consiga finalizar as suas obras de restauração e se tornar “o primeiro museu brasileiro dedicado ao universo do feminino, dos costumes e da moda no Brasil, com exposições de longa duração, temporárias e itinerantes, além de oferecer condições para receber mostras internacionais”¹⁰⁶. Atualmente, o Museu é uma unidade da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), do Governo do Estado do Rio de Janeiro, e possui um acervo com cerca de 3.500 itens, que reúnem desde coleções de vestuário, acessórios, pinturas, gravuras e fotografias, até numismáticas e outros objetos decorativos do período imperial brasileiro.

Enquanto na exposição "Leopoldina, Princesa da Independência, das Artes e das Ciências", a Globo utilizou o espaço do MAR para dialogar com o acervo museológico e promover a estreia da novela, a Casa da Marquesa estabeleceu o mesmo diálogo mas de forma contrária. A reportagem apresentada no Jornal Extra utilizou a imagem da atriz de *Novo Mundo* para vincular a personagem de Domitila de Castro da novela com a conhecida Casa da Marquesa de Santos, local que Dom Pedro I deu de presente para a sua amada amante. Nesse caso, o museu utilizou a visibilidade da ficção televisiva para dialogar com o público da cultura midiática em uma plataforma de rede social, o Facebook. A partir desse espaço, o museu não estabelece apenas relações com TV, atraindo mais compartilhamentos e seguidores em sua página, ele também consegue divulgar o seu espaço físico e atrair novos públicos interessados em seu patrimônio histórico.

4.3 MÍDIA E CULTURA: A NOVELA DE ÉPOCA COMO MEIO DE DIFUSÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO

Segundo o filósofo Vilém Flusser, o prefixo “tele-” significa “a ação de trazer algo que está longe para perto” (2014, p. 321). A televisão, assim como o telégrafo, o telescópio e o

¹⁰⁶ Disponível em: https://web.facebook.com/museudamoda/about_details. Acesso em: 20 abr. 2023

telefone surgiram como uma resposta tecnológica a novas necessidades políticas, econômicas e sociais. A industrialização e a modernização criaram novos desafios e demandas “por ordem, controle e comunicação” (WILLIAMS, 2016, p. 14). Contudo, de acordo com Raymond Williams, a televisão não nos oferece apenas uma forma tecnológica de enquadramento da realidade, ela também se transformou em uma forma de expressão cultural (2016, p. 15). A cultura, entendida como “um conjunto muito complexo e diversificado de representações e objetos” (CAUNE, 2014, p.39), possui elementos constitutivos com características próximas dos fenômenos de comunicação, uma vez que as transmissões de conhecimentos culturais são disseminados a partir dos atos de comunicação humana ou digital. Assim, a televisão se tornou uma experiência comunicativa e cultural nos processos de “des-construção” e “re-construção” das identidades coletivas”, onde ainda travamos a batalha cultural do nosso tempo (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 10).

Desta forma, segundo Jesus Martín-Barber e Germán Rey, a televisão ocupa um lugar estratégico nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias pelo seu modo de construir imaginários e identidades. Ela se constitui como um dispositivo capaz de determinar os gostos populares a partir de mediações históricas de narrativas ficcionais. Logo, a TV possibilita conquistar a hibridização de “certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais dos nossos países” (2001, p. 26).

A midiaticização enquanto processo comunicacional da sociedade, tem como um de seus diferenciais a transição do papel do receptor passivo para o participante ativo. Na narrativa de uma novela, o que mais importa é o desenvolvimento da personagem em prol da espetatorialidade do seu público. Por ter uma narrativa capitular, a novela vai sendo produzida enquanto é exibida. Muitas vezes o rumo da narrativa se altera conforme o desejo do público. No caso de *Novo Mundo*, a dramaturgia buscou atender os desejos dos telespectadores ao transformar Leopoldina em uma personagem de destaque. Na Figura 43, por exemplo, o telespectador se refere à reprise da novela durante o período da pandemia e enfatiza que Leopoldina é o grande destaque da trama por ter sido “uma personagem fascinante e uma das mulheres mais importantes para a nossa história”.

Figura 43 - Tweet comentando sobre Leopoldina ser o destaque de *Novo Mundo*



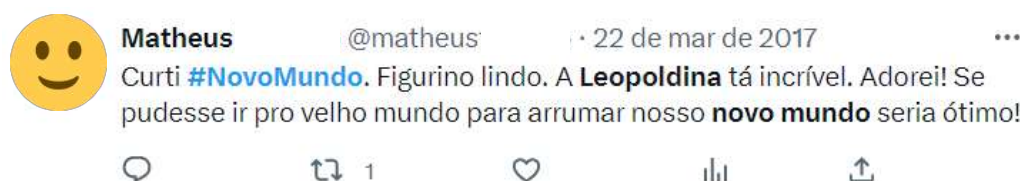
Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/feelsrios/status/1239712836521254917?s=20>. Acesso em: 23 Abr. 2023

Nas Figuras 44 e 45, os telespectadores vão um pouco além ao ofertarem elogios à caracterização e ao figurino da personagem. Kathleen chega a utilizar imagens da personagem para ilustrar como Leopoldina é apresentada como uma “jovem sonhadora” e com o desenvolvimento da novela, se torna uma “mulher infeliz e conformada”. Já Matheus traz um paralelo entre a ficção e a realidade, se deixando levar pela imersão da tela ao comentar que gostaria de ir para o “velho mundo” para conseguir ajudar a trazer novas perspectivas para o período histórico atual.

Figura 44 - Tweet sobre caracterização de Letícia Colin como Leopoldina



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/skathwas75/status/1439040935166365699?s=20>. Acesso em: 23 Abr. 2023

Figura 45 - Tweet elogiando o figurino de *Novo Mundo*

Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/matheustomaso/status/844681591406374912?s=20>. Acesso em: 23 Abr. 2023

Outros apontamentos sobre os figurinos da novela foram feitos nos comentários de um post do Instagram do Grupo de Pesquisa em História e Cultura de Moda, da Universidade Federal de Juiz de Fora, coordenado pela professora do Instituto de Artes e Design, Maria Claudia Bonadio. O post em questão teve grande repercussão na época em que foi feita a postagem, chegando a atingir a marca de ser o conteúdo sobre História da Moda mais curtido na página, atingindo 491 curtidas dos usuários da rede social.

O primeiro comentário em destaque aponta que assistiu as duas vezes que a novela foi ao ar e que apesar dos figurinos chamarem a sua atenção, não sabia que havia tanta veracidade em sua produção. Já o segundo, cita o livro *História da Moda e Moda na História* e compara a análise feita no capítulo com o figurino da coroação de D. Pedro I.

Figura 46 - Comentários no post do Instagram da História da Moda - UFJF



Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/CGs1eF4hRu_/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 23 Abr. 2023

Já o perfil “HistoriAtípica”, presente na Figura 47, traz uma análise comparativa entre o figurino de Leopoldina e de Teresa Cristina, esposa de D. Pedro II em *Nos Tempos do Imperador*. A imagem escolhida faz referência a tiara usada pela personagem como sendo a mesma que foi feita para a personagem de Letícia Colin, com a alteração da pedra que nesse caso é azul. Desta forma, podemos perceber que boa parte do público leigo que assiste a novela não saberia identificar o significado de todos os detalhes presentes no figurino da Leopoldina, mas ainda assim existe um esforço por parte de uma parcela do público que se dedica a apontar as referências históricas.

Figura 47 - Tweet comparando a tiara de D. Teresa Cristina com a de D. Leopoldina



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/skathwas75/status/1439040935166365699?s=20>. Acesso em: 23 Abr. 2023

Uma demanda muito presente no público das mídias digitais é a busca pelo atendimento de suas expectativas a partir do que Henry Jenkins denomina como cultura participativa. Tal conceito se refere à uma nova dinâmica presente na contemporaneidade, onde o telespectador consegue se expressar e interferir na mudança do enredo ao anunciar o que tem conquistado mais a sua atenção. Assim, a televisão deixou de ser um meio de alienação em que o seu público apenas assiste e é comandado pela programação. Agora, é ele quem determina não apenas a audiência mas o que e como ele deseja que o conteúdo permaneça em sua tela.

Na Figura 48, por exemplo, o perfil do Twitter que compartilha informações sobre os programas de entretenimento da Globo, o GShow, chegou a fazer um tweet comentando que os telespectadores estavam pedindo pela mudança do desfecho final de D. Pedro I e D. Leopoldina, e que os autores iriam atender a esse pedido. A escolha da imagem dos personagens abraçados na cama por si só já remete a esse desejo de televisionar um final feliz para Leopoldina.

Figura 48 - Tweet sobre a mudança do final de *Novo Mundo*



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/gshow/status/910571782423244801?s=20>. Acesso em: 22 Abr. 2023

Enquanto isso, em outra rede social, a historiadora Mary del Priore compartilhou um artigo escrito por ela, onde se referia a essa mudança no final da novela devido ao fato do público ter se apaixonado pela Imperatriz e não querer assistir um final trágico e triste para a personagem. Tal publicação rendeu alguns comentários onde se iniciou um debate em que se dividia entre aqueles que prezam pela representação fidedigna da história para que a população aprenda um pouco mais sobre a História do Brasil. Enquanto outros achavam justo que ao menos na ficção, Leopoldina pudesse ter um pouco de felicidade em sua história, já que ela foi uma personagem extremamente relevante para a Independência do nosso país.

Figura 49 - Publicação de Mary del Priore no Facebook

 **Mary del Priore** · Seguir
7 de setembro de 2017 · 🌐

A novela "Novo Mundo" está em seus últimos capítulos. Tem sido veiculado na mídia que o folhetim global estaria reservando o famoso final feliz para D. Pedro e D. Leopoldina (ver no final do artigo). Parece que o público se apaixonou pela nossa primeira imperatriz, o que teria levado os autores a evitar mostrar os fatos históricos - realmente tristes e sofridos para Leopoldina. [2,053 more words]

<http://historiahoje.com/um-final-feliz-para-d-pedro-e.../>



HISTORIAHOJE.COM

Um final feliz para D. Pedro e Leopoldina?

A novela "Novo Mundo" está em seus últimos capítulos. Tem sido veiculado na mídia que o folhetim global estaria reservando o famoso final feliz para D. Pedro e D. Leopoldina (ve...

👍👎 510 67 comentários 172 compartilhamentos

👍 Curtir 💬 Comentar ➦ Compartilhar

Mais relevantes ▾

 **Maria**
Que ridículo! Já que o pessoal não conhece mesmo a história do Brasil, vamos inventar qualquer coisa para deixar os espectadores satisfeitos, não é?

Curtir Responder 5 a 👍 7

 **Flavio**
Só acho que faz justiça quanto a força política de Leopoldina, que foi fundamental para a independência e política

Curtir Responder 5 a 👍👎 2

 **Herundina Silva Pinto**
Quando os personagens são fictícios, a história toma o rumo desejado pelo autor. Mas em se tratando de personagens reais, mudar o rumo é mentir. E pior ainda, quando se trata de História.

Curtir Responder 5 a 👍 8

 **Marcela**
Como citado no texto "o programa televisivo tem como objetivo entreter não ensinar". Como historiadora preferia que mostrasse de fato a realidade de como morreu triste e humilhada a princesa, depois imperatriz Leopoldina.

Curtir Responder 5 a 👍 8

 **Flora**
Bom, que ela tenha tido um final feliz. Ainda que seja fictício. A novela foi ótima pra popularizar um pouco mais a princesa austríaca que foi uma grande mulher no seu tempo. Gosto de pensar que ela teve essa grandiosidade de certa forma reconhecida agora.

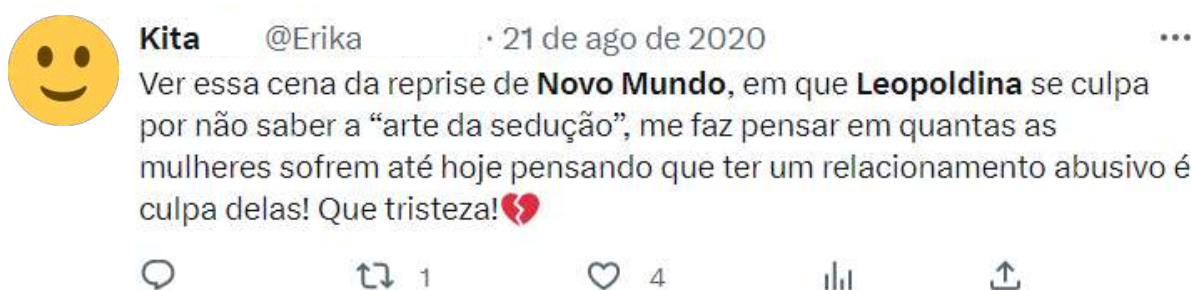
Curtir Responder 5 a 👍❤️ 8

Fonte: DEL PRIORE, Mary. A novela "Novo Mundo" está em seus últimos capítulos [...]. Rio de Janeiro, 07 set. 2017. Facebook: Mary del Priore. Disponível em: [https://web.facebook.com/marydelpriore.ofc/posts/1545816895461983?_cft__\[0\]=AZWWgqLTxNeyel289imkhh2EPXDilpRwvAU5IIawHJLuRKTfwPwLOxKumlCBIwK5XSx8_ihRQNZlg8ByFc-uptlFudII7NnyPIRvqOyyqMs6S7Pxs2N3H6QeP3Y5JiHOL4&__tn__=%2CO%2CP-R](https://web.facebook.com/marydelpriore.ofc/posts/1545816895461983?_cft__[0]=AZWWgqLTxNeyel289imkhh2EPXDilpRwvAU5IIawHJLuRKTfwPwLOxKumlCBIwK5XSx8_ihRQNZlg8ByFc-uptlFudII7NnyPIRvqOyyqMs6S7Pxs2N3H6QeP3Y5JiHOL4&__tn__=%2CO%2CP-R). Acesso em: 20 Abr. 2023

De acordo com Jason Mittell, o carisma do personagem é um fator chave para provocar o fascínio do espectador. Ao analisar o caso de Walter White, de *Breaking Bad*, Mittell apontou que os fãs acabam se apaixonando por ele como personagem e não como pessoa¹⁰⁷. Ao direcionar tal perspectiva para Leopoldina, podemos perceber uma certa dialética na relação da personagem com o seu espectador. Por ser uma personagem que de fato existiu na História do Brasil, os fãs de Leopoldina acabam gostando dela tanto como personagem histórica quanto como pessoa. O movimento dialético acontece ao analisar a forma como a personagem é apresentada para o telespectador. A Leopoldina da novela é romantizada, formulada para ser uma heroína mesmo com suas inseguranças pessoais. Já a Leopoldina construída pelo discurso histórico é abordada de forma mais submissa, invisibilizada pela narrativa favorável à D. Pedro I. Logo, não faria sentido para o telespectador deixar que a personagem morresse de tristeza, ao final da trama, por D. Pedro ter escolhido viver com sua amante Domitila de Castro. O desenvolvimento da trama se deu de tal maneira que o final teve o apelo de boa parte do público para que a novela fugisse da tragicidade que a Imperatriz viveu durante os últimos anos de sua vida, até porque, as dramaturgias são idealizadas para ter um desfecho agradável para o seu público.

As figuras 50 e 51, exemplificam como *Novo Mundo* foi bem recebida pelo público por demonstrar características pessoais que a torna mais humana, de forma próxima a verossimilhança de como muitas mulheres se sentem por não conseguirem ser a companheira que idealizam para seus maridos. Ao abordar questões contemporâneas no relacionamento de Leopoldina e D. Pedro, a trama da novela possibilita que haja uma empatia entre o público e a Princesa, exaltando-a não apenas como personagem mas também enquanto mulher.

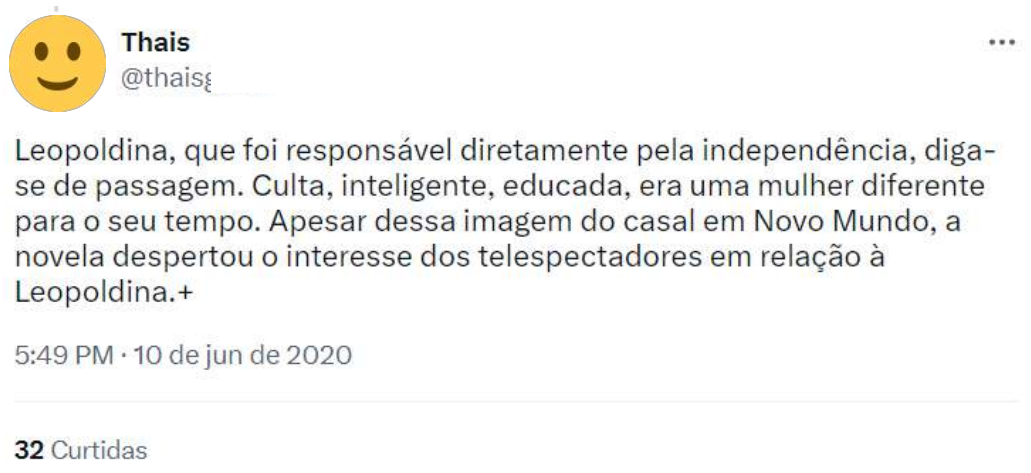
Figura 50 - Tweet sobre a relação de Leopoldina com D. Pedro



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/ErikaLacerda/status/1296934865078804480?s=20>. Acesso em: 24 Abr. 2023

¹⁰⁷ MITTELL, Janson. Lengthy interactions with hideous men: Walter White and the Serial Poetics of television anti-heroes. In: PEARSON, Roberta & SMITH, Anthony: *Storytelling in the media convergence age: exploring screen narratives*. New York : Palgrave Macmillan, 2014

Figura 51 - Tweet comentando o interesse dos telespectadores em Leopoldina



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/thaisgotal/status/1270820407818489859?s=20>. Acesso em: 24 Abr. 2023

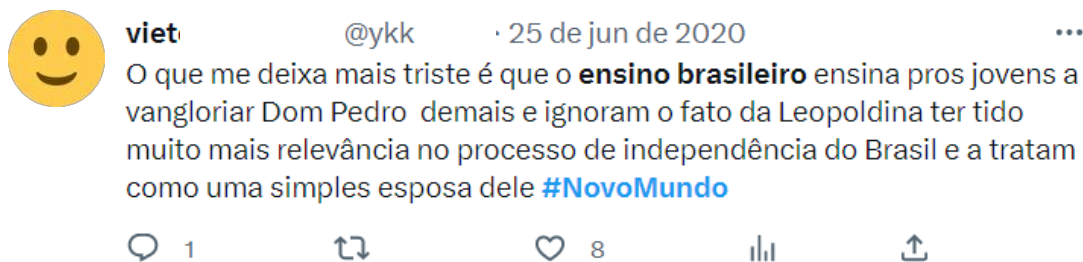
Além da representação de Leopoldina e das escolhas narrativas da novela, os telespectadores também trazem como debate a questão da personagem histórica não ter a mesma relevância no ensino brasileiro. Alguns tweets, como os da Figura 52, 53 e 54 trazem comentários sobre como a sua percepção sobre a Imperatriz mudou após assistir a novela por não saberem da sua relevância política no processo de independência. Tanto Isabella quanto Viet declaram que ficam tristes com essa situação, e que essa seria uma falha do ensino de base feito nas escolas. Já Rodrigo se expressa com um sentimento de revolta ao exigir que os livros de História sejam reescritos para contemplar “todo o mérito que a Imperatriz Leopoldina merece”.

Figura 52 - Tweet sobre a participação de Leopoldina na Independência



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/isabellagasparp/status/1295847167647719430?s=20>. Acesso em: 23 Abr. 2023

Figura 53 - Tweet criticando o ensino de História



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/ykkkkker/status/1276271671893204997?s=20>. Acesso em: 23 Abr. 2023

Figura 54 - Tweet criticando os livros de História



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/spotlesswild/status/1299476267549560834?s=20>. Acesso em: 23 Abr. 2023

Por fim, a última imagem aqui analisada, traz um novo panorama sobre as relações de convergência entre a televisão e outros meios de mediação de conhecimento histórico. O tweet da Figura 55 expõe uma página do livro didático “Estudar a história: das origens do

homem à era digital”¹⁰⁸, na qual tem uma imagem de Caio Castro e Leticia Colin caracterizados como D. Pedro I e D. Leopoldina para ilustrar o capítulo sobre o Primeiro Reinado Brasileiro. O mais interessante é que esse capítulo, intitulado “Do Primeiro Reinado às Regências”, não possui pinturas históricas para se referenciar aos Imperadores do Brasil, se resumindo a apenas essa fotografia da novela.

Figura 55 - Tweet sobre *Novo Mundo* em livro didático



Brayan

@brayan

· 22 de ago de 2022



Achar isso no livro em plena aula de história deixa qualquer noveleiro juvenil com o coração na mão.

#NovoMundo



31

165

1.652



Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/brayankaiquee2/status/1561714213290139648?s=20>. Acesso em: 22 Abr. 2023

¹⁰⁸ Disponível em: <https://www.calameo.com/read/002899327bc174f8124fc?authid=3A6q8Jozlh4K>. Acesso em: 20 Abr. 2023

Nesse sentido, podemos dizer que a novela se torna um universo de informações paralelas àquelas que estão nos livros de História. Quando o telespectador senta para assistir às cenas de *Novo Mundo*, ele é inserido em um enredo onde a Imperatriz que está sendo retratada ali é a que ele deveria conhecer. Logo, Leopoldina passa a ser vista como ela seria, ou deveria ter sido, como pessoa. Nesse caso, a personagem da Imperatriz do Brasil alimenta a idealização em torno dela como pessoa ao mesmo tempo em que ela como pessoa é a inspiração para a criação daquela personagem.

Analisando as buscas feitas na plataforma do Google durante as duas exibições de *Novo Mundo* e de *Nos Tempos do Imperador*, fica evidente que o personagem histórico de maior destaque, de fato, foi a princesa Leopoldina. Em ambas as exibições da novela o maior pico de buscas pelo termo “Maria Leopoldina da Áustria” atingiu 29 buscas, enquanto em *Nos Tempos do Imperador* também podemos ver uma grande busca mesmo a trama tendo apenas um capítulo em que Leopoldina aparece, durante a cena em que a personagem dá a luz ao seu filho D. Pedro II. Boa parte dessas buscas se deu devido às comparações feitas entre o sucesso da Imperatriz e a forma como D. Teresa Cristina estava sendo representada.

Figura 56 - Gráfico sobre a busca de termos no Google



Fonte: Produzido pela autora no Google Trends

Um exemplo de como esse novo olhar para a figura de Leopoldina tem sido apresentado na mídia atualmente, é a obra comemorativa que a Câmara dos Deputados fez para celebrar os 200 anos da vinda de D. Leopoldina para o Brasil:

É com enorme satisfação que temos a oportunidade de entregar ao público brasileiro, seja o de hoje, seja o das gerações futuras, essa pequena homenagem que a Quinquagésima Quinta Legislatura da Câmara dos Deputados presta àquela que, no momento de sua morte, foi aclamada, nas ruas da Cidade do Rio de Janeiro, como sendo o “Anjo Tutelar da Nação”, expressão que evocava uma devoção tipicamente lusitana, que, por sua vez, representava a invocação da angelical figura celeste às vésperas das batalhas.

Assim, quando o povo do Rio de Janeiro aclamou nossa Primeira Imperatriz como “Anjo Tutelar do Império”, tratava-se de um reconhecimento à sua atividade política e de uma homenagem à mãe e à soberana que, preocupada com o bem-estar de seus súditos, dignificara o trono como ninguém. Além disso, era um justo contraponto ao título que D. Pedro ostentava: “Defensor Perpétuo do Brasil”. Em suma, tratava-se de uma verdadeira “canonização civil” de D. Maria Leopoldina.

Se os seus contemporâneos souberam vislumbrar naquela arquiduquesa austríaca a heroína da Independência e da Consolidação da Nação, nós, seus herdeiros, e grandes beneficiários de suas lutas e sacrifícios, temos a obrigação de não deixar perecer sua memória¹⁰⁹.

A partir dessa homenagem, podemos perceber o quanto a construção midiática de Leopoldina mudou desde a exibição do filme *Independência ou Morte* (1972) e da minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002). *Novo Mundo*, não apenas conseguiu representar a Princesa do Brasil de forma próxima da historiografia, mas também trouxe um carisma para a sua figura enquanto mulher que governou o país. Assim, a partir da televisão e de sua conexão com o museu e a internet, muitas pessoas puderam conhecer um pouco mais da História do Brasil e se aproximar de uma personagem histórica que até o começo da década de 2010 ainda estava muito distante da memória cultural dos brasileiros.

¹⁰⁹ Disponível em: https://www.ihgdf.com.br/wp-content/uploads/2017/11/leopoldina_imperatriz_menck.pdf. Acesso em: 15 Abr. 2023

5 CONCLUSÃO

Canclini (2005) já havia apontado que os jovens da geração do começo dos anos 2000 seriam os primeiros a crescer com televisão e vídeo em cores, o que geraria um grande impacto nas suas relações culturais. Atualmente, as problemáticas da nova geração se insere para além da medialidade construída por meio da tela. Assim como a televisão surgiu enquanto “uma resposta tecnologicamente sintética a um conjunto novo e radical de necessidades sociais, políticas e econômicas” (WILLIAMS, 2016, p. 14), a internet trouxe novos desafios e demandas pertinentes à contemporaneidade. O maior desafio dos historiadores e educadores é saber como usar esse espaço digital, cercado por um excesso de conteúdos e fluidez, de forma que facilite a interação entre os meios culturais e o seu público.

A partir da representação histórica em um meio artístico, a novela oferece novas formas de consumir conhecimento histórico, ainda que seja perpassado pelas releituras midiáticas. Realidade e ficção se unem em um acordo tácito, criando uma referência imagética que pode ser lembrada ao vislumbrar um objeto artístico ou museológico que faça referência aos personagens apresentados na trama histórica ficcional.

O figurino, como um dos elementos fundamentais da representação histórica, contribui para a incorporação do imaginário individual e até mesmo o arcabouço intelectual do telespectador, constituindo-se como parte da memória cultural do espectador. Ele vai ser determinante para dar uma maior autenticidade para a personagem, transformando-a em um referencial no seu imaginário. De acordo com Rogério de Almeida, “o imaginário [...] possui caráter educativo, faz circular narrativas, símbolos e discursos por diversos setores do tecido social, encontrando nas manifestações culturais e estéticas o espaço privilegiado para se manifestar” (ALMEIDA, 2017, p. 151). Boa parte desses discursos vão estar presentes no que Letícia Capanema chama de “tempos inativos”, os quais seriam os intervalos entre os capítulos da novela. Apesar desse tempo interromper o fluxo da narrativa, o universo narrativo vai continuar presente no imaginário do público e sendo disseminado pelas conversas pessoais; assim como pelas especulações em revistas, jornais, e na internet.

Para os noveleiros, a Princesa Leopoldina não vai ter o mesmo significado de antes. Apesar da caracterização e o figurino terem possibilitado dar vida à personagem da história, que até então se distanciava do cotidiano dos brasileiros, o elemento primordial para o sucesso de Leopoldina foi a releitura da sua trajetória. As referências imagéticas foram essenciais para trazer o ar de autenticidade histórica, entretanto, a ressignificação proporcionada pela narrativa midiática foi o que mais aproximou os telespectadores da trama. Ao apresentar a

Princesa como a responsável pela Independência do Brasil, Leopoldina passou a ser retratada como uma das heroínas de *Novo Mundo*. Se não fosse pelas suas atitudes e influência sobre D. Pedro I, o percurso da história não seria o mesmo. É exatamente a remodelação do meio (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 49) que a transformou em uma personagem cativante.

Ao estabelecer um entrelaçamento entre a novela (enquanto mídia cultural) e os figurinos (como parte da memória cultural do período Imperial), formulou-se, em torno da personagem de D. Leopoldina, imagens do passado que circulam na cultura da memória. Tais imagens seriam construções da mídia, não podendo, assim, ser analisadas como algo extrínsecos a ela. Logo, em concordância com Astrid Erll, reforçamos que isso não as torna falsificadas ou irreais. A medialidade representa, em vez disso, a própria condição para o surgimento da memória cultural (ERLL, 2011, p. 114). Logo, podemos concluir que a telenovela de época como mídia seria um meio de memória.

Desta forma, podemos perceber como a área da cultura e da educação tem construído novas relações com a Mídia. Apesar da midiaticização ter a característica de nos distanciar pelo uso das telas, nos isolando em um mundo digital próprio, ao mesmo tempo, a interconectividade nos possibilita criar conexões de proximidade e simultaneidade (CANCLINI, 2005, p. 173). Por isso, é necessário que o campo da História pratique a interculturalidade com a Comunicação e se alinhe com os estudos de mídia-educação (BELLONI, 2000) para que o historiador saiba como se comportar frente às novas demandas culturais da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. Fluxos culturais: um ponto de partida. *In: ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias.* São Paulo: FEUSP, 2017.

ALMEIDA, Rogério de. Pressão pedagógica e imaginário cinematográfico contemporâneo. *In: ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias.* São Paulo: FEUSP, 2017.

ANDRADE, Rita M. Indumentárias em museus brasileiros: uma questão pública? *In: MERLO, Márcia (Org.) Memórias e museus.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015

ARAÚJO, Marli Gomes de; MARCICANO, João Paulo Pereira; HELD, Maria Sílvia Barros de. **A obra de Jean-Baptiste Debret como fonte histórica para os estudos dos trajes usados no Brasil no início do século XIX.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 74, p. 270-301, dez. 2019.

BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3: imagem e moda.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Sobre Racine.** Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BELLONI, Maria Luiza. **O que é mídia-educação?** Campinas, SP: Autores Associados, 2000.

BERGER, John. **Modos de ver.** Lisboa: Edições 70, 1972.

BEZERRA, Beatriz B. E CARVALHO, Dora. **Passado reinventado** – a publicidade de O Boticário na novela Deus Salve o Rei. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1736-1.pdf> . Acesso em: 30 Ago. 2019

BORELLI, Silvia H. S.; PRIOLLI, Gabriel (Coord.). **A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência.** São Paulo: Summus, 2000.

BRAICK, Patrícia Ramos; BARRETO, Anna. **Estudar história: das origens do homem à era digital.** São Paulo: Moderna, 2018. Disponível em: <https://www.calameo.com/read/002899327bc174f8124fc?authid=3A6q8Jozlh4K>. Acesso em: 20 Abr. 2023

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media.** Cambridge: The MIT Press, 2000.

BONADIO, M. C. **Trajetória e consumos de uma imagem: as meias de lurex de Dancin' Days, entre a moda brasileira e os "felizes" anos 70.** Acervo, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 86–104, 2018. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/913>. Acesso em: 22 abr. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro; Bertrand Brasil S.A., 1989.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Edusc: 2004

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, Desiguales y Desconectados**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

CÂNDIDO, Manuelina. **Potencialidades da musealização, desafios da informação: estudo de caso a partir de museus de indumentária e moda**. Expressa extensão V. 19, N. 2, p.55-65, 2014

CAPANEMA, Letícia. **Reconfiguração do conceito de montagem na narrativa televisual expandida**. Revista Lumina, vol.08 n.01-2014.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHARBEL, Felipe. O historiador face à ficção. *In: MEDEIROS, Et. Al. (Org.) Teoria e Historiografia: Debates contemporâneos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2ª ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CONRADO, Guido; PEREIRA, Maria; RODRIGUES, Viviane. Vestindo histórias — O vestuário como ficção. *In: Org. BONADIO, Maria Cláudia; MATTOS, Maria de Fátima. História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **A carne e o sangue: A imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro I e Domitila, a marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: Rocco.

DURAND, José Carlos. Lógica e impacto do figurinismo de novela. *In: Moda, luxo e economia*. São Paulo: Babel Cultural, 1988.

ERLL, Astrid. **Memory in culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2011

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

FERNANDES, Julio Cesar. **A memória televisiva como produto cultural: um estudo de caso das telenovelas no Canal Viva**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Faculdade de Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum**. São Paulo: Martins Fontes, 2014

FREYRE, Gilberto. Internationalizing Social Science. *In: CANTRI, H. (org.). Tensions that cause wars*. Urbana: University of Illinois Press, 1950.

- FILIPECKI, Beth. O figurino na telenovela de época: estudo do caso “Lado a lado”. *In:* MERLO, Márcia (Org.) **Museus e moda: acervos, metodologias e processos curatoriais**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- FONSECA, Vitória Azevedo da. **História Imaginada no Cinema: análise de Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil e Independência ou Morte**. 2002. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- GLOBO, Memória. **Entre tramas, rendas e fuxicos - Figurino na teledramaturgia da TV Globo**. São Paulo: Globo, 2007.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História e audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- KAWAMURA, Yuniya. **Fashion-ology: an introduction to fashion studies**. New York: Oxford, 2005
- LACAPRA, Dominick. **History and Criticism**. Cornell University Press, 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctv3s8mm2>. Acesso em: 05 abr. 2023.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. **J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007
- LOPES, Maria I. V. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. *In:* ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII, 2014, Belém. **Anais [...]** Belém: Universidade Federal do Pará, 2014, p. 1-16. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659666.pdf>. Acesso em: 15 Abr. 2023.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MACHADO, Michelli. **O descortinar da História na minissérie O Quinto dos Infernos**. Curitiba: Revista Interin, v. 10, n. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.utp.br/index.php/i/article/view/98>. Acesso em: 15 Abr. 2023.
- MANGEL, Alberto. A imagem como narrativa. *In:* **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. London e New York, 2004

MATTOS, Maria de Fátima. Moda, imagem e representação. *In*: BONADIO, Maria Claudia e MATTOS, Maria de Fátima. **História e cultura da moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

MITTELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. Lengthy interactions with hideous men: Walter White and the Serial Poetics of television anti-heroes. *In*: PEARSON, Roberta & SMITH, Anthony. **Storytelling in the media convergence age: exploring screen narratives**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Bem mais que 24 quadros: as relações entre cinema, história e pintura através de Independência ou morte (Carlos Coimbra, 1972). *In*: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO: SABERES E PRÁTICAS CIENTÍFICAS, XVI, 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: Universidade Santa Úrsula, 2014, p. 1-10. Disponível em: http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400244444_ARQUIVO_Bemmais_que24quadros_textocompleto_.pdf. Acesso em: 12 Out. 2021.

PUCCI JR, Renato Luiz. A questão do naturalismo na interface pós-moderna de cinema e TV. *In*: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, IV, 2004, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: Intercom, 2004, p. 1-13 . Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/pdfs/136490427277348737011803641241238580333.pdf#:~:text=pol%C3%AAmica%20em%20torno%20das%20rela%C3%A7%C3%B5es%20entre%20cinema%20e,atrav%C3%AAs%20de%20recursos%20de%20distanciamento%2C%20t%C3%AAdpicos%20do%20modernismo>. Acesso em: 20 Abr. 2023.

REZZUTTI, Paulo. **D. Leopoldina: a história não contada. A mulher que arquitetou a Independência do Brasil**. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

SALOMON, Geanneti T. O que veste Capitu? *In*: BORGES, Camila; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo. **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019

SILVA, Camila Borges da. A indumentária no museu: algumas considerações sobre memória e patrimônio. *In*: BORGES, Camila; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo. **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019

SILVA, Camila Borges da. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010.

SIMIONI, Ana Paula C. **Entre convenções e discretas ousadias:** Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 17, n. 50, Out/2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/VynXp7ZkxLLm8jSKW6kXyWQ/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 12 Out. 2021.

SMITH, Murray, Engaging Characters: Further Reflections. *In:* EDER, Jeans; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (Org.). **Characters in fictional worlds:** understanding imaginary beings in literature, film, and other media. De Gruyter: New York, 2010

VOLPI, Maria Cristina. **A roupa nova do Imperador:** Dom Pedro I e Dona Leopoldina em trajes de gala. *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, abr./jun 2015.

WAJNMAN, Solange. O figurino imaginado da TV: O que se pode aprender com ele. *In:* VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de pesquisadores:** traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012

WAJNMAN, SOLANGE; RODRIGUES, MARIANA C. F. T. **Midiatização e lógica expressiva de minisséries históricas:** o caso de O Primo Basílio e Os Maias. *Matrizes*, vol. 8, núm. 1, 2014, pp. 235-254. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82941/85985>. Acesso em: 25 Abr. 2023

WHITE, Hayden. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

WHITE, Hayden. “**Historiography and Historiophoty.**” *The American Historical Review*, vol. 93, no. 5, 1988

WILLIAMS, Raymond. **Televisão:** tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016

WJT MITCHEL, O que as imagens realmente querem? *In:* ALLOA, Emanuel (org). **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015

WJT MITCHEL. What is an imagem? *In:* **Iconology: image, text, ideology.** Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

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

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.