



**Mediação e diálogo na
telenovela *Liberdade,
Liberdade***
*Mediation and dialogue in
the telenovela Liberdade,
Liberdade*



Nara Lya Cabral Scabin¹

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Docente do curso de Jornalismo da Universidade Anhembí Morumbi (UAM). Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. E-mail: nara.cabral@usp.br

Resumo: este artigo analisa aspectos da construção narrativa da telenovela *Liberdade, Liberdade*, exibida no Brasil pela Rede Globo entre abril e agosto de 2016, buscando compreender quais as faces discursivas e textuais que são mobilizadas na construção da trama. Entendendo o gênero como matriz cultural, procuraremos mostrar que a discussão em torno da temática da liberdade a partir do estabelecimento de conexões com discursos circulantes contemporâneos é marca fundamental dos traços dialógicos e da aproximação com o cotidiano assumidos pela telenovela em foco.

Palavras-chave: telenovela; mediação; discurso; adaptação; reconhecimento.

Abstract: this study analyzes narrative construction aspects of the Brazilian telenovela *Liberdade, Liberdade*, which has been broadcasted in Brazil by Rede Globo between April and August 2016. We seek to understand the discursive and textual faces that were utilized in the construction of the narrative and, understanding the genre as a cultural matrix, we will try to show that the discussion around the theme of freedom from the establishment of connections with contemporary circulating discourses is a fundamental mark of the dialogical traits and of the approach to daily life assumed by the telenovela in focus.

Keywords: telenovela; mediation; discourse; adaptation; recognition.

Introdução

No dia 11 de abril de 2016, aproximando-se o feriado de Tiradentes – quando se relembra o 224º aniversário de morte de Joaquim José da Silva Xavier –, a Rede Globo de Televisão exibiu o primeiro capítulo de sua sexta telenovela do horário das 23h, *Liberdade, Liberdade* (2016). A trama foi produzida em 67 capítulos – três a mais do que sua antecessora na mesma faixa horária, *Verdades secretas* – e foi ao ar até o dia 4 de agosto do mesmo ano. Teve assinatura de Mario Teixeira, com colaboração de Sérgio Marques e Tarcísio Lara Puiati, argumento de Marcia Prates, direção de Vinícius Coimbra, André Câmara, João Paulo Jabur, Pedro Brenelli e Bruno Safadi, e direção artística de Mario Monteiro.

A telenovela se destacou por seus índices de audiência, tendo registrado 27,2 pontos em seu capítulo de estreia, segundo dados do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) aferidos em São Paulo (CARVALHO, 2016). Além disso, em seu último capítulo, a trama superou a audiência do final de suas duas antecessoras na mesma faixa horária: de acordo com dados consolidados na Grande São Paulo, *Liberdade, Liberdade* (2016), em seu desfecho, alcançou 22,3 pontos de média e 41% de *share*. No Rio de Janeiro, a trama também bateu recordes de audiência; nas redes sociais, alcançou, em seu capítulo final, alto índice de menções, e a *hashtag* #LiberdadeLiberdade integrou diversas vezes os *trending topics*².

Liberdade, Liberdade (2016) constitui uma adaptação livremente inspirada no romance histórico *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz, publicado originalmente em 1987. Embora a referência ao romance-base seja mantida no material institucional de divulgação da telenovela, a adaptação para a tevê inseriu mudanças decisivas na sequência narrativa, na construção dos personagens e na espacialidade/temporalidade da história. Mais do que mudanças introduzidas ao acaso e longe de constituírem exclusividade do gênero “telenovela” ou da novela aqui analisada em particular, esses deslocamentos evidenciam o diálogo entre textos e contextos apontado por autores da teoria da adaptação, como Robert Stam (2005).

Interessa-nos, não obstante, compreender as especificidades no modo por meio do qual *Liberdade, Liberdade* (2016) propõe esse diálogo entre textos e contextos; interessa-nos ainda, e sobretudo, investigar a dimensão discursiva da discussão em torno do princípio de liberdade proposto pela trama. Pode-se indagar, nesse sentido,

² Segundo matéria publicada pelo site *TV Foco*: “#LiberdadeLiberdade entrou 62 vezes nos TTs Mundo e 59 nos TTs Brasil; Tolentino entrou 3 vezes nos TTs Mundo e 7 nos TTs Brasil; Rubião entrou 1 vez nos TTs Brasil; e Andreia Horta entrou 12 vezes nos TTs Brasil” (PECCOLI, 2016).

de onde vem a força da trama de *Liberdade, Liberdade* (2016) em captar a atenção do público, uma vez que se trata de uma obra que aborda temas diversas vezes revisitados em narrativas históricas, literárias e audiovisuais.

Discutimos, neste artigo, a hipótese de que tal dado deve ser considerado a partir do fato de a telenovela abordar, por uma lente melodramática, um enredo profundamente arraigado em narrativas históricas e atrelado à formação de uma identidade nacional ao menos desde o início do período republicano, ao mesmo tempo em que propõe a atualização desse enredo a partir da aproximação com discursos circulantes no cotidiano e do diálogo com temas em evidência no debate político contemporâneo. Como veremos, a obra mantém em segundo plano a pauta da conjuração de 1789, estendendo e atualizando a questão da liberdade e da justiça social para aspectos da chamada “luta por reconhecimento” (HONNETH, 2009).

A fim de discutir essa hipótese, no trajeto deste artigo, dialogamos com as considerações de Jesús Martín-Barbero (1997) sobre o melodrama e a telenovela latino-americana. Do autor, recorreremos sobretudo ao entendimento do papel mediador do gênero enquanto *matriz cultural*. Filiamo-nos também às discussões propostas por Maria Cristina Palma Mungoli (2006) e Robert Stam (2005) a propósito da adaptação televisual de obras literárias.

Partindo de pressupostos teóricos sobre o papel do gênero como categoria de mediação cultural, procuraremos identificar os deslocamentos discursivos propostos na transposição da narrativa do romance que inspirou *Liberdade, Liberdade* (2016) para a tevê. Para isso, recorreremos a elementos da análise do discurso a partir, sobretudo, do pensamento de Patrick Charaudeau (2010) e Dominique Maingueneau (2008).

Pressupostos teóricos: gênero como categoria cultural

Na empreitada de transpor uma narrativa apresentada originalmente em romance para telenovela, desempenham papel decisivo aspectos específicos do formato, como a articulação em torno da imagem e, sobretudo, da imagem em movimento, a construção dos diálogos para serem ouvidos (e não lidos), a presença de trilha sonora, o caráter seriado etc. Em outras palavras, é preciso considerar o papel desempenhado pelo *gênero*, entendido como categoria cultural, uma vez que não se pode desconsiderar as questões de codificação e decodificação de um texto.

Robert Stam, ao discutir a adaptação de obras literárias para o cinema, fornece instrumental relevante à discussão proposta neste artigo. Para ele,

assim como qualquer texto literário pode gerar um número infinito de leituras, um romance também pode gerar um sem número de adaptações. Uma adaptação é, então, menos uma ressuscitação de uma palavra original do que uma etapa num processo dialógico sem fim. (2005, p. 4)

A partir do conceito bakhtiniano de “dialogismo”³, Stam propõe que todo processo de adaptação constitui uma forma de “dialogismo intertextual”, já que todas as formas de texto constituem intersecções de outras faces textuais. Nessa rede dialógica, comparecem, em *Liberdade, Liberdade* (2016), as referências ao romance que lhe serve de inspiração, mas também elementos da narrativa consagrada pelo discurso republicano a respeito da Inconfidência Mineira, com a construção da figura heroica de Tiradentes, assim como discursos circulantes contemporâneos que propõem o deslocamento do foco das discussões políticas da identidade nacional às demandas pelo reconhecimento de grupos identitários específicos. Como forma de mediação de todos esses sentidos, coloca-se o sentido cultural do gênero “telenovela” enquanto matriz que dialoga tanto com a produção da obra quanto com sua recepção pelo público.

Como afirma Mungioli, quando se fala na criação de um texto audiovisual a partir de um texto literário, “a linguagem literária se transforma e precisa aclimatar-se ou mesmo desaparecer totalmente para que o gênero telenovela surja” (2006, p. 107). No caso de *Liberdade, Liberdade* (2016), podemos sublinhar sua capacidade de despertar o interesse do público, sua atualidade e seu modo de produção, mais “aberto”, em relação ao romance, para incorporar as respostas dos telespectadores. Em lugar de uma fidelidade ao texto literário *stricto sensu*, o que se tem é a retomada do argumento central do romance de Maria José de Queiroz – uma filha de Tiradentes de paradeiro misterioso – e a referência a um mesmo contexto histórico, um mesmo ambiente, delimitado de modo mais ou menos vago. Ao lado da referência a um contexto de época, porém, a obra bebe na fonte do melodrama, matriz cultural historicamente decisiva à construção das telenovelas brasileiras, que desperta desde sempre a atenção de um público que “não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 159).

Para além dos quatro sentimentos fundamentais do melodrama – medo, entusiasmo, dor e riso –, dos quais derivam os quatro tipos principais de

³Na perspectiva do Círculo de Bakhtin, todo discurso responde a um outro e, nesse sentido, está sempre impregnado de discursos alheios. Assim, o discurso não pode ser compreendido em sua complexidade sem que se considere o caráter dialógico das relações de linguagem e das interações sociais. Por isso, o discurso não pode ser considerado fora de seu contexto histórico e social ou dos inúmeros discursos que o atravessam e o compõem (VOLÓCHINOV, 2017).

personagens mapeadas por Martín-Barbero (o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo)⁴, *Liberdade, Liberdade* (2016) mobiliza duas operações fundamentais do melodrama, que evidenciam seu parentesco com a narração oral: a esquematização e a polarização – enquadramento dos personagens como “bons” ou “maus”, o que permite o estabelecimento de relações de identificação ou projeção por parte do público. Também comparece na obra em foco o fundamento básico do movimento da trama do melodrama, conforme apontado por Martín-Barbero, isto é, uma operação de decifração que sustenta a luta contra as aparências e os malefícios, “a ida do *desconhecimento* ao *re-conhecimento* da identidade” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 166, grifos do autor), no interior da espessa trama das relações familiares.

De fato, não é novidade que, tratando-se de uma telenovela, *Liberdade, Liberdade* (2016) beba da fonte do melodrama. Na verdade, a recuperação dessa filiação nos mostra justamente a importância das expectativas mobilizadas por determinados formatos. Em outros termos, é preciso sublinhar a importância das matrizes culturais que fazem a mediação entre o popular e o massivo. Essa mediação, segundo Martín-Barbero, passa, nos casos das narrativas de mesma natureza da telenovela, pela estrutura do folhetim e pelo caráter “aberto” da narrativa, por meio do qual “o mundo do leitor é incorporado ao processo de escritura e nela penetra deixando seus traços no texto” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 179, grifo do autor).

Ora, essa dialética entre escritura e leitura, no caso da telenovela, impõe uma necessidade de aproximação em relação ao cotidiano do público, aos problemas da atualidade, às polêmicas que interessam aos olhos do telespectador. Nesse sentido é que *Liberdade, Liberdade* (2016) buscará atualizar os conflitos e as discussões em torno de temáticas como liberdade e justiça social vigentes no Brasil da virada do século XVIII para o século XIX. É plausível, inclusive, a hipótese de que a produção da telenovela tenha estado atenta às repercussões da trama em redes sociais, como as relacionadas ao casal homossexual formado por André (Caio Blat) e Tolentino (Ricardo Pereira) e à polêmica em torno da cena de sexo entre os dois personagens.

Com base no exposto até aqui, torna-se premente a necessidade de considerar, no que diz respeito à adaptação de uma obra literária para o suporte

⁴Jesús Martín-Barbero (1997) desenvolve uma genealogia vasta e complexa dessa tipologia de personagens, que, ao reunir-se, representam a mistura de quatro gêneros (romance de ação, epopeia, tragédia e comédia). Embora a análise aprofundada desses tipos seja bastante elucidativa da construção dos personagens em *Liberdade, Liberdade* (2016), não é possível recuperá-la em detalhes neste artigo, tendo em vista sua evidente limitação espacial. De maneira simplificada, porém, cabe apontar que Joaquina oscila entre o papel de Vítima (a dor) e de Justiceira (o entusiasmo) – o que aliás justifica certa inconsistência e inverossimilhança da personagem. O vilão Rubião, por sua vez, representa uma clara encarnação da figura do Traidor. Xavier, par romântico de Joaquina, compartilha com ela a coragem que marca a busca por justiça. No caso do Bobo, temos no bandoleiro Mão de Luva um nítido exemplo.

televisual, o papel desempenhado pelo gênero/formato à codificação e decodificação dos sentidos na telenovela. Na cultura de massas, mais do que o autor, importa o gênero/formato⁵. Nas palavras de Martín-Barbero, o gênero constitui um lugar “exterior” à obra a partir do qual o sentido da narrativa é produzido e consumido. Diferentemente da cultura erudita, na cultura de massas o gênero deve ser entendido como elemento de mediação e deve constituir a unidade fundamental de análise (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Apontamentos metodológicos: a pertinência da análise do discurso

Ao lado dos estudos de Martín-Barbero (1997), filiamo-nos também à perspectiva da análise do discurso, entendendo que elementos dessa tradição teórica representam uma contribuição pertinente à análise da telenovela em foco neste artigo. Isso porque, quando falamos em mediação, como vimos, devemos considerar um trabalho de codificação, decodificação e recodificação, o que se faz em face da espessura da linguagem e traz à tona as questões da representação/poder, do diálogo social, dos implícitos mobilizados na codificação/recodificação de significados, do quadro de referências culturais que influenciam a ressignificação de enunciados, em suma, dos valores e dos conceitos que balizam a relação estabelecida pelos indivíduos com as mídias e entre enunciados.

De modo mais específico, pretendemos mostrar que um elemento importante dos processos de mediação diz respeito aos discursos circulantes (CHARAUDEAU, 2010) que atravessam os lugares de fala dos sujeitos, influenciando tanto a instância de produção midiática quanto a resposta a conteúdos veiculados midiaticamente. Segundo Charaudeau, o discurso circulante deve ser entendido como “uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados” (2010, p. 118). Considerando que o debate público é construído no âmbito de constantes negociações e tensionamentos entre discursos circulantes em um tempo e lugar, interessa-nos compreender com quais discursos circulantes a telenovela – como gênero relativamente aberto ao cotidiano e às respostas do público – estabelece conexões.

⁵Cabe assinalar que, até este momento do trabalho, buscamos empregar a palavra “formato” para referirmo-nos à telenovela. Neste momento, porém, como estamos acompanhando o pensamento de Martín-Barbero, optamos por incluir também a nomenclatura “gênero”, que é a expressão por ele empregada. Na verdade, ao longo deste trabalho procuramos adotar as nomenclaturas apresentadas por cada um dos autores que a cada momento citamos. Deve-se notar, nesse sentido, que a discussão em torno da definição conceitual de gênero, demasiadamente extensa e complexa, foge ao escopo limitado deste artigo.

Seguindo essa linha de raciocínio da análise do discurso, também nos é cara a noção de *interdiscurso* conforme desenvolvida por Dominique Maingueneau em *Gênese dos discursos* (2008). Em constante diálogo com o pensamento de Michel Foucault, o autor postula a hipótese do *primado do interdiscurso*, que valoriza a heterogeneidade como anterior e constitutiva do discurso. Nesse sentido, os discursos não existem previamente sendo depois colocados em relação com outros; ao contrário, eles nascem justamente nas brechas de uma rede interdiscursiva. Nas palavras de Charaudeau e Maingueneau, “todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no *interdiscurso*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 286, grifo dos autores).

Entendemos que a telenovela constitui um espaço privilegiado à identificação do estabelecimento de relações interdiscursivas, dada a sua conexão com o cotidiano e a atualidade. No caso de *Liberdade, Liberdade* (2016), por se tratar de uma adaptação a partir de uma obra literária, tal proposição pode ser radicalizada com base no entendimento do processo de adaptação como uma forma de *tradução interdiscursiva*. Estudando a interação entre discursos de um mesmo espaço discursivo, o autor aponta a própria condição de possibilidade das diversas posições enunciativas como derivada de um processo de *interincompreensão* generalizada, definida pela rede de interação semântica do espaço em questão.

Em nosso caso, é preciso considerar a interação semântica estabelecida entre diversos enunciados e os discursos circulantes – sobretudo aqueles a propósito da ideia de justiça social e do papel do Estado – que lhes subjazem: há os enunciados constitutivos das narrativas históricas sobre a Inconfidência Mineira; há os enunciados que constituem o romance de Queiroz; e há, por fim, os enunciados da própria telenovela, em diálogo constante com discursos próprios da contemporaneidade.

O espaço discursivo tem então um duplo estatuto: pode-se apreendê-lo como um modelo dissimétrico que permite descrever a constituição de um discurso, mas também como um modelo simétrico de interação conflituosa entre dois discursos para os quais o outro representa totalmente ou em parte o seu Outro. É esse último aspecto, o de um processo de dupla tradução, que vai nos interessar essencialmente (MAINGUENEAU, 2008, p. 40).

Essa concepção nos é fundamental, na medida em que permite afirmar não haver dissociação entre o fato de um enunciador produzir enunciados de acordo com as regras da formação discursiva em que se situa e sua impossibilidade de compreender os enunciados de seu Outro: trata-se, ao contrário, das duas faces de um

único fenômeno. Isso ocorre porque, segundo a semântica global descrita pelo autor, cada discurso é delimitado por uma grade semântica que funda o “desentendimento recíproco”: “cada discurso repousa, de fato, sobre um conjunto de semas repartidos em dois registros: de um lado, os semas ‘positivos’, reivindicados; de outro, os semas ‘negativos’, rejeitados” (MAINGUENEAU, 2008, p. 99).

De maneira sucinta, considerando a historicidade de todo discurso, podemos considerar ao menos duas formações discursivas que informam a relação interdiscursiva que aqui buscamos pontuar. De um lado, temos um discurso acerca do papel do Estado em uma perspectiva republicana e de soberania nacional que emerge na narrativa sobre a Inconfidência Mineira à luz da implantação do regime republicano no Brasil⁶. O próprio romance de Queiroz, embora não seja possível aprofundarmos nele no presente artigo, apresenta uma releitura desse discurso corrente no imaginário histórico.

De outro lado, temos a emergência, na contemporaneidade, de um “novo imaginário político”, como afirma Nancy Fraser (2006). Axel Honneth e Fraser apontam, em um trabalho conjunto, que na contemporaneidade as lutas por justiça social não se fundamentam mais centralmente em reivindicações pela distribuição mais igualitária das riquezas, mas em demandas de reconhecimento da diversidade (FRASER; HONNETH, 2006).

Nesse contexto, em lugar da legitimidade dos partidos políticos, assiste-se à entrada em cena da luta pelo reconhecimento de demandas ligadas a fatores identitários e às minorias e atreladas, muitas vezes, a disputas em torno de padrões linguísticos e discursivos. Segundo Fraser (2006), lutas pelo reconhecimento caracterizam-se por buscar chamar a atenção para a especificidade de algum grupo – ou, nas palavras da autora, criar essa especificidade “performativamente” – a fim de afirmar seu valor. Em outros termos, as lutas pelo reconhecimento tendem a promover a *diferenciação* de determinados grupos.

Entendendo que *Liberdade, Liberdade* (2016) constitui uma telenovela “livremente inspirada” em um romance, tomaremos aqui a noção de adaptação como *tradução*, nos termos da tradução interdiscursiva de que trata Maingueneau (2008). Em outras palavras, a instância de produção midiática *traduz* os discursos que busca adaptar nos termos de formações discursivas em que ela própria se constitui a partir

⁶Nesse discurso, construído como forma de legitimar a República recém-instaurada no país e cristalizar uma ideia de identidade nacional, a figura de Tiradentes passa a ser representada como a de um mártir, sentido que comparece na telenovela aqui analisada por meio da construção desse personagem com fortes traços heroicos, como fica evidente já no primeiro capítulo da trama. Para aprofundar esse assunto, consultar: Paulo Miceli (1994) e José Murilo de Carvalho (1990).

tanto de sua inserção social em um tempo e lugar quanto da projeção que faz quanto às expectativas da instância de recepção – processo a que Charaudeau (2010) dá o nome de *transação*.

O modelo metodológico proposto por Maingueneau (2008) propõe que, ao considerar o espaço interdiscursivo como objeto privilegiado de análise, o pesquisador deve compreender o discurso em sua *semântica global*, indicativa das restrições da formação discursiva à qual se vincula cada discurso. Os vários planos discursivos elencados pelo autor incluem aspectos como: a) intertextualidade; b) estatuto do enunciador e enunciatário; c) dêixis enunciativa (espacialidade/temporalidade); d) modo de enunciação; e) modo de coesão; f) vocabulário; e g) tratamento semântico de determinados temas.

Este último item, tendo em vista a impossibilidade de percorrer, em um único artigo, todos os planos discursivos apontados por Maingueneau (2008), será foco de nossa atenção. Como aponta o autor, o importante não é a identificação do tema em si mesmo tratado pelo discurso, mas, sim, de seu tratamento semântico. Este parece ser o ponto chave das indagações que levantamos neste trabalho, tendo em vista a natureza dialógica própria da telenovela.

Isso porque partimos da hipótese de que *Liberdade, Liberdade* (2016) aborda um tema diversas vezes revisitado em narrativas históricas, literárias e audiovisuais, apresentando referências à narrativa sobre a Inconfidência, construída na passagem do século XIX ao XX à luz de um discurso republicano – tendo em vista a representação de Tiradentes, na telenovela, como herói nacional –, ao mesmo tempo em que propõe a atualização dessa temática à luz de discursos circulantes na contemporaneidade – ou seja, a partir de um tratamento semântico indicativo dos discursos dos quais a obra extrai sua atualidade e conexão com o cotidiano.

Duas Joaquinas: do romance à telenovela

No romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, a própria protagonista abre a história narrando, em primeira pessoa, as lembranças amarguradas de seu pai. Adulta, na rememoração de um diálogo com a mãe transcorrido dez anos depois do tempo presente do início da narrativa, Joaquina, aos incentivos de sua interlocutora para que se casasse, responde: “Não tenho sonhos, a senhora sabe” (QUEIROZ, 1987, p. 7).

Para além dos diferentes destinos da mãe de Joaquina em uma versão e outra, o contraste mais marcante da telenovela *Liberdade, Liberdade* (2016) em relação ao romance de Queiroz está na própria construção da protagonista: em lugar de

uma mulher ressentida, que acata com resiliência o peso de ser filha de Tiradentes, aceitando a “maldição” de seu destino e até culpando o pai pela infâmia que lhe recobriu, assistimos na tela a uma heroína audaciosa, mas também doce, apaixonada e generosa, socialmente consciente e guardiã incondicional da memória do pai e de seus ideais de liberdade e justiça.

Na telenovela, constrói-se uma Joaquina (Mel Maia, na infância, e Andreia Horta, na fase adulta) sonhadora, ora forte e politicamente engajada, capaz de desafiar o lugar e os valores reservados à mulher na sociedade da época, ora portadora das qualidades típicas de uma “mocinha”, uma vítima vulnerável, que chora desolada por seu amor impossível, Xavier (Bruno Ferrari), e, ingênua, casa-se com o vilão Rubião (Mateus Solano), homem a quem não ama e cujas vilanias não é capaz de perceber.

Seus ideais políticos coincidem com seus sentimentos amorosos, já que seu par romântico, o justo Xavier, também é um entusiasta dos ideais de independência, enquanto Rubião, além de revelar-se cruel, dissimulado e ambicioso – na primeira fase da trama, é ligado aos inconfidentes, mas trai Tiradentes, entregando-o à forca; na segunda fase, assassina Raposo (Dalton Vigh), pai adotivo de Joaquina, após roubar-lhe o ouro –, encarna toda sorte de conservadorismo, opondo-se às aspirações políticas da protagonista. Assim, há uma polarização evidente entre o bem e o mal que opera na trama fazendo coincidirem valores morais e posições políticas.

Já em *Joaquina, filha do Tiradentes*, temas como liberdade e justiça social não desempenham papel central. Embora, no romance, Joaquina seja apresentada como tendo “puxado ao pai”, em termos de gênio e coragem, ela não se envolve em um movimento organizado pela independência do país, como ocorre na trama televisual, e tampouco se permite experimentar uma relação passional como a vivida com Xavier nas telas. O desfecho do romance nada tem a ver com o da telenovela, em que Joaquina foge para a Europa ao lado de Xavier, a fim de se encontrarem com José Bonifácio, como em um prenúncio da futura independência da nação.

Como se vê, a telenovela propõe uma relação de *continuidade* entre a Inconfidência Mineira e a posterior independência do Brasil, em uma leitura tipicamente imaginária da realidade histórica. Por tudo isso, em *Liberdade, Liberdade* (2016) a travessia em direção à conquista da liberdade é representada pela trajetória da protagonista: é através de Joaquina que a trama põe em discussão a questão da liberdade, tema de fundo da narrativa. Dessa forma, para compreender os elementos mobilizados pela obra para construir a discussão acerca dessa temática, é de grande valia considerar a apresentação feita, no primeiro capítulo, de Joaquina e de sua relação com Tiradentes.

Liberdade como bem universal e experiência subjetiva

A telenovela tem início com imagens da costa do Rio de Janeiro, onde Tiradentes (Thiago Lacerda) iria se encontrar com um apoiador da Inconfidência que lhe trazia um livro proibido, a *Declaração da independência da América*. Um extenso plano-sequência acompanha Tiradentes por ruas e edificações precárias, entre traficantes de escravos, mucamas, mercadores e animais. O herói, mais adiante, discute com o poeta Tomás Antônio Gonzaga sobre onde esconder o livro, após serem atacados em uma taberna. Um corte de câmera introduz imagens aéreas de serras e encostas, indicando a elipse temporal que permite mostrar Tiradentes, em uma paisagem do sertão de Minas Gerais, escrevendo na contracapa do livro a dedicatória: “Para minha amada filha Joaquina”.

Outro corte de câmera e vemos Joaquina, ainda criança, nos entornos de um casebre simples onde vivia com a mãe Antônia (Letícia Sabatella), perseguindo uma galinha. Surge Rubião, então um dos inconfidentes, em busca de informações sobre Tiradentes. Ao deparar-se com a menina perseguindo a pequena ave, pega o animal em mãos e afirma: “Pegar galinha é difícil, menina”. À provocação do adulto, a pequena Joaquina responde: “Eu quero, eu posso”, evidenciando o temperamento destemido e indomável, que caracteriza sua “essência” (*Liberdade, Liberdade*, 2016).

Na sequência, ainda no primeiro capítulo, há uma cena em que Tiradentes, relatando o ataque que sofrera na estrada pelo bando de Mão de Luva (Marco Ricca) na presença de uma escrava, afirma que, após o Brasil alcançar a independência de Portugal, os negros escravizados seriam os primeiros a serem libertados. “Na República, não haverá escravos”, diz o Alferes, ao que sua escrava sorri. Temos aí uma primeira atualização da percepção histórica de liberdade no contexto da Inconfidência Mineira. Como a historiografia nos mostra, não havia posição definida entre os inconfidentes acerca da escravidão, temática que sequer estava na ordem do dia da Conjuração⁷.

Não obstante, para construir na telenovela uma representação de liberdade que conferisse à ação dos inconfidentes um caráter de verdadeira ruptura em relação à ordem estabelecida e que fosse capaz de revesti-la de nobreza moral, seria preciso buscar respaldo em discursos circulantes na sociedade atual, tendo em vista tanto o caráter dialógico decorrente do estatuto de adaptação da trama quanto o diálogo com o telespectador que constitui traço marcante do gênero telenovela.

⁷ Pode-se citar o artigo do pesquisador João Pinto Furtado, da Universidade Federal de Minas Gerais, publicado na *Revista Brasileira de História*, que dá conta das contradições e ambiguidades dos inconfidentes e do próprio Tiradentes (FURTADO, 2001).

Essa dialética leva à incorporação, como afirma Jesús Martín-Barbero (1997), do mundo do leitor – ao menos, nesse caso, do leitor *imaginado* pelos roteiristas, diretores e produtores. Isso se traduz em uma releitura do sentido histórico de liberdade: não se pode falar em liberdade de fato, hoje em dia, se essa liberdade não inclui igualdade racial ou, em sentido mais amplo, não se contrapõe à injustiça social.

Na sequência do primeiro capítulo, em outra cena, Joaquina é surpreendida em sua casa pela chegada do pai. O diálogo que se segue tem, como eixo estruturador, a transmissão de valores pelo pai à filha em torno de liberdades individuais:

- Minha rainha!
- Papai! Não é o senhor que diz que no mundo não devia ter rainha?
- É... Mas você pode tudo, minha princesa!
- Se mamãe te pega aqui, ela te corre com a vassoura.
- Sua mãe me ama, do jeitinho que eu amo você. Não te dei meu nome?
- A mamãe falou que o senhor roubou a Santina [escrava] da gente...
- Não roubei ninguém. Só peguei emprestado... [risos] Ninguém é dono de ninguém, Joaquina. Essa é a primeira lição que você precisa aprender, minha filha. Nós somos todos livres! (*Liberdade, Liberdade*, 2016)

Como se vê, Tiradentes apresenta à filha uma percepção de liberdade como um direito humano inalienável e universal. Embora essa concepção de liberdade estivesse presente no ideário iluminista – como evidenciaria o teor da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, por exemplo⁸ –, de cuja fonte beberam os inconfidentes, é interessante observar que a telenovela, mesmo ao retratar o auge da Conjuração e a iminência da Devassa, opera um deslocamento de sentido evidente, que constitui a segunda atualização de uma percepção histórica de liberdade.

Em um primeiro momento, a telenovela propõe um conceito de liberdade entendida como liberdade atrelada à ruptura em relação ao poder ilegítimo e à consolidação de uma identidade nacional. A defesa desse ideal de liberdade manifesta-se no discurso do próprio Tiradentes, a partir da oposição de fundo fundamental Portugal *versus* Vila Rica. Em um diálogo com Virgínia (Lília Cabral),

⁸No artigo 2º da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* (1789), por exemplo, afirma-se que “a finalidade de toda associação política é a conservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão”. O artigo 4º, por sua vez, complementa: “A liberdade consiste em poder fazer tudo que não prejudique o próximo: assim, o exercício dos direitos naturais de cada homem não tem por limites senão aqueles que asseguram aos outros membros da sociedade o gozo dos mesmos direitos. Estes limites apenas podem ser determinados pela lei”.

também no primeiro capítulo, Tiradentes afirma: “Desde quando Portugal precisa de provas para enforcar alguém? Eles fazem o que querem, esses portugueses” (*Liberdade, Liberdade*, 2016). O sentido implícito nesse enunciado é, primeiro, o de que o “nós” – colônia ou, em uma tomada imaginária, “brasileiros” – diferencia-se do “eles” – Portugal; em segundo lugar, temos a atribuição de valor negativo ao polo português, que impede a concretização do ideal de liberdade atrelado ao polo, valorado positivamente, do projeto de independência nacional⁹.

Assim, a trama não deixa de evidenciar o significado de liberdade no contexto de um movimento político específico, o qual unificava os inconfidentes – ou seja, a busca de independência de Vila Rica em relação à metrópole portuguesa –; não obstante, esse significado acaba sendo deixado em segundo plano, invocado como pretexto à discussão de liberdade que de fato acompanhará o desenrolar da narrativa. Ao fazer isso, a telenovela privilegia o entendimento de liberdade como bem universal, mas experimentado na vivência de cada indivíduo enquanto imperativo moral. Em outras palavras, a telenovela constrói uma representação de liberdade baseada na sobreposição de um sentido republicano por uma percepção capaz de encontrar maior ressonância nos dias atuais: a liberdade como experiência subjetiva.

Essa visão encontra ressonância, na segunda fase da trama, na construção da personagem Joaquina. Nesse momento, a protagonista é representada como, ao mesmo tempo, herdeira do ideal de liberdade dos inconfidentes – isto é, de um projeto político ligado à soberania nacional¹⁰ – e encarnação de um ideal de liberdade apresentado como vivência subjetiva, ligado à possibilidade de pensamento livre de tutela, forma de ação independente de dogmas morais e religiosos, em suma, *estilo de vida* baseado na vontade individual e poder de decisão sobre o próprio destino.

Isso fica evidente no segundo capítulo da telenovela, em que Joaquina aparece adulta, treinando esgrima com seu pai adotivo, Raposo, antes do regresso da família ao Brasil. Além de saber empunhar a espada, a protagonista é representada como alguém

⁹Cabe, aliás, observar que a tese acerca da existência de um projeto liberal e nacional em torno do qual se articularam os inconfidentes mineiros é hoje altamente contestada. Nas palavras de João Pinto Furtado: “Gerado em um contexto de transição entre o Antigo Regime e a Modernidade, em que valores estamentais como honra, posição e precedência chocavam-se com emergentes perspectivas de classe, como riqueza, trabalho e propriedade, o movimento foi expressão de uma série de ambigüidades e contradições próprias do período. Seus protagonistas, ações e projetos podem ser melhor compreendidos se considerados no contexto de grande heterogeneidade social e econômica – das quais o conteúdo político e o sentido do movimento são expressões diretas – do que de forte coesão ideológica em torno de um projeto de nação predefinido” (FURTADO, 2001, p. 343).

¹⁰No encontro com o pai na prisão, na noite anterior ao seu enforcamento, este diz à menina: “Você é meu tesouro, minha filha; você é a minha *esperança*” (*Liberdade, Liberdade*, 2016, grifo nosso).

que sabe atirar e entende de montaria, dentre outras habilidades tidas então como masculinas, o que a aproxima de uma personagem crítica em relação aos costumes da época. Nesse mesmo sentido, mais à frente, no 36º capítulo, ela mantém relações sexuais com Xavier sem que os dois fossem casados ou tivessem um compromisso sólido, afirmando a consciência acerca de seu ato e sua autonomia para fazê-lo, o que a diferencia de sua mãe, por exemplo, que reclamava ter sido “seduzida” por Tiradentes¹¹.

Liberdade como justiça social na perspectiva do reconhecimento

O deslocamento da percepção histórica de liberdade no contexto da Inconfidência Mineira que se mostra mais decisivo à construção da telenovela e da personagem Joaquina diz respeito ao alinhamento, por parte da protagonista, com os princípios do reconhecimento, entendido como fator fundamental da rearticulação política que marca o mundo pós-socialista, como vimos em Nancy Fraser (2006). Para ela, a liberdade está ligada à luta em prol da dignidade humana, em defesa de grupos marginalizados. A protagonista chega a se indispor, por exemplo, com sua tia Dionísia (Maitê Proença) ao questionar os castigos físicos impostos aos escravos da família.

Esse sentido contemporâneo de liberdade ganha contornos mais precisos à medida que Joaquina vai-se revelando preocupada com a questão racial, mostrando-se crítica a expressões racistas dirigidas à irmã de criação Bertoleza (Sheron Menezes), uma ex-escrava alforriada. Além disso, a protagonista mostra-se engajada na luta pela igualdade de gênero, defendendo, de modo constante, a igualdade entre homens e mulheres. É interessante notar, nesse sentido, que, no trato com outras personagens femininas, Joaquina parece encarnar elementos do discurso do feminismo contemporâneo em defesa da chamada sororidade. A heroína encarna uma postura de solidariedade em relação a outras mulheres, como ocorre em relação a Virgínia – discriminada em Vila Rica por ser dona de bordel – e às prostitutas do local. Além disso, ao decidir sobre sua sexualidade, revela-se uma mulher “empoderada”.

O cruzamento entre um discurso a favor da liberdade e a luta por reconhecimento – em um registro muito mais próximo do contexto dos séculos XX e XXI que dos séculos XVIII e XIX – concretiza-se também em Joaquina quando esta, já ao final da telenovela, fica ao lado do irmão, André, acusado de sodomia

¹¹ Cabe observar, porém, que a protagonista apresenta uma construção vacilante – aspecto a que retornaremos mais adiante. Neste momento, entretanto, vale observar que, ainda que apresente um distante diálogo com retalhos da defesa iluminista do exercício autônomo da razão, a apresentação de Joaquina oscila entre sua pretensa autonomia intelectual e um comportamento ora ingênuo, traduzido pela sujeição às vilanias de Rubião, ora conformista, dado pelo respeito às instituições estabelecidas, a exemplo do casamento e da religião.

e condenado à morte por seu relacionamento amoroso com Tolentino. Em defesa de seu irmão, a protagonista encabeça um discurso contra a discriminação por orientação sexual, em um diálogo com a luta contemporânea pelos direitos LGBT e o combate à homofobia.

Por tudo isso, é possível afirmar que a atualização do discurso republicano sobre a Inconfidência Mineira à luz de discursos circulantes contemporâneos sobre políticas de identidade apresenta importância fundamental em *Liberdade, Liberdade* (2016). Ao focalizar essa temática, a trama mobiliza, no plano discursivo, concepções distintas de justiça e liberdade, que remetem a contextos históricos específicos e distintos da realidade em que se ambientam as ações no plano narrativo. Ao mesmo tempo, é por meio da discussão proposta em torno da liberdade, a partir da justaposição de diferentes temporalidades históricas, que a telenovela busca atualizar elementos do contexto dos séculos XVIII e XIX, colocando-os em diálogo com dados da contemporaneidade e, portanto, do cotidiano do público.

Considerações finais

No diálogo com discursos circulantes contemporâneos em torno da liberdade, fator fundamental à atualização da obra e à captação do interesse do público, é importante assinalar que a trama possui, como pano de fundo, a questão da identidade nacional como eixo articulador da luta por justiça e liberdade. Não obstante, em primeiro plano, são as demandas por reconhecimento ligadas a grupos sociais articulados em torno de eixos identitários – gênero, sexualidade e raça – que se colocam como força motriz da luta por justiça e liberdade.

Esse deslocamento de sentido de um plano discursivo ao outro representa terreno fértil à construção melodramática do enredo. Além disso, esse aspecto dialoga com os deslizamentos próprios da crise pós-moderna das identidades, como descrito por Stuart Hall (2006), o que contribui para a atualidade da telenovela. Em outras palavras: não basta mais falar em identidade nacional. A identificação do público com a trama se dá por meio do reconhecimento da representação de identidades ligadas a fatores de gênero, raça e orientação sexual, por exemplo.

No melodrama, as tramas familiares, os dramas amorosos, as traições e a tensão emocional, de forma geral, ocupam papel de destaque. Nesse sentido, o enquadramento da temática da liberdade à luz da dignidade humana e dos direitos de minorias desperta um interesse maior dentro da matriz cultural melodramática do que a questão da soberania nacional, relativamente mais distante dos dramas pessoais. Como aponta Martín-Barbero (1997), a estrutura aberta da telenovela

latinoamericana, ligada à permeabilidade do enredo e à confusão da narrativa com a vida, constitui uma das chaves de sua configuração como gênero – e, claro, de seu sucesso e longevidade.

Liberdade, Liberdade (2016) constitui-se em uma intrincada malha interdiscursiva, marcada por relações dialógicas complexas. É preciso considerar que essas relações são decorrentes da dimensão genérica entendida como categoria cultural, mas também do estatuto de adaptação que caracteriza a obra – vale lembrar que propusemos pensar adaptação, em uma perspectiva discursiva, como *tradução* – e de uma peculiaridade da própria temática da Inconfidência Mineira, que vem sendo reapropriada e ressignificada, em diferentes épocas, conforme a pauta e os interesses políticos do momento.

A necessidade de se considerar, simultaneamente, todos esses componentes na análise da telenovela reforça a pertinência de se recorrer a uma abordagem discursiva, já que, a partir de aportes da análise do discurso, torna-se possível considerar, simultaneamente, aspectos genéricos e intertextuais/interdiscursivos, bem como a historicidade que marca as disputas entre narrativas e a constituição de identidades. Considerar a telenovela como discurso significa focalizar tanto o tratamento semântico nela proposto, como fizemos neste artigo, quanto levantar questões em torno de ausências e silêncios: a trama não traz, por exemplo, como elemento de atualização da discussão sobre liberdade, o debate sobre democracia, mesmo tendo sido veiculada em 2016, ano marcado por um contestado processo de impeachment no país. Por que alguns discursos circulantes são incorporados e outros não? Obviamente, esta é uma indagação que deve ser respondida em outro artigo; não obstante, o que desejamos assinalar é que apenas uma abordagem discursiva – capaz de considerar aspectos genéricos, mas também de transcendê-los – é capaz de responder a questões como essa.

É a característica dialógica fundamental de *Liberdade, Liberdade* (2016) que nos fornece as pistas à compreensão da ressonância e dos índices relativamente altos de audiência de uma trama que, longe de representar inovação formal ou novidade temática, revisita lugares exaustivamente abordados em narrativas de toda sorte sobre a Inconfidência Mineira, a independência do Brasil, o ciclo do ouro. É dessa releitura do “já-visto”, daquilo que há muito é familiar, a partir de lentes que refletem e refratam em sua opacidade temáticas urgentes da atualidade, que a telenovela parece extrair a força que marca sua natureza abertamente dialógica.

Referências

CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, P. “Liberdade, Liberdade’ explode na audiência em seu primeiro capítulo”. *Bastidores da TV*, 12 abr. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2J3UuLn>>. Acesso em 15 jan. 2018.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

DECLARAÇÃO DE DIREITOS do homem e do cidadão, 1789. Disponível em: <<https://bit.ly/1h6Elwi>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

FRASER, N. “Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era ‘pós-socialista’”. Trad. Julio Assis Simões. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 231-239, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2s6Mf6A>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

FRASER, N.; HONNETH, A. *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político-filosófico*. Madrid: Morata, 2006.

FURTADO, J. P. “Uma república entre dois mundos: Inconfidência Mineira, historiografia e temporalidade”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 343-363, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2s5WR6R>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

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

MICELI, P. *O mito do herói nacional*. São Paulo: Contexto, 1994.

MUNGIOLI, M. C. P. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PECCOLI, V. “Final de ‘Liberdade, Liberdade’ supera audiência de duas antecessoras; confira os consolidados desta quinta-feira (04/08/2016)”. *TV Foco*, iG Gente, 5 ago. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2sb6Wyv>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

QUEIROZ, M. J. *Joaquina, filha do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1987.

STAM, R. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2005.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

Referências audiovisuais

LIBERDADE, Liberdade. Criação: Mario Teixeira. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016.

submetido em: 15 fev. 2018 | aprovado em: 4 maio 2018