

A BUSCA DE UMA TELEDRAMATURGIA NACIONAL

Narciso Julio Freire Lobo

Universidade do Amazonas

Resumo: Alguns momentos da televisão brasileira que conduziram, marcaram e caracterizaram as minisséries brasileiras desde o surgimento, em 1982, até 1995. Nesse processo está embutido o projeto de criação de uma teledramaturgia nacional, situando de maneira mais crítica a realidade do país.

Palavras-chave: ficção televisiva, telenovela, seriados.

O ENFOQUE RETROSPECTIVO

As minisséries brasileiras já surgiram sob o signo do reconhecimento e das premiações. Elas entraram definitivamente para o palimpsesto televisivo no início da década de 80, quando foi apresentada *Lampião e Maria Bonita* (1982), trabalhando um tema mítico na cultura brasileira e também de fácil apelo internacional. Esse sucesso inicial determinou o prosseguimento da experiência e as minisséries se consolidaram como formato com características brasileiras. Apresentadas normalmente nos horários entre 21h15 e 22h30, a Globo sozinha produziu cerca de dois terços das minisséries. A Rede Manchete chegou a produzir um número razoável de obras, mas acabou desistindo da disputa por razões de sua crise interna. A Rede Bandeirantes produziu poucas minisséries, mas de bom nível e com o final dos anos 80, também desistiu de investir no formato. Depois de 1995 surgiram outras iniciativas de minissérie, como a do Canal Vida e da Rede Record, voltadas para temas religiosos e moralizantes. No caso desta última, a ênfase evangelizadora foi aos poucos sendo secundarizada para poder atrair um público mais amplo. Embora a tradição internacional, no campo das minisséries, seja a da adaptação de obras da literatura, no Brasil verificou-se certo equilíbrio entre textos criados especialmente para a televisão e adaptações de romances e peças teatrais. Por conta da ligeira vantagem dos textos novos, estão os temas emergentes de uma sociedade em processo de mudanças políticas bem marcantes depois de muitos anos submetida à censura dos governos militares. Normalmente, os romances brasileiros foram utilizados para marcar grandes momentos, como o ciclo em que a Globo comemorou seus 20 anos de existência, coincidindo com o início da Nova República. Nesse clima de sensibilidade para as discussões sobre identidade nacional, as minisséries ocuparam importante papel. Nos últimos anos verificou-se um retorno mais forte das adaptações, que passaram a ter predomínio.

Tabela 1

Minisséries Brasileiras (1982-1995)

Período	Total	Globo	Manchete	Band	Obras da Lit	Textos p/ TV
1982-1989	31	22	5	4	15	16
1990-1995	30	19	11	-	14	16
Total	61	41	16	4	29	32

Neste trabalho, o objetivo é dar conta dos aspectos gerais do surgimento e da consolidação desse novo formato de teledramaturgia, partindo-se das mais importantes experiências que antecederam as minisséries, como as “novelas das dez”, os telerromances da TV Cultura e as Séries Brasileiras (os famosos seriados Malu Mulher, Carga Pesada e Plantão de Polícia). Num segundo momento, estabeleceu-se uma cronologia para oferecer o suporte de compreensão do surgimento das minisséries numa rede contextual e conjuntural. Se a literatura e os fatos emergentes do cotidiano ocuparam lugares de destaque, do ponto de vista da construção de uma teledramaturgia, o cinema e a telenovela são permanentes referências quando se trata de transformar as palavras em imagens em movimento, ou seja, quando se trata da construção do suporte.

A TELEVISÃO MOVIDA A LENHA

É assim que são chamados os primeiros tempos da televisão brasileira, onde já se pode localizar iniciativas de sucesso dos primeiros momentos da serialidade televisiva brasileira. Ressalte-se que essas iniciativas vieram numa época em que os custos e os suportes publicitários locais não permitiam uma concorrência com a produção estrangeira que aqui chegava. Dosteleatros dos primeiros anos aos seriados de sucesso, pelo menos dois programas marcaram época e permaneceram na memória de várias gerações. O primeiro, Alô Doçura, com John Herbert e Eva Wilma, pela TV Tupi de São Paulo, de 1953 a 1964; e o segundo, Vigilante Rodoviário, que empolgou a garotada entre 1961 e 1962. De início, a televisão brasileira apropriou-se de esquetes radiofônicos, como no caso de Alô Doçura, que o pioneiro Cassiano Gabus Mendes aproveitava de histórias que seu pai, Otávio, havia escrito para o rádio; ao mesmo tempo, também, se apropriava das fórmulas de sucesso da comédia de situação da televisão norte-americana I Love Lucy, na qual um casal típico de classe média vivia seu cômico cotidiano. O público recebia muito bem os resultados dessa adaptação. Foi assim também com o Lobo, sucedâneo brasileiro para Rin-Tin-Tin ou Lassie, sob o comando de um charmoso Vigilante Rodoviário, encarnado pelo ator e depois vigilante rodoviário de verdade, Carlos Miranda. Ambos, Alô Doçura e Vigilante Rodoviário, transformaram-se em sucessos com muita força junto ao público, para desespero das distribuidoras de “enlatados” estrangeiros no Brasil da época. A radionovela latino-americana também serviu de inspiração para as primeiras telenovelas de sucesso,

mas a inquietação que se verificava em outros campos da cultura, na década de 60, fizeram com que os novos autores dessem passos largos no caminho de um “abrasileiramento”, cujo marco sempre lembrado é Beto Rockfeller (1968).

Tornando-se o carro-chefe da programação televisiva, a telenovela acumulou recursos formais e dramaturgicos, extraídos do cinema e do teatro, aparecendo como o gênero em torno do qual passaram a girar todas as outras tentativas.

Os dramalhões de uma certa fase, que satisfaziam, por uma parte, telespectadores acrílicos, pouco exigentes, foram sendo substituídas por produções nacionais, ambientadas no Brasil urbano e não nas areias do deserto de Saara, trazendo para o palimpsesto consideráveis contingentes de público de pequeno, médio e grande poder aquisitivo. As telenovelas assaram a ser objeto de preocupação com o aperfeiçoamento técnico na busca cada vez maior da segmentação. Falava-se muito, na década de 70, do telespectador “envergonhado”, aquele cidadão que, reunido com a família, ou sozinho mesmo, acabava por acompanhar e se envolver com as tramas do folhetim eletrônico, mesmo mantendo, de fachada, uma relação de rejeição, para com o veículo, no quadro da frase famosa de Stanislau Ponte Preta, de que a televisão era uma máquina de fazer doido. Elitizada, a princípio, pela própria carência de televisores nas residências, nas décadas de 60 e 70 a televisão afirmou-se e massificou-se. Tornou-se o “eletrodoméstico” mais importante que a geladeira. No quadro de exclusão social profunda, como o nosso, a televisão passou a desempenhar papéis que iam do lazer ao serviço, aparecendo como poder com mais prestígio e credibilidade do que as instituições públicas. Voltada para o lazer e para a informação, mas com nítida ênfase no primeiro aspecto, a ficção desde logo encontrou seu lugar no novo veículo. As telenovelas foram pinçando do teatro e do cinema seus atores e autores mais importantes, que migravam para o novo veículo por motivações as mais diversas, inclusive de ordem política. Lauro César Muniz, vindo originalmente do teatro, foi um dos que, entre o final dos anos 60 e início de 70, lançou-se com voracidade nas telenovelas, comunicando sua arte e sua percepção da realidade, mesmo que por metáforas, depois de perceber, com o aguçamento da censura, que não havia a menor possibilidade de encenar suas peças de teatro, a não ser que fossem comédias simples e triângulos amorosos sem conseqüência.

A PROSTITUTA DIABÓLICA

O Padrão Globo de Qualidade pode ser visto hoje como um grande projeto de programação, destinado a unir diversos modelos de televisão existentes, através da idéia de segmentação. No campo específico da ficção seriada, essa segmentação manifestava-se na distribuição das telenovelas: o horário das sete trazia normalmente as comédias românticas e as adaptações literárias, cujo sucesso maior, até hoje, foi Escrava Isaura (1977), a partir da obra de Bernardo Guimarães, consagrando o talento de Gilberto Braga. No horário das oito, a tônica do mistério, a presença de personagens de

várias classes sociais e uma especial ênfase nas histórias de ascensão social com a incorporação de temas emergentes. Enquanto o público preferencial do primeiro horário eram crianças, adolescentes, donas de casa, empregadas domésticas, ou seja, aquelas pessoas que permaneciam em casa, no segundo, o leque se ampliava, atingindo diferentes faixas etárias e classes sociais. Irmãos Coragem (Janete Clair, 1970-1971), unindo as referências do Brasil rural ao Brasil urbano, foi um marco dessa consolidação da hegemonia da Rede Globo, combinada com a agregação cada vez maior de públicos heterogêneos.

Quando das comemorações dos 30 anos da televisão brasileira, em 1980, a edição especial do caderno Folhetim, da Folha de S. Paulo, reuniu intelectuais e artistas no esforço de diagnosticar o que a televisão havia significado para o país até aquele momento. A primeira conclusão a que chegou a publicação : a TV estava à espera de estudos mais sistemáticos, capazes de esclarecer tanto os comprometimentos diretos quanto a crítica apenas azeda que nega ao veículo qualquer importância cultural e política. Eram muito raras as manifestações de intelectuais revelando a aceitação do veículo. O foco principal da rejeição era a Rede Globo, pelas ligações que manteve com os governos militares. Os campos estavam absolutamente polarizados entre os apocalípticos e os integrados, para usar a classificação de ECO. Entre os integrados pode-se dizer que estavam aqueles mais diretamente envolvidos com o veículo, seus defensores mais óbvios. Esse panorama também se refletiu na pesquisa acadêmica, conforme mostrou MCANANYe LA PASTINA.

Pelo diagnóstico, do Folhetim, a televisão da primeira metade dos anos 60 até aquele momento tinha sido marcada, de um lado, por algumas conquistas e sofisticções tecnológicas e, de outro, por uma influência cada vez maior do poder do Estado, configurado no regime militar, que excluiu a sociedade de suas formas tradicionais de participação. A televisão foi refletindo “passivamente” as circunstâncias da história do país, enquanto a sua presença na vida da população acabou determinando comportamentos, hábitos de consumo e de convivência social que alteraram o perfil cultural do homem brasileiro. Considerava ainda que a obediência, nas relações com o poder, invalidaram os argumentos de que a simples qualidade dos profissionais que dela participam tenha sido suficiente para que se tenha uma televisão comprometida. A televisão era confundida com a própria ditadura: o sociólogo Gabriel Cohn vendo-a como demoníaca, sutil e manhosa; e o publicitário Enio Mainardi, como a prostituta do poder. Essas posições eram prontamente rebatidas por autores como Dias Gomes e Lauro César Muniz, que em suas entrevistas reconheciam os limites da censura, mas apontavam brechas muito bem utilizadas. Lauro César, por exemplo, citava as novelas das dez da noite, portadoras de inquietações em vários planos: seja no campo da teledramaturgia, seja na preocupação de revelar o Brasil “real” em contraposição ao “Brasil Grande” dos militares.

OUSADIA NA NOVELA DAS DEZ

Foi a época de *Ossos do Barão* (1974), *O Bem Amado* (1977) e *Nina* (1978). Traziam, segundo Lauro César, um delineamento psicológico mais consistente das personagens, com riqueza de diálogos e inovações na linguagem e estrutura. Uma fase bastante enriquecedora para o gênero, que ganhou muita coisa nova, sobretudo a partir dos temas ligados ao homem, fazendo emergir o social e a realidade brasileira. Ele considera que entre 1973 e 1978 está o chamado “apogeu”. Na verdade, as telenovelas desse horário da Globo foram apresentadas no período entre 1971 e 1979 - com uma última tentativa em 1983, com *Eu Prometo*, última obra de Janete Clair, escrita em parceria com Glória Perez. Com o fim das novelas das dez, ainda na visão de Lauro, caiu o nível de preocupação dos responsáveis pela qualidade de conteúdo e houve o redirecionamento para atender as exigências do público, que, por sua vez, é conservador e reluta em aceitar o novo .

Trata-se, é certo, de uma avaliação de 1980, que revela bem a visão de quem produziu ficção televisiva e que não ficou restrito ao papel passivo de submeter-se às circunstâncias do momento, como supôs a avaliação mencionada. De forma bem marcada, na sua segmentação, deve-se destacar que as novelas das dez da noite estão na pré-história das minisséries, como parte desse dinâmico caminho da serialidade brasileira. Quatro dos maiores autores de texto para teatro e televisão, naquele momento, escreveram novelas para o horário das dez: Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Jorge de Andrade e Walter George Durst. Bráulio, inicialmente voltado para o cinema e premiado pela peça *O Fardão*, já havia revolucionado a telenovela brasileira com *Beto Rockfeller* (1968), num momento de declínio da TV Tupi com a enfermidade e morte de seu fundador, Assis Chateaubrind. Na Globo, inaugurou o horário das dez com *O Cafona* (1971), escreveu depois *O Bofe* (1973) e *O Rebu* (1975). Dias Gomes é outro que também já chegou a este horário devidamente consagrado, como o autor da peça *O Pagador de Promessas*, encenada já naquela época centenas de vezes no Brasil e no exterior, enquanto a adaptação para o cinema havia sido premiada em Cannes, sob a direção de Anselmo Duarte. Escreveu *Bandeira 2* (1972), *O Bem Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Saramandaia* (1976), *Sinal de Alerta* (1979), colocando em cena temas como o jogo do bicho, a manipulação política, a especulação imobiliária e a questão ambiental. *O Bem Amado* (1973), um dos maiores sucessos da televisão, acabou retornando, em 1980, no formato de seriado, prolongando-se até 1984, com um total de 100 programas, muitos dos quais reprisados em ocasiões diversas.

Jorge Andrade é outro que chegou à televisão já consagrado no teatro, adaptando sua peça *Os Ossos do Barão* (1974). Escreveu depois *O Grito* (1975), situando a ação na atualidade, mas o sucesso não foi o mesmo do trabalho anterior, quando mostrou a decadência dos barões do café de São Paulo. Segundo Ismael Fernandes , pela primeira vez, com *Os Ossos do Barão*, “um intelectual foi plenamente correspondido pelo público”. Walter George Durst, um pioneiro da televisão brasileira, havia estreado na Rede Globo, em 1975, com a bem sucedida adaptação, de Gabriela Cravo e Canela, de Jorge Amado. Mas foi uma outra obra sua, *Nina*

(1978), muito prejudicada pela censura, que acabou inspirando, um ano depois, o surgimento de Malu, a personagem do seriado Malu Mulher, marcando um novo momento de abertura na televisão brasileira, na esteira de mudanças que aconteciam no plano político e cultural. Posteriormente, em 1985, enfrentou o desafio de adaptar para o formato minissérie a difícil obra de João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas (1985). Embora as telenovelas românticas nunca tenham perdido seu espaço - A Escrava Isaura (1976) é exemplo -, assim como os melodramas das oito, a experiência do horário das dez teve sua grande ênfase no realismo, assimilando novas tendências da literatura como o realismo fantástico.

O SERIADO E A NOVA CARA DO PAÍS

Se as telenovelas, mesmo observadas de perto pela censura, conseguiram burlar as proibições e chegar ao grande público, contando histórias do cotidiano, alterando mesmo o rumo da tradição melodramática, o clima de abertura política, com a anistia finalmente sendo conquistada, estimulava um interessante dinamismo na programação televisiva. Vieram, assim, as “Séries Brasileiras”: seriados que, perseguindo a trilha de bem sucedidas produções norte-americanas, pudessem, com a experiência de escritores, roteiristas, diretores e atores brasileiros, mostrar a cara do país naquele exato momento. O primeiro deles era ambientado numa redação de jornal, buscando mostrar o cotidiano das ocorrências policiais. Com o Brasil saindo de uma ditadura, o herói não poderia ser o policial, figura em geral identificada com o regime. O herói seria então o repórter, como o símbolo daquele que buscava a verdade e a justiça. O primeiro episódio da série Plantão de Polícia foi “Inimigo Público”. Por outro lado, também a figura da mulher surgia forte, reivindicando um papel mais ativo e dinâmico na sociedade brasileira. Era um outro tipo de heroína que surgia, alguém que não fosse mais a ingênua namoradinha do Brasil e tivesse talvez o perfil de Nina, a personagem da novela de Walter George Durst. A Globo chegou a anunciar o nome deste seriado como A Desquitada. Por fim, com seu novo perfil, apareceu Malu Mulher, protagonizada por Regina Duarte. É significativo o nome do primeiro episódio: “Acabou-se o que era doce”. Um outro seriado se propunha a mostrar o Brasil do interior, das estradas, das comunidades isoladas. Chegou a ter o nome provisório de A Estrada, mas acabou por se tornar o grande sucesso Carga Pesada. E ainda uma outra série, na linha do unitário, resgatando a tradição da televisão brasileira com os teleteatros, que foi Aplauso, propondo-se a mostrar a produção de escritores e dramaturgos famosos.

As “Séries Brasileiras”, como foram denominadas, desde o início, os novos programas, traziam o formato do seriado. Foram produzidos perto de 200 episódios das Séries Brasileiras entre 1979 e 1981. O Bem Amado, depois de transformado em seriado, foi revivido em cerca de 100 episódios, entre 1981 e 1984. A Justiceira (1997) procurou um caminho diferentes. Enquanto estas Séries Brasileiras revelavam um grande compromisso com o Brasil daquele momento, A Justiceira

procurou o caminho da universalidade para atingir públicos heterogêneos e talvez internacional, na linha de Twin Peaks, mas sua aceitação foi bastante restrita mesmo no país.

O TELERROMANCE DA TV CULTURA

A Rádio e Televisão Cultura, desde o seu surgimento, na década de 70, balizou a consciência dos profissionais e da própria sociedade para um repensar do veículo televisão que não fosse apenas aquele voltado para o lucro. A TV Cultura de São Paulo, depois Rede Cultura, realizou entre 1981 e 1982 uma significativa experiência, levando para seu público um total de 16 minisséries feitas a partir de obras da literatura brasileira. Eram chamados telerromances, cada um com 20 capítulos em média. Romances e contos de autores já considerados clássicos, como Érico Veríssimo, Aluisio Azevedo, José Cândido de Carvalho, Machado de Assis, Osman Lins, Dinah Silveira de Queiroz e José Condé foram transformados em minisséries por roteiristas do porte de Jorge Andrade, Geraldo Vietri, Marcos Rey, Mário Prata, Renata Pallottini e Walter Negrão. O romance *Floradas na Serra*, de Dinah Silveira de Queiroz, que já havia inspirado famoso filme da Companhia Vera Cruz, em 1954, dirigido por Luciano Salci, acabou, depois da adaptação da TV Cultura, sendo adaptado pela Rede Manchete. Já o conto de José Condé, *Venturas e Desventuras do Caixeiro Viajante Ezéquias Vanderley Lins*, recebeu o nome de *Seu Queque* (1982), na Cultura, e, depois, na adaptação de sucesso na Globo, recebeu o nome de *Rabo de Saia* (1984).

As produções da Cultura remontam a um período em que a emissora ainda não havia se conectado em rede nacional, daí que não foram incluídas no conjunto das minisséries objetos desta pesquisa. No entanto, estão a merecer um estudo específico para uma melhor compreensão do papel estimulador que teve. No caso específico de *Seu Queque*, quando comparada com *Rabo de Saia*, um crítico observou que a versão da Cultura acabou caindo numa estrutura novelesca, dramaticamente pobre e caricata, apesar de ser produto de uma emissora estatal onde o jogo dos índices de audiência é mais leve e portanto permite espaço para a experimentação.

O PASSO A PASSO DO NOVO FORMATO

Por fim, quando vieram as minisséries da Globo, inaugurando em rede nacional a nova serialidade, surgiram confusões na hora de nominá-las. Os boletins de divulgação da emissora chegaram a chamá-las de mini-novelas ou mesmo seriados, como se falassem ou de uma telenovela curta ou de seriados como *Malu Mulher*, *Carga Pesada* ou *Plantão de Polícia*. Logo depois o nome minissérie ficou estabelecido para o formato que é objeto desse trabalho. Foi preservado pela emissora, também, o nome *Séries Brasileiras* para denominar tanto os seriados como as minisséries. A década de 70 e seu Milagre econômico haviam chegado ao fim. Mas, dona absoluta do horário nobre, a ficção seriada brasileira não foi sequer abalada pelo furacão *Dallas*. Se já liderava o horário nobre,

os indícios de nova crise econômica marcavam o fim de um ciclo econômico com a sociedade demonstrando cansaço com o autoritarismo. Enquanto o IBOPE anunciava que cerca de 13 milhões de residências, no país, já possuíam aparelhos de TV, por outro, o publicitário Mauro Salles, em conferência na Escola Superior de Propaganda e Marketing, reclamava das distorções do consumo: as 100 maiores cidades do Brasil em termos de população respondiam por 75% do consumo de bens e serviços gerados, enquanto as demais 4.100 cidades contentavam-se com apenas 25% do que era produzido. Esses dados ajudam a compreender a grande ênfase pela temática urbana e revelam também a preocupação com mudanças, depois de mais de uma década de ufanismo: a busca do Brasil real.

O MARCO CRONOLÓGICO

Estabelecer uma cronologia sempre denuncia uma tendência e expõe a arbitrariedade da escolha. Não seria correto, por exemplo, vincular de maneira linear os acontecimentos nas instâncias políticas com o processo cultural - e principalmente com a produção ficcional televisiva -, mesmo sabendo o quanto esta tem captado, com extrema rapidez, os temas e problemas que são postos na ordem do dia pela sociedade brasileira. Se as telenovelas mantêm uma estreita relação com o cotidiano, fazendo com que o tempo real das grandes datas e acontecimentos tornem-se parte do ambiente ficcional, pode-se pensar, numa outra dimensão, as minisséries em sua relação com os acontecimentos políticos vividos pelo país no período recortado pela pesquisa. Uma cronologia, nessa linha, para a literatura, onde o processo criativo se dá de maneira mais lenta, ou num outro ritmo, seria bastante temerária. Mas a televisão, por suas próprias características, investe-se de uma forte sensibilidade para captar o seu presente, seja no dia a dia de sua função jornalística, seja no sentido de vestir a sua própria ficção com a roupagem de seu tempo, mesmo quando fala de uma época passada. Essa relação direta e imediata com o público, mediada pelo suporte publicitário, exige agilidade nas respostas às demandas, ou seja, aos temas que emergem. Esta cronologia propõe quatro períodos para situar as minisséries, correndo o risco de operar recortes de tempos desiguais com o objetivo de flagrar no conjunto das grandes mudanças políticas o comportamento específico desse formato da ficção televisiva seriada. A periodização proposta é a seguinte:

1) 1982-1984; 2) 1985-1989; 3) 1990-1992; e 4) 1993-1995.

A Ficção na Transição (1982-1984)

O contexto televisivo é bastante dinâmico nesse primeiro momento: com a falência da TV Tupi, em 1980, o governo federal concedeu autorização, em 1981, para o funcionamento da emissora de Sílvio Santos, hoje Sistema Brasileiro de Comunicação (SBT). Em 1983, foi autorizado o funcionamento da Rede Manchete. O SBT vinha com uma programação voltada para o grande público e seu carro-chefe era o programa de auditório de Sílvio Santos. A Manchete tinha em seus planos

atingir um público de maior poder aquisitivo com programação mais elitizada, estabelecendo uma concorrência com a Rede Globo em dois flancos: uma voltando-se para as chamadas camadas C e D e outra buscando o público das classes A B. Da parte do governo, diante de muitas críticas acerca do quase monopólio da Globo, o objetivo era promover um maior equilíbrio entre as redes de televisão no país, seguindo o padrão norte-americano, com três redes concorrendo em igualdade de condições - ABC, CBS e NBC -, oferecendo programação diversificada e evitando a concentração de poder de uma só emissora.

Esse primeiro período flagrou o surgimento das minisséries, na segunda metade do governo Figueiredo (1979-1985), um governo marcadamente de transição do regime militar ditatorial para um ainda incerto estado de Direito. O país já vivia a experiência da revogação do ato institucional no.5 - o famoso AI-5, que dava totais poderes ao presidente da República – e o afrouxamento da censura que, não obstante, continuava proibindo tudo o que pudesse ir contra o conceito de segurança nacional. O retorno dos exilados, a reorganização partidária e as eleições diretas para governadores, em 1982, colocavam o país no caminho da normalidade democrática. Havia uma idéia de recomeço no ar: quase como uma senha, já em 1979, no seriado *Malu Mulher*, a música-tema do seriado, de autoria de Ivan Lins e Vitor Martins, trazia a idéia de “começar de novo... vai valer a pena...” Essa primeira fase passou pela campanha das Diretas Já e pela eleição de Tancredo e encerrou-se com a posse de Sarney.

A estréia de *Marquesa de Santos* (1994), pela Manchete, apesar das falhas apontadas, foi saudada como “opção à dieta de obsessiva modernidade oferecida pelo setor de novelas e seriados da Globo” e “por abrir, na produção ficcional, uma concorrência há muito extinta entre nós”. Ao mesmo tempo, o Núcleo Paulista de Produção da Rede Globo, que havia levantado muita expectativa, entre 1982 e 1985, com a produção das minisséries *Avenida Paulista* e *Anarquistas Graças a Deus*, acabou sendo desativado com a saída de Walter Avancini para a Rede Bandeirantes, frustrando mais uma vez a expectativa dos que acreditavam tornar São Paulo também um centro produto de ficção. Por ocasião de seu surgimento, no entanto, muito se falou da importância econômica de São Paulo para a emissora e da necessidade de produzir-se uma ficção que não fosse apenas eco das tramas cariocas.

Tudo é cultura (1985-1989)

O segundo marco cronológico pega o período entre 1985 a 1989 e é marcado pela euforia da Nova República. Num de seus primeiros feitos, o novo governo reuniu artistas e intelectuais, no Rio, para anunciar que, a partir dali, estava extinta toda e qualquer censura no país. Mas as coisas não funcionaram dessa forma na prática e as intervenções ainda prosseguiram, porque a estrutura de informação e segurança do regime militar ainda continuava funcionando. O país mobilizou-se para eleger uma Constituinte, que deu nova Constituição ao país, em 1988, quando realmente foram extintos os órgãos responsáveis pela censura. Nesse meio tempo, o país viveu o sucesso e o fracasso do seu primeiro plano de estabilização econômica, o Plano Cruzado. A liberdade de reorganização

partidária abriu o leque de forças políticas que passaram a atuar na legalidade. Foi o fato novo para toda uma geração nascida e crescida durante a ditadura, o que deu ensejo ao debate político e cultural bastante acalorado. A grande euforia do início de Nova República começou a se transformar em mal-estar à medida que se aproximava o fim do mandato de Sarney, com os fracassos de sua política econômica. Falava-se da tentativa de “maquiar” o retrato provisório do país para adaptá-lo aos tempos da Nova República, lançando mão das idéias de uma dramaturgia que tinha como base o questionamento da realidade brasileira, na linha dos movimentos da década de 60. Essa retomada era vista por Dias Gomes como uma superação daquilo que, no seu entender, teria sido a tônica da década de setenta: “A discussão de probleminhas existenciais que não mexia nos pilares do autoritarismo”. Gomes também justificava o sucesso de algumas minisséries de temática rural: “A grande cidade é cosmopolita, ela não reflete bem a autenticidade que se vê no campo, por isso o rural é a fonte mais autêntica de representação de brasilidade.”

Contrariando Dias Gomes, o filósofo José Arthur Giannotti atacava: “Este populismo encobre o fato de que o drama do Brasil se dá na cidade. O processo de cosmopolitismo é incontornável, nós temos que nos exprimir por esses meios cosmopolitas e ver que a cidade é o ponto central do país”. O período trouxe à tona uma palavra aparentemente mágica: cultura. Por um lado, a sensibilização para este campo pode ser atribuída ao papel de resistência dos artistas e intelectuais ao regime militar. Por outro, uma realidade: o setor cultural, melhor dizendo, a indústria cultural no Brasil já representava uma fatia, embora pequena, do Produto Interno Bruto, mas representativa no plano da economia. O Brasil que saía da ditadura emergia altamente centralizado, a partir, principalmente, de sua economia, com o quadro de exclusão social cada vez mais visível. Enquanto se tinha, no setor econômico, a rede bancária formada por grandes grupos, no plano da cultura a realidade era análoga: poucas redes de televisão e, entre elas, a absoluta hegemonia da Globo. “Sempre falamos contra o imperialismo cultural externo como um dos grandes problemas enfrentados pela cultura nacional, mas não atentamos corretamente para essa centralização que ocorre no Brasil e que é tão perniciososa como a outra”, reclamava o sociólogo Orlando Miranda. José Guilherme Merquior, discutia a história da idéia de cultura e lamentava o predomínio do conceito antropológico de cultura, baseado no elemento expressivo e na autenticidade das manifestações do povo. Sua posição, ao contrário, era de defesa da visão perfectiva, da cultura

humanística, na qual os indivíduos se tornam cultos por um processo de obtenção de conhecimentos.

Celso Furtado, ex-exilado, também voltava seu olhar para o tema do momento, dizendo que nosso país estava vivendo uma fase que não era apenas de contestação, mas também de desilusão e ansiedade: “Já a ninguém escapa que nossa industrialização tardia foi conduzida no quadro de um desenvolvimento imitativo, que reforçou tendências atávicas de nossa sociedade ao elitismo e à opressão social”. Falar de desenvolvimento, para Furtado, era falar do “reencontro com o gênio criativo de nossa cultura e a realização das potencialidades humanas. Defendia um maior acesso aos

bens culturais, como um fator de melhoria da qualidade da vida dos membros de uma coletividade; ao mesmo tempo, condenava uma política cultural que se limitava a tão somente fomentar o consumo desses bens, porque assim tende a ser inibitória de atividades criativas e impõe barreiras à inovação. Mais cético, o crítico Roberto Schwarz jogava água fria no que o crítico Sérgio Augusto denominava de “fubá retórico” da política cultural do governo Sarney, que havia ressuscitado um nacionalismo com tinturas de um novo populismo: “Hoje, o paternalismo populista, em alta na Nova República, persiste na crença de que o fim da nossa dominação pelo que vem de fora depende da vontade ou do esforço da classe esclarecida, das elites intelectuais, enfim... Confunde-se demais entre nós democratização com facilitação, com o vale-tudo sempre nivelado por baixo”. Schwarz dizia ainda que os meios de comunicação tinham verticalizado o acesso a um certotipo de cultura sem o aprimoramento do pensamento crítico da população, e que, a seu ver, os problemas essenciais da cultura não passavam pelo Ministério da Cultura, mas pelos das Comunicações e da Educação. Com essa afirmação, o crítico trazia o debate de volta para a telinha que também discutia o Brasil e sua identidade cultural, principalmente pela ficção. A televisão, agora, sendo posta nos termos de seu poder de abrangência: na década de 60, quando se instaurou o regime militar, a TV era restrita a poucas capitais e mesmo nelas a presença de receptores ainda era diminuta. O novo debate em torno da cultura vinha nos termos de uma discussão envolvendo uma indústria de bens culturais, tendo a Rede Globo como um polêmico e tenso ponto de referência.

Mas a eleição presidencial de 1989, a primeira depois de 21 anos de governos eleitos indiretamente, transformou-se numa das mais belas festas políticas que viveu o país. As esperanças que decresciam com a Nova República ressurgiam na renhida disputa entre Lula e Collor. No campo televisivo, em 88 houve um significativo ressurgimento do formato com o ingresso da Rede Bandeirantes na produção de minisséries: oito minisséries foram apresentadas nesse ano. Basicamente, em 1989, a Bandeirantes assumiu a liderança apresentando três minisséries do total de quatro que foram ao ar. A Bandeirantes trabalhou o tempo todo com adaptações da literatura, mas depois desse bem recebido conjunto não voltou mais a produzi-las.

Adeus às Ilusões (1990-1992)

Com a eleição e posse de Collor inaugurou-se a terceira fase da cronologia (1990-1992), aprofundando-se o pessimismo entre os setores de esquerda - incluindo-se aí artistas e intelectuais que em sua grande maioria apoiaram a candidatura de Lula - diante de um presidente performático, que pilotava avião, submarino, encarava diferentes modalidades de esportes, conhecia técnicas de lutas corporais e se utilizava da televisão com maestria, à maneira de Ronald Reagan nos Estados Unidos, prometendo inserir o Brasil no chamado mundo desenvolvido. No entanto, o presidente tinha forte apoio popular, que foi se dissolvendo, com a volta da inflação e a crise econômica. O Fora Collor, levando para as ruas milhões de brasileiros, na sua maioria jovens, encerrou esse período turbulento.

Seu projeto de um Estado leve, soft, apenas regulando os conflitos e deixando que o mercado reequilibre as tensões e desajustes da sociedade acabou ficando para uma outra oportunidade.

No campo da cultura, o dismantelamento do já caótico sistema de órgãos públicos, como a EMBRAFILME e outros, para mencionar apenas o terreno da cultura, suscitou repúdios que se perderam no clima de aceitação generalizada do novo establishment. Já não se discutia com a mesma força sobre o papel da cultura na transformação da sociedade, como elemento de integração e identificação, mas basicamente como produto para um mercado, que portanto precisava ser vendido e consumido. Povo ou cidadão, tornam-se categorias por demais “politizadas” e parece mais de acordo para esse momento falar-se de consumidores. No contexto televisivo esse foi o período de mais larga produção: 22 no total. Em 1990 foram exibidas nove minisséries, no ano seguinte mais dez e em 1992, ano de grande turbulência política, apenas três. Aqui o público testemunhou uma acirrada briga pela audiência entre a Globo e a Manchete.

Desde 1988, quando a censura fora definitivamente extinta, as emissoras passaram a adotar Códigos de Ética próprios. Mas o sucesso de Pantanal acabou mudando o rumo das regras estabelecidas, a ponto de a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) ter iniciado reuniões para reformular o seu Código de Ética, de 1990, depois que o Ministério da Justiça, pressionado por uma onda de protestos, convocou emissoras, autores de novelas, sindicatos de artistas, editores e representantes da CNBB e igrejas evangélicas para uma discussão sobre o assunto. O campo livre para o vale-tudo da disputa pela audiência e, na esteira da audiência, das gordas fatias dos anúncios publicitários, começava a incomodar e a gerar protestos. A sociedade, mesmo posicionando-se contra o retorno da censura, dava mostra de insatisfação com o acirramento da disputa nos níveis em que vinha acontecendo essa “guerra do sexo”. O ano de 1991 havia se encerrado com a crise econômica atingindo as redes de televisão. A Globo, que desde o Plano Collor havia perdido 20 milhões de dólares, terminou o ano anunciando contenção de despesas, enquanto a Rede Manchete, atolada numa dívida de 50 milhões de dólares, era colocada à venda, depois de ter demitido 300 funcionários. A Bandeirantes permanecia fora da concorrência no campo da ficção, enquanto o SBT exibia com sucesso sua novela importada Carrossel. Em fins de 1992 essa linha erótico-ecológica de minisséries já começava a dar sinais de cansaço.

Estabilização e Real (1993-1995)

Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso colocaram o país numa rota de momentâneas esperanças, com a estabilização da moeda, mas permaneciam os velhos impasses: reforma agrária, desemprego, reformas constitucionais por serem feitas e exclusão social. No plano cultural, voltaram as leis de proteção às artes, principalmente as de incentivo à produção cinematográfica, área que havia ficado quase reduzida a zero durante o período anterior. Essa recuperação fez-se sentir com o boom cinematográfico recente. Novamente aqui verificou-se a diminuição na produção de minisséries,

depois da febre de produções erótico-ecológicas, mencionadas antes. Foram exibidas o total de oito minisséries: três em 1993, outras três no ano seguinte e mais duas em 1995. Observa-se, também, outro retorno à literatura: seis das oito minisséries calcadas em romances e apenas duas com texto escrito especialmente para a televisão. Ressalte-se ainda que três delas apresentando conteúdos nitidamente políticos e dando conta da história recente do país.

Percebe-se pela leitura dos comentários e notas de imprensa uma certa torcida, não apenas para a iniciativa da Bandeirantes, mas também para a da Rede Manchete, nos momentos em que estas emissoras tentaram apresentar minisséries de boa qualidade. Mas a Rede Globo, por seu lado, manteve-se o tempo todo atenta à conjuntura e reagiu com a produção de minisséries tão ou mais ousadas que as de suas concorrentes. Quando estreou Chapadão, pela Bandeirantes, Avancini já estava de volta à Rede Globo e, apesar de revelar simpatia pela Bandeirantes, disse que esta precisava equipar-se melhor, modernizando seu equipamento: “Só assim vão ter uma programação mais dinâmica”. No formato das minisséries, no entanto, Manchete e Bandeirantes acabaram por deixar a marca da descontinuidade. Na década de 90 a Bandeirantes retirou-se mas permaneceu a competição entre as produções da Rede Globo e Rede Manchete, que também parou de produzir depois do fracasso de O Fantasma da Ópera (1991).

Nesta última fase, observou-se um equilíbrio, combinando leque temático bem diversificado, demarcando as principais tendências ao longo desses quase 15 anos de existência das minisséries: a presença forte de textos escritos diretamente para a televisão, reforçando o projeto de uma teledramaturgia nacional, lado a lado com a valorização de obras, principalmente da literatura brasileira.

A BATALHA PELA AUDIÊNCIA

Recentemente, quando os jornais passaram a apontar queda nos índices de audiência da Rede Globo, veio de imediato o contra-ataque da empresa, explicando que na verdade tinha acontecido um aperfeiçoamento nos sistemas de medição de audiência, que antes eram apresentados de forma superdimensionadas. O Astro (1978), pelo antigo sistema, poderia ter sido assistida por uma audiência de até 100 por cento nos capítulos finais .

Segundo a Globo, sua audiência hoje é bem maior e medida por critérios mais rigorosos. A vice-líder, o SBT, vem consolidando sua posição e outras emissoras começam a pressionar no horizonte da televisão aberta: a Rede Record dá os passos iniciais no mercado da ficção, procurando ganhar audiência com minisséries cada vez menos engajadas com o projeto evangélico da emissora para atrair a atenção de um público mais amplo. A Rede Manchete vem retomando a produção de telenovelas. São diferentes os números que indicam o sucesso de uma telenovela e de uma minissérie na Rede Globo. Enquanto as minisséries de maior sucesso, como Anos Dourados e Memorial de Maria Moura, obtiveram 37 e 36 pontos de audiência, respectivamente, uma telenovela é considerada bem

sucedida, nos dias de hoje, quando atinge 50 ou mais pontos no índice de audiência. A chamada novela das oito é apresentada no pico do horário nobre, no embalo do Jornal Nacional, que reúne uma audiência média de 45 pontos. Já a minissérie, apresentada depois da 22 horas, pega um público declinante, porém em geral de maior poder aquisitivo. Vendo-se o conjunto das minisséries, no entanto, elas são majoritariamente urbanas, ambientadas basicamente no Rio e em S. Paulo. O curioso é que apesar desse número grande de minisséries urbanas, se se examina a relação das 14 de maior audiência, apenas seis são ambientadas nas metrópoles. As demais tratam do sertão, das origens, da identidade nacional e do erotismo. O saldo positivo é que as telesséries nacionais, incluindo-se aí minisséries e seriados, como Confissão de Adolescentes (1994), contam com a simpatia do público.

Tabela 2	
As 14 Minisséries de Maior Audiência no Brasil	
Nome	Ibope
Anos Dourados (1986)	37
Memorial de Maria Moura (1984)	36
Riacho Doce (1990)	31
O Pagador de Promessas (1988)	31
Tereza Batista (1992)	30
Memórias de Um Gigolô (1986)	29
Grande Sertão: Veredas (1985)	28
Agosto (1993)	27
As Noivas de Copacabana (1992)	27
O Primo Basílio (1988)	27
Sex Appeal (1993)	26
Desejo (1990)	25
O Tempo e o Vento (1985)	24
Anos Rebeldes (1992)	25

Fonte: dados divulgados pela Folha de S. Paulo (2/6/94, p. 5). Estão fora dessa relação as minisséries Decadência (1995) e Engraçadinha (1985). Também estão fora, por dificuldade de obtenção de dados, as produções das Redes Manchete e Bandeirantes.

Pesquisa do Datafolha mostrou que 50 por cento dos telespectadores paulistanos preferiam as minisséries brasileiras a estrangeiras. Esse número aumentava quando os entrevistados possuíam renda superior a dez salários mínimos. Mas os temas polêmicos como homossexualismo, incesto, suicídio são apreciados apenas após as 22 horas - a pesquisa do Datafolha aponta 65 por cento de paulistanos que pensam assim. Por último, confirmando o ranking das dez minisséries de maior sucesso, outra pesquisa do mesmo instituto concluiu que os temas românticos ocupam a preferência de 15 por cento dos paulistanos, vindo, a seguir, as séries de ação, as que tratam de drogas, as policiais e as comédias. Em nona colocação vieram aqueles que lembraram os temas políticos: apenas 4 por cento.

O PREÇO DO SONHO

Algumas minisséries foram produzidas em regime de super produção e tiveram retorno de público e de crítica, enquanto outras foram retumbantes fracassos. Há também produções de baixo orçamento que se tornaram grandes sucessos. No caso das duas minisséries que obtiveram os maiores índices de audiência, *Anos Dourados* (1986) não teve o seu orçamento revelado pela Globo, mas ela recuperou a emissora do susto tomado com a queda de audiência da telenovela *Selva de Pedra* (1986) e com o sucesso de *Dona Beija* (1986), da concorrente *Manchete*. Já *Memorial de Maria Moura* (1994) figurou entre os maiores orçamentos: cada um dos 24 capítulos custou 120 mil dólares, alcançando um custo total de 2 milhões e 800 mil dólares. Já *A, E, I, O ...Urca* (1990), que teve o custo mais alto por capítulo (cerca de 192 mil dólares), foi uma das minisséries de menor sucesso de público e de crítica. *Desejo* (1990), por seu turno, de baixíssimo custo em relação às demais, está entre as 12 minisséries mais apreciadas: cada um dos seus 20 capítulos custou aproximadamente 16 mil dólares. *Tempo e o Vento* (1985) e *Grande Sertão: Veredas* (1985), ambas consideradas clássicas e exibidas em grande estilo, tiveram orçamentos diametralmente opostos. Cada um dos 30 capítulos da primeira custou 48 mil dólares, enquanto o custo em *Grande Sertão* foi da ordem de 18 mil por capítulo. Esses dados foram reunidos a partir da pesquisa em jornais e revistas semanais e revelaram que nem sempre é verdadeira a versão de que os capítulos das minisséries sejam sempre mais caros que os capítulos de novelas. No entanto, é certo que, no conjunto, a relação custo-benefício numa novela é muitíssimo mais rentável, dada a afluência da publicidade e do merchandising durante o longo tempo que permanece no ar.

Para a *Manchete*, que perseguia uma linha de audiência mais qualificada, as minisséries foram uma estratégia que acabou resultando no amadurecimento de sua ficção e no retumbante sucesso de *Pantanal* (1990), alterando todo o quadro do palimpsesto televisivo naquele momento. Alteração essa que acabou desembocando numa linha de excessos com relação ao erotismo. Seus orçamentos sempre foram muito equilibrados, variando os custos dos capítulos entre 27 mil dólares a 50 mil. Justamente a mais modesta foi seu maior sucesso, *Marquesa de Santos* (1984), e a mais cara, *Ilha das Bruxas* (1991), um retumbante fracasso de público e de crítica. A produção mais barata e demaior sucesso da

Rede Bandeirantes foi Chapadão do Bugre (1988) e cada capítulo custou apenas 15 mil dólares. As demais produções foram bem mais dispendiosas - na base de 100 mil dólares por capítulo. O esgotamento dos recursos acabou desencorajando a emissora a prosseguir com as minisséries.

Mantendo uma tradição da televisão brasileira, apenas em duas ocasiões as emissoras trabalharam em regime de co-produção com grupos independentes: em *A Rainha da Vida*, em 1987, a Manchete operou em parceria com a produtora independente Spectrum; e em 1991, a Globo apresentou *O Sorriso do Lagarto*, produzida conjuntamente pelas TV Plus, brasileira, e Focus, inglesa. Houve outra tentativa da Globo, por ocasião de *Abolição* (1988) e *República* (1989): estas minisséries foram feitas com recursos da Lei de Incentivo à Cultura. Esse fato demonstra o quanto as emissoras continuam auto-suficientes, produzindo elas mesmas o que apresentam quando não se trata de material importado, como filmes e algumas séries de sucesso, para o preenchimento dos horários. Essa verticalização, para alguns, reflete o cuidado que tem as emissoras com relação ao domínio da pauta de temas a serem veiculados. Mas a TV por assinatura que chega com atraso ao país aponta para o aparecimento e fortalecimento de produtoras para suprir as demandas cada vez maiores de novos canais. Por outro lado, essa auto-suficiência é explicada pela ausência de uma indústria cinematográfica forte, na fase anterior ao surgimento da televisão no Brasil, capaz de suprir as demandas do novo veículo com produções nacionais..

A própria construção da cidade cenográfica da Rede Globo (PROJAC), no Rio de Janeiro, superdimensionada para as necessidades atuais, foi vista como iniciativa do próprio conglomerado para suprir as demandas das televisões por assinatura que começam a proliferar. Para esse novo momento da televisão, especula-se a possibilidade de as emissoras tornarem-se puramente emissoras, exibindo material comprado de produtoras independentes. Essa, no entanto, é uma discussão ainda muito recente no país.

Outro aspecto das minisséries brasileiras diz respeito ao número de capítulos. Estabeleceu-se uma classificação envolvendo três tendências: as séries longas, ou mininovelas, numa faixa de 52 a 28 capítulos; as séries médias, entre 25 e oito capítulos; e as curtas, entre cinco e três capítulos. O predomínio absoluto é das minisséries de média duração: nesta faixa estão 46 das 61 produzidas. As de longa duração são oito e as de curta apenas sete. Para exportação elas são normalmente compactadas em dez horas.

EXPORTAÇÃO DE CULTURA E DE SENTIDO

As minisséries já surgiram num momento em que telenovelas e seriados, principalmente *Malu Mulher*, percorriam o mundo, dando conta de um país e de uma cultura quase que totalmente ignorados. Mesmo o formato minissérie, depois dos sucessos de *Roots* e *Holocaust*, na década de 70, já estava dando vez para formatos híbridos, como *Dallas*. Mas mesmo assim as minisséries brasileiras chamaram a atenção desde o primeiro momento, com a premiação de *Lampião* e *Maria Bonita* (1982),

seguida pelo prêmio Ondas, da televisão espanhola, em 1983, para Moinhos de Vento (1983) e para O Tempo e o Vento (1985) no Festival de Cinema e Vídeo de Havana. No Brasil, Anos Rebeldes (1992) e Memorial de Maria Moura (1994) receberam o grande prêmio da crítica da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Exportadas para 128 países, já na década de 80, telenovelas e minisséries tornavam-se itens da pauta de comércio exterior e ao mesmo tempo ofereciam uma faceta nova para um mundo que conhecia o Brasil apenas pelo futebol, o carnaval e como país que tradicionalmente abrigava bandidos internacionais. Segundo a revista *Veja*, as exportações da TV levam uma enorme vantagem sobre o café, a soja, os armamentos ou qualquer outro item mais graúdo da pauta das exportações brasileiras, quando observadas pelo seu impacto cultural: de uns tempos para cá elas estão mudando a imagem do país no exterior. Depois de dominar o horário nobre no país, a programação nacional promovia a reversão de expectativa, deixando de ser o importador voraz. Apenas o México, por ser um concorrente do Brasil na exportação de telenovelas, fechou o seu mercado para as produções da Rede Globo, desde a década de 70. Em 1993, com o surgimento da Rede Azteca, novelas e minisséries foram compradas para concorrerem, no mercado televisual mexicano, com as produções da Televisa.

Dados da Rede Globo indicam que das 41 minisséries produzidas pela emissora até 1995, 30 delas foram exportadas para os países da América Latina, países de língua portuguesa da África, América do Norte e Europa. A Venezuela e Portugal são os maiores compradores e uma conferência mais pormenorizada da circulação das minisséries, revelou que a grande campeã no ranking das exportações é *Noivas de Copacabana* (1992), seguida de perto por *Riacho Doce* (1990), *Boca do Lixo* (1990), *O Portador* (1991) e *Rabo de Saia* (1984). A grande campeã de audiência no Brasil, *Anos Dourados* (1986) está colocada em sétimo lugar nesse ranking. *Anos Rebeldes* (1992), que ocupa nesta pesquisa lugar de destaque, foi exportada apenas para Portugal. Os temas atuais, urbanos, relacionados com o crime e com o sexo ocupam as primeiras posições no que diz respeito ao interesse internacional, embora *Agosto* (1993) esteja situada no sétimo lugar desse ranking. Sabe-se que a *Manchete* e a *Bandeirantes* também tentaram a via da exportação. A primeira, com *Marquesa de Santos* (1984), para Portugal, e a segunda, com *Colônia Cecília* (1989), para a Itália.

Tabela 3	
Minisséries da Globo Exportadas para Maior Número de Países	
Nome	No. de Países
As Noivas de Copacabana (1992)	20

Riacho Doce (1990)	18
O Portador (1991)	16
Boca do Lixo (1990)	16
Rabo de Saia (1984)	14
Sex Appeal (1993)	13
Agosto (1993)	13
Anos Dourados (1986)	12
O Primo Basílio (1988)	12
Meu Marido (1991)	12
Desejo (1990)	10
Tenda dos Milagres (1985)	9
Memorial de Maria Moura (1994)	8
O Pagador de Promessas (1988)	7
O Tempo e o Vento (1985)	7
Madona de Cedro (1994)	6
A Máfia no Brasil (1984)	4
Fonte: CPDOC/Rede Globo.	

Cerca de 40 compactos de minisséries e telenovelas foram levados para a Feira do Livro de Frankfurt, que em 1995 teve o Brasil como tema. Na sua justificativa o então diretor da Fundação Biblioteca Nacional, Affonso Romano de Sant`Anna, lembrou que “as produções são de excelente qualidade e serviam de chamariz para os livros que estavam sendo expostos: imagens de televisão têm grande poder publicitário, atraem mais rapidamente que cartazes e fotos, além de serem relevantes manifestações da cultura brasileira”.

Entre as minisséries selecionadas estavam O Tempo e o Vento (1985), adaptado da obra de Érico Veríssimo; Agosto (1993), da obra de Rubem Fonseca; O Sorriso do Lagarto (1991), da obra de João Ubaldo Ribeiro; O Pagador de Promessas (1988), de Dias Gomes; Tereza Batista (1992) de Jorge Amado, e Grande Sertão: Veredas (1985), de João Guimarães Rosa. Estas listas que se vão estabelecendo circunstancialmente começam a oferecer os elementos para o estabelecimento dos cânones para as minisséries. São indicações que vêm pela manifestação da crítica, pelos prêmios que recebem dentro e fora do país, pela aceitação do público, pelos estudos acadêmicos, pela participação em feiras e eventos internacionais e até mesmo pelas indicações a partir do ranking das exportações. Agosto, até o momento, parece ser a minissérie que concentrou o maior número desses itens de reconhecimento mencionados.

A CARPINTARIA DO NOVO FORMATO

Aguinaldo Silva e Doc Comparato, quando se defrontaram com o desafio de escrever os primeiros seriados e depois as primeiras minisséries, tiveram que se apropriar, às pressas, das técnicas do seriado norte-americano. Eles sequer diferenciavam formalmente os modos distintos de serialidade, conforme ficou demonstrado pelo uso indiscriminado do termo seriado para falar das primeiras minisséries. Ficavam horas assistindo e decupando episódios de séries famosas americanas para chegarem ao segredo dos ritmos, dos suspenses e, enfim, da forma como eram realizados esses produtos de tanto sucesso em todo o mundo. Mas o objetivo não era apenas aprender como faziam os norte-americanos. Era, também, a partir daí, criar um produto que refletisse a realidade brasileira e pudesse suscitar o interesse pelas discussões do Brasil que saía da ditadura.

Silva e Comparato, que trabalharam juntos escrevendo roteiros para *Lampião* e *Maria Bonita* (1982), *Bandidos da Falange* (1983) e *Padre Cícero* (1984), defrontaram-se com um desafio novo: se, para o formato telenovela, já existiam consagrados autores, faltava, no entanto, a experiência no campo da nova serialidade. Considerada a dupla precursora das minisséries, eles desdobraram em quatro capítulos, o fecho da história *O Caminho das Estrelas*, do seriado *Plantão de Polícia*, abordando o tema do tráfico de drogas. Estava aberta a senda para o novo formato, conforme Aguinaldo:

*“Eu e o Doc assistimos às séries americanas, passávamos horas decupando-as, tentamos alterar suas estruturas e descobrimos que, à exceção de muito poucas, são inteiramente padronizadas. Isto significa que fomos nos preparando para escrever os seriados, fomos desvendando seus mistérios. Descobrimos que não se pode parar a ação num seriado. Cada brake precisa resolver os problemas que colocou, ter uma carga de tensão e deixar ganchos para o brake seguinte. Ao mesmo tempo, se essa é uma característica quase constante, o seriado não se fecha nisso. Ele abre espaços para experimentações, porque ainda é uma linguagem nova para nós. Então, *Lampião* obteve um tratamento, *Avenida Paulista* outro e *Quem Ama Não Mata um terceiro*”.*

Comentando a minissérie *Bandidos da Falange* (1983), destacou, na ocasião, sua especificidade enquanto texto, dizendo que cada semana da minissérie correspondia a um bloco que se fecha mas, ao mesmo tempo, abre ganchos para a semana seguinte. É nessa busca de linguagem, explicava, “sem nos determos no padrão americano, que está o nosso enriquecimento”. E acrescentava:

“É incrível que as séries americanas tenham chegado a um tal requinte, que não têm mais o que mexer ou mudar. É o entretenimento industrializado. Transformaram-se em programas digestivos, aos quais se assiste e depois se vai dormir. Aqui no Brasil os seriados (sic) têm provocado discussão, as pessoas conversam, pensam sobre eles. Isso é da maior importância.”

Mas o que estava posto era que se tratava de aprender a trabalhar com um formato novo, ao mesmo tempo em que era necessário também inventá-lo. Daí alguns estranhamentos, como o da crítica de televisão Helena Silveira, na sua coluna pioneira “Helena Silveira Vê TV”, no jornal Folha de S. Paulo, quando foi comentar uma das primeiras minisséries. Ela confessou que tardou a fazer uma primeira avaliação de Avenida Paulista (1982) porque considerou que a tarefa não era fácil:

“Apresentada como seriado, não se encaixa no esquema. É a mininovela. Se você perder alguns capítulos emaranha-se no enredo e acaba por não entender nada. O seriado abre e fecha uma história em cada capítulo. Existem continuidades básicas de tipos, de psicologias, de posicionamentos, mas é todo feito de pequenos relatos independentes, de aventuras descontínuas. Você podia ficar meses sem ver Malu Mulher ou pode ficar o mesmo tempo sem ver O Bem Amado, mas isto não o impede ou impedia de curtir um capítulo desgarrado.” Mais adiante, na sua apreciação técnica, ajuda na definição da minissérie, vendo-a como uma mininovela: *“Avenida Paulista terá vida curta na telinha e o telespectador tem que estar a postos para entender a história. Como produção, realmente, ela foge à rotina. Técnica televisiva avançada, cenas curtas, dinamismo na edição. Às vezes, uma exibição de virtuosismo desnecessário, como a parada da imagem num “flash” de instantâneo. O que poderia ser simbólico, se usado moderadamente, torna-se uma espécie de cacoele.”*

O diretor do Núcleo Paulista da Globo, na época, Walter Avancini, falava de uma linguagem sintética, que não podia perder tempo com cenas inúteis, ou seja: enquanto as novelas tradicionais apresentavam doze cenas a cada 30 minutos, Avenida Paulista mostrava 80 no mesmo espaço de tempo. Com um ritmo de produção acelerado, uma minissérie precisava contar em 15 capítulos aquilo que uma telenovela conta em seis meses. No plano interpretativo, Antônio Fagundes, o intérprete do ambicioso Alex, explicava, na época:

“Da novela para as séries e destas para as minisséries, há um salto qualitativo de interpretação. Na novela, o público acompanha e cria o personagem junto com o ator, que vai modificando e aperfeiçoando seus gestos. Nas séries, que eram exibidas em apenas um episódio, o personagem tinha que surgir pronto, e ainda havia o vácuo de uma semana para que o personagem retornasse ao vídeo e restabelecesse sua intimidade com o espectador. Agora, com esse formato de seriado (leia-se minissérie), o público pode acompanhar o crescimento do personagem, mas sem o desgaste da novela. O ator tem de ser mais atento, porque ele precisa optar o tempo todo. Se uma cena oferece uma gama de 15 emoções, temos que escolher apenas uma, a mais objetiva, a mais sintética, a menos psicológica, no sentido de que o ator terá apenas alguns minutos para desenvolver aquela interpretação.”

A busca da especificada da minissérie, procurando diferenciar-se da telenovela, pode ser sentida nesta declaração de Gilberto Braga quando do lançamento de Anos Dourados (1986), já com 11 novelas escritas em seu currículo:

“Confesso que já estava cansado de escrever novelas. Sonhava fazer um trabalho mais compacto, em que tivesse tempo de rescrever alguma cena, de passar a limpo o que não tivesse saído bem”. Sílvio de Abreu, por ocasião do lançamento de Boca do Lixo (1990), lembrou ter passado quatro meses escrevendo os oito capítulos da minissérie, enquanto, no geral, precisava escrever 185 capítulos de uma novela em apenas oito meses. Quando do lançamento da minissérie Memórias de Um Gigolô (1986), Walter George Durst, autor da adaptação, afirmou que o formato, no Brasil, ainda não estava definido, mas “procurando a sua forma brasileira”.

Walter Avancini, que dirigiu a minissérie, procurava cristalizar procedimentos técnicos, como fazer com que os episódios se fechassem, tendo sempre um núcleo principal a percorrer todos os demais, enquanto diversas tramas iam ocorrendo no desenrolar de dez ou 20 episódios, ajudando na evolução do tema principal, conforme explicitou:

“Desde Avenida Paulista que mantenho essa proposta porque a minissérie não é uma mininovela e, para se marcar como tal, tem que trabalhar com episódios fechados. Às vezes uma história se desdobra em dois episódios, mas procuro fechá-los. É mais difícil, é complicado, envolve mais atores, mais cenários, mais acontecimentos que tenham força de princípio, meio e fim, mas se fosse trabalhar com suspense e expectativa não estaria fazendo minissérie.”

Como na telenovela, nas minisséries também se impunha o ritmo industrial, com equipes e etapas diferenciadas de trabalho, mas com diferenças que faziam com que autores e diretores falassem de maior grau de autonomia e até mesmo de algo que se aproximava de um conceito de autoria, no sentido de maior personalização da obra, ressalvadas as condições da dinâmica do trabalho. Wolf Maia, que dirigiu Desejo (1990), com Denise Saraceni, declarou, na época: “Em televisão, às vezes, somos envolvidos pelos projetos que vão surgindo e nem sempre temos muita autonomia em seu encaminhamento e nesta série, a primeira que dirijo, tive essa autonomia...” Sérgio Marques, parceiro de Gilberto Braga em Anos Rebeldes (1992) procurava localizar o perfil autoral de Gilberto Braga na centralidade que este dá ao aspecto da ética: “Essa é uma das suas obsessões, e eu acredito que seja recorrente em seus trabalhos”.

Mesmo com a especificidade de ser um produto elaborado, em que todos os envolvidos tentam colocar as suas marcas, o cineasta Roberto Farias, ao apresentar a minissérie Memorial de Maria Moura (1994), que dirigiu, com a supervisão de outro cineasta, Carlos Manga, assim definiu sua experiência na televisão:

“Uma obra tem dois estágios, o literário e o televisivo ou cinematográfico, e a adaptação para a TV, cada vez me convence mais, só é possível através de um trabalho coletivo. É a soma das etapas que resulta num espetáculo, mas para que essa soma tenha um resultado positivo, é preciso

que alguém centralize o trabalho, que determine um conceito para o programa, enfim, que tenha a palavra final”.

Na telenovela, como vimos, capítulos estão sendo escritos enquanto outros já estão sendo exibidos e submetidos, assim, ao exame dos telespectadores e do amplo espectro social, que reagem de forma positiva ou negativa ao que estão assistindo. As tramas do folhetim são sensíveis, dessa forma, às variações na audiência e ao próprio debate que se estabelece na sociedade, enquanto a minissérie, quando começa a ser exibida, é uma obra concluída e geralmente fechada. É certo que na televisão os processos técnicos são ágeis e eventualmente poderiam permitir mudanças diante de um fracasso iminente, mas não é essa a regra que tem vigorado. Essa característica só acentua a preocupação com o produto final e o cuidado quase artesanal com a minissérie, enquanto a telenovela segue o ritmo acelerado, desafiando o

tempo, para que seis capítulos sejam apresentados toda semana. Se o tempo todo os depoimentos convergiram para a idéia de que a minissérie tendia a avançar mais nos temas tabus da sociedade, além dos cuidados técnicos, também enfatizados, acontece com frequência que mudanças muito fortes na compreensão desses mesmos temas podem conduzir a situações em que a abordagem da telenovela conseguiu ir mais longe. Um exemplo disso é a

minissérie *Boca do Lixo* (1990), na qual Sílvio de Abreu exercitou pela primeira vez o suspense e a trama policial, buscando aproximar-se do gênero noir, que foi reapropriado num de seus trabalhos seguintes, *A Próxima Vítima* (1995). E pelo menos duas variações podiam ser notadas: a primeira, de ordem temática, mostra que na passagem da série para a telenovela, ocorreu uma forte mudança na hora de caracterizar seus personagens homossexuais.

Henrique Ribeiro, um dos protagonistas de *Boca do Lixo*, é um homossexual assassino tentando aplicar golpe milionário. Na telenovela estava a dupla de adolescentes, Sandrinho e Jeferson, vivendo um namoro fora do desenho estereotipado, num dos mais ousados desafios ao preconceito e à discriminação no Brasil. Na segunda variação, de ordem dramática, dá para

perceber a separação que o autor faz quando se vê escrevendo uma minissérie e uma telenovela. Referindo-se a *Boca do Lixo*, Sílvio de Abreu dizia, na ocasião de seu lançamento, que ali não importava quem matou ou quem entregou a carta, ou, ainda, quem é o pai da criança, como em novelas e folhetins em geral. Para ele, estava em questão situar aquilo que leva as pessoas a tomarem certas atitudes e o que está por trás de cada coisa, ou seja, os sentimentos escondidos e obscuros. Na telenovela, pelo contrário, esses elementos exorcizados estavam todos presentes, com maestria, a ponto de ter criado um grande suspense em torno do assassino, na linha de outros sucessos da televisão brasileira. Aqui estava em pauta saber mesmo quem era o assassino.

Esses fatos dão conta de um dinamismo muito grande: desde as primeiras minisséries, na década de 80, falou-se da exaustão das telenovelas e de sua provável substituição pelo novo formato.

Mas o que estamos vendo é o aprofundamento de vários caminhos na dramaturgia televisiva. Inclusive, por último, uma minissérie de 55 capítulos, *O Fim do Mundo* (1996) foi exibida no horário das oito. A emissora anunciou que se tratava de uma mininovela.

A Nova Atlântida

São muitas as citações e referências ao cinema, entre os que escreveram, dirigiram ou atuaram em minisséries. Elas flagram o processo de constituição e carpintaria do formato minissérie. Se, como foi visto, os textos criados especialmente para a televisão e as adaptações da literatura deram o tom das minisséries, do ponto de vista de sua construção estética, o cinema é lembrado com frequência: seja o cinema industrial hollywoodiano, seja o cinema novo brasileiro ou até mesmo a chanchada. O cinema novo, principalmente, como projeto político de uma época e de uma geração que tentou pensar o Brasil através de filmes que mostrassem e discutissem a realidade social, econômica e política do país. Entre o final dos anos 80 e início dos 90, a minissérie foi vista até mesmo como substituta parcial de um projeto cinematográfico nacional. Alguns cineastas dirigiram minisséries de sucesso.

Com a chanchada, pela primeira vez, a produção cinematográfica brasileira teve o domínio das casas exibidoras numa fase importante em que o cinema foi considerado a principal e mais popular forma de entretenimento. Com o cinema novo, na década de 60, o fenômeno não se repetiu e todo um projeto de comunicação e mobilização ficou pelo caminho, não apenas em função do material que foi produzido - suas resoluções de caráter técnico e dramáticas - como por razões de ordem política advindas com a instauração de uma ditadura militar em 1964. Com a EMBRAFILME, o Brasil voltou a ser um grande produtor de filmes mas não foram muitos os sucessos de público. Na primeira fase pode-se falar de um cinema popular, mas sem prestígio intelectual. Na segunda, tinha-se um cinema bem aceito pelas críticas brasileira e estrangeira, mas de pouco sucesso de público. Com a Rede Globo, voltou-se a produzir uma ficção de forte apelo popular e ao mesmo tempo bem aceita pelos setores mais exigentes da crítica. Utilizou-se narrativas repetitivas e lineares, que foram sofisticadas em outras ocasiões. Houve quem se referisse às minisséries como cinema feito na televisão. Tizuka, após enfrentar o desafio de levar *O Pagador de Promessas* para a televisão declarou não ver muita diferença entre cinema e televisão; o que via era uma diferença operacional, detalhes técnicos que, segundo ela, se aprende em uma semana: “O que existe é preconceito, coisas do tipo se usa o plano fechado em televisão quando no cinema o plano é aberto, o que não é verdade. Usei muito plano geral na minissérie, inclusive porque, como o tema era o homem e sua ligação com a terra, a religião, a cultura, o próprio texto permitia que abrisse o quadro”. Por outro lado, a cineasta mencionou ter percebido, na sua experiência com o veículo, que a televisão é muito econômica na movimentação de câmara, dos

atores, lamentando que possibilidades estéticas deixem de ser exploradas, como se ainda estivéssemos na época em que as câmaras eram pesadas e fixas:

“A televisão brasileira está vivendo o que o cinema brasileiro viveu há 20 anos com o Cinema Novo, que é soltar o movimento, desafiar a tecnologia, que chega dura, pesada, impondo padrões, embora não tenha que ser assim. Tem que ser como nós sentimos, acreditamos, como ficcionamos. O pensamento, o sonho do homem, tem que vir antes da tecnologia”.

Prazos e ritmo industrial. Duas exigências presentes na produção televisiva. Tizuka e o também cineasta Walter Lima Jr. tinham opiniões parecidas. Tizuka lembrava que o cinema tem uma estrutura menor, mais independente e que por isso podia ser mais ousado e até mesmo transgressor:

“A televisão é o estabelecido, é a segurança de que o material tem que ir para o ar, é o compromisso com o anunciante e, nesse sentido, eu sabia que tinha um prazo a cumprir. Essa, sim, é uma grande diferença. No cinema faço três, quatro, cinco cenas por dia enquanto na TV cheguei a fazer 18.”

Por seu lado, Walter Lima Jr. lembrava que apesar das semelhanças há o tempo industrial e de organização que é definitivo, enquanto no cinema tudo é mais lento, porque o negativo é importado, portanto dolarizado, tornando seu custo mais alto:

“Passa-se um tempo enorme ensaiando, porque não podemos gastar negativo; já na televisão se tem um retorno imediato e o custo das fitas não é tão elevado. Isso muda o procedimento, claro, e o fato de a televisão ter um alcance tão maior significa um desafio extraordinário”.

O esquema industrial não assustava o cineasta Antônio Calmon; quando do lançamento de *Sex Appeal* (1993), ele declarou que encarava a televisão como um veículo que não tem obrigação de ditar a verdade, mas divertir:

“É lógico que no horário noturno, das 22 horas, dá para você dourar menos a pílula, mas o que quis foi fazer um produto gostoso, que as pessoas tivessem o prazer de assistir”.

Mais adaptado à televisão, lamentava, na mesma entrevista, que tenha passado a juventude fazendo cinema e comendo mal: o esquema de cinema é complicado porque a pessoa tem que dirigir, produzir, ir a festivais, ter contato com a imprensa, quando na verdade gosta de entregar o trabalho no prazo e partir para outra história.

Numa outra linha de preocupação, exposta por Paulo José, quando do lançamento de *Incidente em Antares* (1994), estava a duração, a vida útil, do suporte técnico utilizado na televisão. Enquanto o filme pode ser conservado indefinidamente, a fita de vídeo perde qualidade com o tempo e se torna inviável sem cuidados permanentes:

“Tem uma coisa perecível no vídeo e cada vez que se passa a matriz surge uma pequena deterioração, é muito fácil desaparecer; no cinema a coisa é mais indestrutível.”

Por essa razão, no momento em que a minissérie *Incidente em Antares* estava sendo lançada ela já anunciava a sua disposição de levar a história também para o cinema. Embora o senso comum com frequência ressalte que vivemos em plena era da imagem e tantos profetas vivam a prognosticar o fim da escrita, não é essa a realidade por trás de uma produção televisiva: o roteirista, o autor da história aparecem com mais destaque, ao contrário do que acontece com o cinema, em que a figura do diretor normalmente aparece com mais destaque.

Com as telenovelas, então, isso transparece com mais clareza: tal novela do Gilberto Braga, ou aquela de Glória Perez, ou aquela outra de Benedito Ruy Barbosa. Mas se o texto funciona como o suporte básico, de onde serão construídas as imagens que contarão uma história, são frequentes os depoimentos da busca de referências, para compor uma cena, não apenas na experiência pessoal ou na pesquisa bibliográfica, mas também em outros filmes. Sílvio de Abreu, para compor o roteiro de *Boca do Lixo*, diz que recorreu a cerca de 20 filmes para tirar de alguns deles elementos para a sua trama.

Jorge Furtado e Carlos Gerbase, vindos do cinema, ressaltaram o impacto que sentiram quando foram escrever o roteiro de *Memorial de Maria Moura*:

“Amajoria de nós nunca tinha escrito um negócio tão grande, até mesmo porque um roteiro de longa-metragem tem só 120 páginas enquanto *Memorial* tem quase 700. A quantidade de tramas paralelas e os constantes deslocamentos dos personagens nos deram muita dor de cabeça.”

Para enfrentar o desafio, os autores recorreram à memória cinematográfica, recapitulando todos os filmes de ação que haviam assistido para que pudessem “mostrar” as batalhas, muitosangue e muita morte. Com o auxílio do cinema, eles buscavam fazer o acerto de contas com a literatura, ou seja, realizar o salto do literário para a sua tradução em imagens e transformar o que é pensado e sentido quando se lê para a operacionalização disso em ações e falas numa minissérie:

“É fácil traçar o perfil de Maria Moura como mulher forte na linguagem literária, porque é o seu próprio discurso que narra os acontecimentos, mas na adaptação precisamos privilegiar as imagens para que a força da personagem viesse muito mais de seus atos do que de seus pensamentos.”

Na constituição dos personagens, outras tantas referências ao cinema: em Agosto (1993), a personagem de Salete, interpretada por Letícia Sabatela, foi buscar na Gina Lolobrigida dos anos 50 o corte do cabelos e o vestido justo da mulher conquistadora da época. Claudia Raia, uma das protagonistas de *Engraçadinha* (1995), modelou-se em outra italiana famosa, Sofia Loren. Essa presença forte do cinema suscitou de Cláudia Raia esse comentário sobre o significado de trabalhar numa minissérie: “Um achado. É possível fazer cinema na TV”.

Por último, na supervisão das bem sucedidas minisséries entre 1994 e 1995, esteve uma figura lendária das chanchadas da Atlântida, Carlos Manga, que dirigiu filmes como O Homem do Sputnik (1959), De Vento em Popa (1957), Nem Sansão Nem Dalila (1954) e Matar ou Correr (1954). Com o poder da última palavra e afirmando uma fé na difícil parceria entre o cinema e a televisão no Brasil, ele fez uma aproximação entre o seu trabalho na televisão e aquela memória de sucesso do cinema brasileiro dos anos 50:

“A Rede Globo é a minha nova Atlântida, só que com muito mais recursos e um padrão de qualidade forçado pela necessidade de competir internacionalmente. As minisséries são como longas-metragens, mas é claro que eu sinto uma saudade danada do cinema.”

As minisséries tem uma tendência para o hibridismo, embora predomine nela a forma serial. O novo formato foi incorporando todos os recursos disponíveis: não apenas da telenovela e do cinema, mas também, como já se viu, da literatura, do teatro e, no caso específico brasileiro, dos fatos emergentes, que apresentam ligeira vantagem numérica em relação às adaptações. Esta tentativa de mostrar o Brasil, já presente nas telenovelas, transformou-se em proposta explícita com os seriados. Mas foi com as minisséries, como se verá no capítulo seguinte, que se tentou esboçar quadros mais complexos da história e da vida contemporânea brasileiras. Do hibridismo saiu o diferencial. A minissérie também foi buscar no cinema, do ponto de vista da sua forma, aquilo que a telenovela ainda não lhe pode dar em plenitude: o prestígio cultural nos aspectos técnicos e artísticos. A telenovela, mesmo tendo hoje um reconhecimento, não se livrou ainda de alguns estigmas.