UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUSTAVO SILVA BARRANCO
(GUSTAVO AMARAL)

O AUTOR DE TELENÓVELA BRASILEIRA
Identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e
Silvio de Abreu

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GUSTAVO SILVA BARRANCO
(GUSTAVO AMARAL)

O AUTOR DE TELENOVELA BRASILEIRA

**Identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e
Silvio de Abreu**

Dissertação apresentada à Área de
Concentração: Teoria e Pesquisa em
Comunicação da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo, como
exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Ciências da Comunicação, sob a
orientação da Prof^a Dr^a Maria Cristina Palma
Mungioni

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barranco, Gustavo Silva (Gustavo Amaral)

O autor de telenovela brasileira: Identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu / Gustavo Silva Barranco (Gustavo Amaral). -- São Paulo: G. S. Barranco, 2016.

229 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Maria Cristina Palma Mungioli

Bibliografia

1. Autor 2. Roteiro 3. Telenovela 4. Estrutura narrativa 5. Folhetim I. Palma Mungioli, Maria Cristina II. Título.

CDD 21.ed. - 791.45

FOLHA DE APROVAÇÃO

Gustavo Silva Barranco (Gustavo Amaral)

O Autor de Telenovela Brasileira:

Identificação e Análise da Obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu

**Dissertação apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Ciências da Comunicação.**

**Área de concentração:
Teoria e Pesquisa em Comunicação**

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

AGRADECIMENTOS

A Profª Drª Maria Cristina Palma Mungioli, por apostar no meu potencial e fazer florescer este trabalho.

A Mauro Corrêa Lima, grande amigo que acompanha minha jornada há muitos anos, com respeito e carinho.

A Lauro César Muniz e Silvio de Abreu, pela generosidade em compartilhar comigo suas experiências.

A Ligia Maria Prezias Lemos, Beatriz D'Angelo Braz e Nathaly Galhardo, primeiras incentivadoras deste mestrado.

A Thiago Cavalcante Maciel da Silva, pela amizade, paciência e conversas.

A Daniel Torrieri Baldi, pela ajuda e ensinamentos sobre roteiro e telenovelas.

A Sandra Petersen, que sempre estimulou o que havia de melhor em mim.

A Deise Ruella e Camilla Carandino, por toda a ajuda.

A Leandro Cianciaruso Rodrigues da Silva, pelas muitas conversas (e todas as tentativas de me tranquilizar quando apertava a angústia pelo mestrado).

A Sandra Reimão, cujos entusiasmo e aulas transformaram meu percurso no mestrado.

Aos amigos Adriana Vaz Abrão, Celso Camargo, Eliana Vaz Macia, Grazielle Tavares, Mariana Mello, Stela Nóbrega, Tahnee Baer e Washington Peinado, pelos bons momentos vividos juntos.

Às amigas Leandra Silva e Karina Yamamoto, gratas surpresas do mestrado.

A Dalessandro Fernandes Coelho, por todo o amparo e alegria que me deu durante o mestrado.

A minha mãe, Ivone Expedita Silva, e minha irmã, Carolina Silva Barranco, por irrestrita e absolutamente tudo.

E, por fim, à minha tia Leonina Aparecida da Silva que, dias antes de falecer, despediu-se de mim dizendo: “a vida é feita de luta!”

RESUMO

BARRANCO, Gustavo Silva. (Gustavo Amaral) **O autor de telenovela brasileira: identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu.** 2016. 229 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

O presente estudo tem como objeto teórico o autor de telenovela, analisado através de suas estratégias narrativas e políticas dentro de seu campo de atuação, a telenovela. Para a construção do objeto empírico, buscou-se a partir da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu identificar e analisar os caracteres narrativos da telenovela brasileira com base em manuais de roteiro e teóricos relacionados à dramaturgia, teledramaturgia e literatura. O *corpus* da pesquisa foi constituído pela sinopse e seis primeiros capítulos de uma obra de cada autor. Houve ainda amparo em entrevistas feitas com os autores ou publicadas em reportagens e livros. Procurou-se ainda discutir a constituição do autor dentro de seu campo de atuação, como conhecedor das técnicas de folhetim/melodrama e ponto de equilíbrio político entre o comercial e o estético na televisão. Sua liderança é garantida pela autoridade na decisão de questões de outras etapas do processo, pela divisão do trabalho com colaboradores e por ser ele, o autor, quem detém em si a essência da trama e por ser o possuidor de um *savoir-faire* específico que lhe dá legitimidade no meio produtivo e criativo televisivo. Permeando a discussão da autoria em telenovela, pretendeu-se discutir a especificidade do roteiro teledramatúrgico na indústria televisiva nacional. Partindo da origem na literatura, no cinema e no teatro, entende-se a autoria como criação, autoridade, responsabilidade e promoção da narrativa. Conclui-se que as marcas de autoria do autor de telenovela estão presentes na fase inicial de elaboração da narrativa, ou seja, a sinopse, construção de perfis de personagens, escalação de elenco e primeiro capítulo porque são momentos onde o universo dramatúrgico do escritor titular se manifesta com maior autoridade. Também foi verificado que, apesar de cada autor apresentar um estilo próprio de escrita, o gênero telenovela canaliza a criação ao impor técnicas e paradigmas bastante rígidos.

Palavras-chave: autor; roteiro; telenovela; estrutura narrativa; folhetim.

ABSTRACT

BARRANCO, Gustavo Silva. (Gustavo Amaral) **O autor de telenovela brasileira: identificação e análise da obra de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu.** 2016. 229 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The present study focuses on the author of the *telenovela*, which was studied based on his narrative and political strategies within his domain: the telenovela. In order to establish our empirical object, through the works of Walther Negrão, Lauro César Muniz and Silvio de Abreu, we sought to identify and analyze the narrative features of Brazilian telenovela based on scriptwriting manuals and theorists who addressed dramaturgy, TV drama and literature. The corpus of our work was composed of the synopsis and the first six chapters of a piece by each author, which were selected accordingly to the criteria explained in the methodologic chapter. The present work is supported by interviews with the authors, published in news reports or books. We sought to address the constitution of an author in his domain as a connoisseur of melodrama/feuilleton techniques and the right balance between political, commercial and esthetics on television. His leadership is assured by his authority in decision-making regarding issues related to other steps of the process, by the division of work with collaborators and because he, the author, is the one who carries the essence of the plot. Permeating the debate on authorship in telenovela, we intended to address the particularity of TV drama scripts in the national television industry. Based on the origin of literature, on cinema and theater, we understand authorship as creation, authority, responsibility and promotion of the narrative. We concluded that the writer's authorship is predominant in the firsts stages of the elaboration of the narrative - in other words, the synopsis, the establishment of characters' profiles, casting and the first chapter - because these are moments in which the main writer's dramaturgical universe is invested with more authority. We have also verified that, although each author possesses his own writing style, telenovela is a gender that channels creation by imposing very rigid techniques and paradigms.

Keywords: author; script, telenovela, narrative structure, feuilleton.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. COMO E POR QUÊ ESTUDAR O AUTOR DE TELENÓVELA?.....	10
2. O QUE É O AUTOR DE TELENÓVELA BRASILEIRA?	30
2.1. O autor na literatura	32
2.1.1. Condições para o surgimento do autor literário	33
2.1.2. Da literatura oral à escrita: a conquista de um campo	36
2.1.3. Autoria segundo Bakhtin, Barthes e Foucault	41
2.2. O autor no cinema	50
2.2.1. Histórico da especialização da equipe em Hollywood	53
2.2.2. A teoria de autor: cinema francês dos anos 1950 e a noção de matriz	62
2.2.3. Autoria em Hollywood <i>versus</i> tradição francesa	67
2.3. A autoria na telenovela brasileira	71
2.3.1. O estado da arte sobre autor de telenovela.....	75
2.3.2. Autoria em telenovela: redação de muitas mãos.....	81
3. COMO SURGE O AUTOR DE TELENÓVELA?.....	91
3.1 A história das telenovelas, segundo seus autores	95
3.2 Os muitos caminhos de formação profissional de um autor de telenovela	116
4. COMO ESCREVE O AUTOR DE TELENÓVELA?	135
4.1. O início de tudo: a sinopse	136
4.2. Personagens: perfil de organização em núcleos.....	156
4.2.1. Protagonistas	166
4.2.2. Os antagonistas e vilões	177
4.2.3. Personagens secundários e núcleos.....	185
4.2.4. A escalção do elenco	190
4.3. O roteiro	195
4.3.1. O primeiro capítulo	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	225

INTRODUÇÃO

“O mais importante do bordado é o avesso”
(ditado popular)

O autor de telenovela está localizado no centro de uma importante indústria do entretenimento, a televisão, cujo produto ficcional mais bem sucedido na América Latina é a telenovela. No Brasil, o autor (roteirista empossado de poder político e técnicas narrativas) é o seu líder e responsável (função que lembra a do *showrunner* norte-americano e, em parte, ao diretor no cinema de Hollywood). É o autor que origina todo o trabalho criativo que será desenvolvido em outras etapas. Sua descomunal estrutura abre espaço para um mercado de trabalho dinâmico, extremamente competitivo e que exige retornos miraculosos:

Como o custo inicial de uma novela é alto, outro time em que as TVs não gostam muito de mexer é o dos autores campeões de audiência. Afinal, é o sucesso da telenovela como produto comercial que proporciona o retorno de capital suficiente para a dispendiosa montagem de parques de produção, de compra de equipamentos e para todas as despesas das grandes produções. Por isso, é preciso saber – com antecedência – que vai dar certo! Isso não quer dizer que novos autores não tenham chance. [...] Naturalmente, os autores consagrados recebem um tratamento especial, mas mesmo eles só têm suas sinopses aprovadas depois de um processo prévio de análise e discussão que envolve, como já foi dito, até a diretoria da empresa. (ALENCAR, 2002, p. 71)

Do seu viés sociocultural, a telenovela brasileira exerce a mesma função que o melodrama, o romance-folhetim, a radionovela e o cinema (notadamente, o hollywoodiano) tiveram/têm a seu tempo e em seus domínios (SILVA, 2005, p. 46; VALENZUELA, 2012 p. 16). Ainda hoje há a inexorável ligação com a figura do autor¹, que conduz os fios de sua narrativa de acordo com a reação de seus receptores:

É fundamental o autor, o autor é tudo numa telenovela. Você fala “novela da Janete Clair”, você sabe como é que é, “novela da Ivani Ribeiro”, você sabe como é, a do Walther Negrão, do Lauro, do Bráulio Pedrosa, do Dias Gomes... Você sabe como é que vai sair essa novela, porque tem um estilo próprio, tem uma linguagem própria. (Entrevista de Lauro César Muniz concedida em 29 jul. 2016)

O intuito dessa dissertação é identificar estratégias narrativas autorais que distinguem os trabalhos de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu, além de versar sobre a

¹ Contudo, a maciça presença do autor de telenovela na sua produção é fato significativo no Brasil, mas não em outros países. No México, grande produtor de telenovelas, toda a hierarquia de produção está encabeçada pelo produtor. Mauro Alencar esclarece em sua tese de doutorado que “a função do produtor, na telenovela latina, pode ser comparada a de um grande ‘mentor’, ele é quase seu ‘proprietário’” (2004, p. 176). Dentre os mais significativos, estão Valentín Pimstein, Ernesto Alonso, Carla Estrada, Salvador Mejía Alejandre, Angélica Nesma Medina, Nicandro Díaz, Nathalie Lartilleux, Rosy Ocampo, entre outros.

constituição do autor de telenovela dentro de seu campo de atuação, como conhecedor das técnicas de folhetim/melodrama e ponto de equilíbrio político entre o comercial e o artístico na televisão. Priorizamos, portanto, o estudo do texto telenovelesco (leia-se, roteiro).

Algumas problemáticas que nos guiaram pela pesquisa são:

- Em que instância teledramatúrgica encontraremos elementos que nos permitem reconhecer a lavra específica de um autor de telenovela?
- De que forma é arregimentada a narrativa característica de um autor de telenovela?
- Em qual etapa do processo de trabalho poderemos encontrar a matriz narrativa de um autor de telenovela?
- Como entender teoricamente a autoria em televisão, visto que ela é resultado de um trabalho de equipe (autor-titular, colaboradores, pesquisadores de texto, etc.)?

No primeiro capítulo, apresentamos a metodologia e o embasamento teórico para a identificação e análise que foi empreendida no último capítulo. Também versamos sobre a importância de se estudar o autor de telenovela, objeto teórico pouco abordado nas pesquisas acadêmicas. Além disso, consta neste capítulo todos os critérios de recorte do objeto teórico e empírico (as obras selecionadas e a delimitação do *corpus* para análise).

Em seguida, o segundo capítulo discute a noção teórica de autor, investigando suas origens na literatura, como esta herança foi recebida pelo cinema e de que forma a novela brasileira absorveu as tradições de experiências artísticas anteriores. Cabe lembrar que a telenovela tem sua base no folhetim, mas sofre grande influência do cinema hollywoodiano (principalmente na organização da produção e na estruturação do roteiro). Esta parte do trabalho também apresenta um estado da arte sobre telenovela, resgatando o que já foi pensado sobre este gênero teledramatúrgico.

No capítulo “Como surge o autor de telenovela?”, a dissertação buscou localizar a atuação do autor dentro de sua área de atuação em casos significativos, onde a decisão do escritor titular de uma novela foi essencial para a solução de um problema ou crise. O texto se preocupou em verificar a formação dos autores de telenovela, seja pela via acadêmica, seja pela experiência profissional. O capítulo também fez um retrospecto histórico da telenovela no Brasil a partir das iniciativas e avanços do trabalho do autor, de acordo com evoluções dramatúrgicas, tentativas e repercussão junto ao público.

O capítulo de análise do *corpus*, “Como escreve o autor de telenovela” ofereceu primeiramente uma revisão teórica sobre as premissas que norteiam a atividade de escritura em novela, tais como sinopse, estrutura de trama, construção de personagem, organização de núcleos, escaleta e roteiro de um capítulo. Identificaram-se nessa etapa os elementos dramáticos que constituem a unidade autoral dos escritores ora estudados por essa dissertação.

Desta forma, convidamos o caro leitor a nos acompanhar por essas páginas; se o estudo apresentado não for de grande valia, pelo menos também não será tempo perdido...

1. COMO E POR QUÊ ESTUDAR O AUTOR DE TELENÓVELA?

Por considerarmos a autoria em telenovela como cerne de sua estrutura industrial, é importante resgatarmos que seu estudo, além de trazer à luz as principais técnicas narrativas e outras questões que, integradas, formam o autor de telenovela, também colaboram para o desenvolvimento e ampliação dos estudos de Comunicação no Brasil. A telenovela (e, particularmente, o melodrama) é, em nosso continente, o resultado mais bem sucedido da prática comunicativa de um veículo de massa (cuja longevidade ultrapassa os sessenta anos), atravessando diversas fases e influências tecnológicas, sociocomportamentais, estilísticas, temáticas, etc:

Nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto nesta região quanto o melodrama, nem mesmo o de terror - e não por falta de motivos - ou o de aventuras - ainda que tampouco faltem selvas e rios. É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente. Por isso, para além de tantas críticas e leituras ideológicas, e também das modas e dos *revivals* para intelectuais, o melodrama continua a constituir um terreno precioso para o estudo da não-contemporaneidade e das mestiçagens de que estamos feitos. Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais como as do sentimento, muito do que somos - machistas, fatalistas, supersticiosos e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 304)

Hoje, falar de telenovela é também uma forma de abordar a sociedade, as tecnologias por ela usadas, a história de um país, os valores e conceitos sociais, políticos, religiosos, entre outros. A televisão é muito presente na sociedade latino-americana, tornando-se o principal produto de comunicação midiática, o que lhe permitiu construir uma unidade cultural para cada comunidade, de acordo com sua origem, suas necessidades e anseios (COSTA, 2000, p. 157-158).

De acordo com Jesús Martín-Barbero (2003), a comunicação posiciona-se também como um campo de batalha política, isto é, um produtor de sentido e linguagens, atribuindo a função dos atores sociais dentro da cultura política. Sobre o papel da televisão neste panorama, o autor afirma:

Mais que substituí-la [a política], a mediação televisiva passou a constituir, a fazer parte da trama dos discursos e da própria ação política. [...] o meio não se limita a veicular ou a traduzir as representações existentes, nem tampouco pode substituí-las, senão que começou a constituir uma cena fundamental da vida pública. (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 4, *itálico do autor*)

Trazendo as reflexões de Martin-Barbero à experiência da telenovela brasileira, podemos localizar a figura do autor em um importante espaço dentro da mediação proposta pelo teórico porque, além de estimular o diálogo entre os telespectadores através da televisão, é o responsável por captar e decodificar as representações que formam a vida pública do país. De alguma forma, o estudo da escrita de um autor de telenovela faz entrecruzar em si não só as artes (literatura, cinema e teatro), mas também a sociedade e suas interconexões políticas.

Dentro do novo mapa de mediações proposto por Martin-Barbero (2003, p. 06), encontramos nosso objeto teórico de pesquisa fortemente vinculado ao eixo Matrizes Culturais – Formatos Industriais, influenciado também pela tecnicidade. O teórico conceitua a relação do eixo acima apresentado como remanescente da

[...] história das mudanças na articulação entre *movimentos sociais* e *discursos públicos*, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva. Um exemplo: ligado inicialmente aos movimentos sociais dos setores populares nos começos da revolução industrial e ao surgimento da cultura popular-de-massas, que ao mesmo tempo nega e afirma o popular transformando seu estatuto cultural, o gênero *melodrama* será primeiro teatro e tomará depois o formato de folhetim ou novela em capítulos – no qual a memória popular (as relações de parentesco como eixo da trama) irá se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal) – e daí passará ao cinema, especialmente norte-americano, e na América Latina ao radioteatro e à telenovela. (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 7, *itálico do autor*)

Reconhecemos o autor da telenovela brasileira neste eixo porque ele é o profissional que irá, dentro de um meio de comunicação de massa, articular os movimentos sociais e discursos públicos através de construção de personagens, identificação de temáticas pertinentes à sociedade daquele momento, localização geográfica de uma trama em cidades, bairros e locais específicos. Ao final, entregará em capítulos ao seu público um simulacro audiovisual de sua sociedade.

Por isso, entendemos também que a autoria em telenovela sofre grande influência da tecnicidade (constituída por operadores perceptivos e destrezas discursivas) porque aponta para “o novo estatuto social da técnica, ao restabelecimento do sentido do discurso e da práxis política, ao novo estatuto da cultura, e aos avatares da estética” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 10).

Contudo, além da práxis política da comunicação, o autor de telenovela também é constituído (como já comentado anteriormente) pela relação de luta política dentro de seu campo². Para se posicionar no eixo Matrizes Culturais – Formatos Industriais, o autor de

² Segundo Bourdieu (1983), “O campo científico, enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores), é o lugar, o espaço de jogo de uma disputa concorrencial. O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da *autoridade científica* definida, de maneira inseparável, como

telenovela reúne em sua formação um “jogo particular de disputas que dizem respeito ao reconhecimento e a consagração dos agentes. A existência dos autores é visto, portanto, como fruto de um sistema de reconhecimento e consagração passível de ser cartografado” (SOUZA, 2004, p. 20). Interessa-nos atingir os mecanismos que permitem que um roteirista consiga chegar à respeitada categoria de autor. Maria Carmem Jacob de Souza nos oferta um ponto de vista sobre esta questão aqui abordada:

O que se observa, todavia, é que nem todos [os autores] parecem ter a mesma capacidade de percepção e uso deste “espaço de possíveis”, desta “herança acumulada pelo trabalho coletivo” [...]. Herança, portanto, que envolve as práticas, as percepções das experiências e as telenovelas produzidas. [...]

Por isso, supõe-se que quanto maior a capacidade para identificar e fazer uso desta herança os agentes tiverem, maiores as chances de reconhecimento e consagração, maiores as chances de serem considerados autores. (SOUZA, 2004, p. 21)

Ou seja, para a construção de uma tipologia narrativa que possa dar sustento ao trabalho de um autor de telenovela, ele precisa ter o conhecimento da herança do trabalho coletivo (no nosso caso, a história, sucessos e fracassos da telenovela) e a engenhosidade para aplicar as ferramentas que puder extrair desta herança (técnicas do folhetim, do teatro e cinema, além dos instrumentais que a telenovela construiu ao longo das décadas).

Neste breve levantamento sobre o estado da arte³, o trabalho de Renata Pallottini fornece importantes chaves de compreensão para nosso objeto teórico, como a estrutura da telenovela (simbolizada por uma árvore com seus muitos ramos, cujo tronco é a trama principal que leva a ação para as subtramas – os galhos). Conforme a telenovela é escrita, alguns galhos tomam proporções maiores que os outros, de acordo com a receptividade, as condições de produção, entre demais fatores influentes, tornando-a uma obra aberta (PALLOTTINI, 1998, p. 74-77).

Este aspecto da estrutura da telenovela apontado por Pallottini evidencia a complexidade da elaboração de um folhetim, exigindo do autor um tipo de raciocínio bastante amplo e complexo. Trata-se de uma escrita muito específica, bastante formatada. Neste âmbito, é pertinente afirmar que a autoria de telenovela parte de um paradigma complexo,

capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da *competência científica*, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado” (p. 122-123, *itálicos do autor*). O conceito, apesar de formulado para a academia, aborda a conquista de valor profissional e, por isso, aplica-se a outros âmbitos além do científico.

³ Segundo Lopes (2010a), estado da arte ou estado do conhecimento é “situar o problema em relação às pesquisas existentes, mesmo de orientações teóricas diferentes [...], o que pressupõe a realização de uma *pesquisa bibliográfica específica*” (p. 139, *itálico do autor*)

assim como Edgar Morin (1994) conceitua em seus estudos. A propósito, o investigador aponta nos romances do século XIX o surgimento da complexidade na literatura, pois

[La novela del siglo XIX] Mostraba que la vida cotidiana es, de hecho, una vida en la que cada uno juega varios roles sociales, de acuerdo a quien sea en soledad, en su trabajo, con amigos o con desconocidos. Vemos así que cada ser tiene una multiplicidad de identidades, una multiplicidad de personalidades en sí mismo, un mundo de fantasmas y de sueños que acompañan su vida.⁴ (MORIN, 1994, p. 87)

Tanto os romances do século XIX que Morin cita quanto as telenovelas atuais surgem do mesmo filão narrativo, o folhetim/melodrama, e mantêm alguns pontos em comum, apesar dos diversos caminhos e influências sofridos ao longo da história de cada gênero. A composição de uma telenovela pode ser compreendida pelo paradigma da complexidade desenvolvido por Morin, que engloba três princípios. O primeiro é o dialógico (dualidade de termos complementares e antagônicos na unidade), tal como o jogo entre ficção e realidade dentro das cenas e composição dos personagens de uma telenovela.

Já o segundo, a recursividade organizacional (autoconstituição, auto-organização e autoprodução de uma ideia, quebrando a linearidade de causa e efeito), pode ser detectada na estruturação da ação em uma telenovela, onde o principal não é a relação de causa e efeito dos fatos (condição fundamental no texto dramático):

[...] nas telenovelas, há muitas tramas concomitantes. Nelas, essa cadeia [de causalidade] é mais frouxa e o espectador não precisa, necessariamente, assistir aos efeitos de determinada causa, pois outras tramas lhe são interpostas enquanto o tal efeito não é mostrado. Isso não significa que as telenovelas ignorem essas relações, apenas quer dizer que, quando as querem usar, constroem-na de forma mais livre. (SADEK, 2008, p. 73)

O fundamental na telenovela é o efeito do espetáculo que deve propiciar a seus telespectadores: “A única fidelidade que a telenovela exprime é, na verdade, em relação à interação comunicativa e ao compromisso com seu público. Como Sheherazade, é a contação naquele horário e o contato com aquele sultão que importa [...]” (COSTA, 2000, p. 163). Neste mesmo sentido, tal qual Sheherazade, o encadeamento da ação na telenovela corresponde à complicação das tramas até seu clímax.

Contudo, é no terceiro princípio do paradigma da complexidade de Morin que localizaremos de modo mais forte a autoria em telenovela brasileira. Trata-se do princípio hologramático: “En un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene

⁴ “[O folhetim do século XIX] Mostrava que a vida cotidiana era, de fato, uma vida em que cada um vive vários papéis sociais, de acordo com quem é singularmente, no trabalho, com amigos ou desconhecidos. Vemos assim que cada ser tem uma multiplicidade de identidades, uma multiplicidade de personalidades em si, um mundo de fantasmas e sonhos que acompanham sua vida.” (tradução nossa).

la casi totalidad de la información del objeto representado. No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte”⁵ (MORIN, 1994, p. 107). Seria possível partir de uma unidade (cena, capítulo, semana, obra) para identificar a telenovela e/ou seu autor? O senso comum nos diz que sim, afinal, dentro do discurso televisivo, é muito corriqueiro acompanharmos apenas alguns minutos de uma cena para sabermos se estamos diante de uma telenovela ou um filme, um teleteatro, etc.

Podemos traçar um paralelo entre o princípio hologramático de Morin e o conceito de matriz utilizado por Jean-Claude Bernardet na obra *O autor no cinema*. Em linhas gerais, a matriz é uma série de estruturas, temas, personagens e outros elementos que, de tão retomados na obra de um diretor, constituem um “mito fundamental” para este artista. Segundo Bernardet:

A aproximação dessas estruturas revela analogias, fruto de “repetições obcecantes” que permitem falar em “fatalidade interior” na obra do autor. Um trabalho de comparação ou superposição das diversas tragédias leva a uma arquitrágédia que não existe em si, mas está latente em todas. Essa arquitrágédia é o que se poderia chamar de “mito fundamental” do autor, ou sua “metáfora obcecante”. Mito ou metáfora são noções que me parecem vizinhas da “ideia mãe” de Chabrol/Rohmer ou do que venho chamando de matriz. (1994, p. 36)

Assim como Bernardet, Tzvetan Todorov apresenta uma definição muito próxima do princípio hologramático de Morin:

Existe, entretanto, um domínio feliz onde essa contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se insere no seu gênero. (2011, p. 95)

Todorov refere-se ao romance policial, mas poderia falar da telenovela sem ter que mudar uma vírgula de sua afirmação. A telenovela é a narrativa ficcional televisiva que mais se enquadra na característica primordial da televisão: um veículo de massa. Resultado de seu meio, a telenovela tem em seu gene a comunicação para multidões, assim como foram/são o romance folhetim, o melodrama teatral, o cinema hollywoodiano e a radionovela latino-americana.

Todorov conduz suas análises, a partir de uma trilha aberta por Vladimir Propp, a identificar as tipologias presentes na estrutura de um texto, bem como a formulação do conceito de intriga (que norteará seus estudos e as consequentes conclusões):

O conceito literário (abstrato) que gostaria de discutir é o da intriga. [...] Meu objetivo será propor um certo número de categorias que podem servir àquele que

⁵ “Em um holograma físico, o menor ponto da imagem do holograma contém quase a totalidade da informação do objeto representado. Não somente a parte está no todo, como o todo está na parte.” (tradução nossa)

identifica e descreve intrigas. Essas categorias juntar-se-ão pois àquele pobre vocabulário de que dispomos na análise da narrativa e que consiste dos termos ação, personagem, reconhecimento, etc. (TODOROV, 2011, p. 84)

Essas categorias que Todorov deseja propor são um passo adiante em relação ao trabalho de Propp, que selecionou cem contos maravilhosos russos e os quantificou através de períodos⁶; sua análise compara os contos, de modo a extrair as semelhanças⁷ constitutivas. O personagem foi cindido entre a sua função e os seus atributos (grandezas variáveis, tais como o conjunto de qualidades externas – nome, tipo físico, sexo, etc.). A função seria “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 1984, p. 26). Ao final, Propp elabora alguns conceitos para o entendimento da estrutura narrativa, como as funções dos personagens (e suas respectivas tipologias), sua importância na condução da ação de uma narrativa e a forma da entrada de cada tipo de personagem.

Justamente por seu pioneirismo, Propp deve ser lido com certa cautela e um dos pontos delicados está em sua metodologia para analisar enunciado por enunciado de um conto, como se pudesse convertê-lo e quantificá-lo como uma fórmula matemática. No caso de uma narrativa como a telenovela, chegar a este grau de detalhamento seria um trabalho extenuante, inviável e infrutífero:

É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura. Todavia, os métodos propostos neste volume antes do aparecimento do estruturalismo, bem como os métodos dos estruturalistas, que almejam o estudo objetivo e exato da literatura, possuem também seus *limites* de aplicação. (SCHNAIDERMANN, 1984, p. 05)

Portanto, a obra de Propp pode auxiliar como um método de trabalho para o estudo de narrativas, mas não é uma tábua de salvação. Entretanto, podemos avançar na análise estrutural de uma telenovela incorporando as premissas de Todorov:

A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico, e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das relações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objeto da análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, e não espacial. (2011, p. 80, grifo nosso)

⁶ “Todo conteúdo de um conto pode ser enunciado por meio de frases curtas [...]. Todos os *predicados* dão a composição do conto, e todos os *sujeitos*, *complementos* e demais partes da oração constituem o enredo.” (PROPP, 1984, p. 104, itálicos do autor)

⁷ “[...] pode-se estabelecer que os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, *realizam* frequentemente as mesmas ações. O meio em si, pelo qual se realiza uma função, pode variar: trata-se de uma grandeza variável.” (PROPP, 1984, p. 26, itálicos do autor)

Este trecho grifado dialoga bastante com a matriz trabalhada por Bernardet e o princípio hologramático desenvolvido por Morin. Para Todorov, analisar estruturalmente uma narrativa é encontrar uma linha mestra (justamente aquela que não encontramos em Propp); trasladando os três conceitos para nossa proposta, temos o texto da telenovela como narrativa estruturada a ponto de se poder extrair um perfil dos autores de telenovela.

Há também os estudos de Maria Cristina Castilho Costa, onde a autoria em televisão é um saber muito específico porque traz como bagagem uma herança cultural muito forte da literatura popular e oralizada. De acordo com a forma com que manejam esta herança, os autores vão desenvolvendo uma tipologia narrativa própria:

Os autores, por sua vez, acabam desenvolvendo determinado tipo de estrutura narrativa e caracterizando-se por um determinado gênero de telenovela, se é que se pode dizer que existem gêneros definidos nessa forma narrativa. Além disso, dado o grande número de tramas paralelas exigidas pela estrutura novelesca, cada uma com seu conflito, acaba por se esgotar o número de situações dramáticas possíveis [...] e, por mais que a vida cotidiana forneça material para atualização dos conflitos tratados, as telenovelas acabam por apresentar grande redundância. Esses autores consagram-se por certa estratégia e gosto narrativo, com atores que tendem a constituir tipos característicos. (COSTA, 2000, p. 169)

É necessário sublinhar que o trabalho do autor é saber manejar bem as técnicas narrativas, e não apresentar a história mais original, conforme assinala Roland Barthes (1971, p. 51) nas literaturas orais: “[...] conhecem-se certos códigos de recitação (fórmulas métricas, protocolos convencionais de apresentação), e sabe-se que o “autor” não é aquele que inventa as mais belas histórias, mas o que domina melhor o código cujo uso partilha com os ouvintes”.

Considerando a observação de Barthes, estabelecemos o recorte de nosso objeto empírico em três autores: LAURO CÉSAR MUNIZ (1938-), WALTHER NEGRÃO (1941-) e SILVIO DE ABREU (1942-). A escolha não foi fortuita e obedeceu a uma série de requisitos pertinentes à história e estrutura empresarial da telenovela brasileira.

A principal premissa para a escolha dos três foi o grau de vínculo com o conceito clássico de autoria (pertencente à literatura, apresentado no segundo capítulo dessa dissertação). Partindo desta hipótese (verificada nas fases analíticas deste estudo), temos a gradação de um autor mais próximo do autor de literatura e teatro (Lauro César Muniz) até aquele que se adapta ao perfil profissional do autor de televisão (Walther Negrão); entre ambos, estaria Silvio de Abreu que, por um lado, exerce rígido controle na composição de suas telenovelas, mas está inserido no caráter industrial e político da televisão.

Além dessa premissa inicial, alguns critérios de seleção do objeto empírico foram:

- a) a importância desses autores na história da teledramaturgia brasileira, com longevidade na indústria (todos com mais de 35 anos de televisão);
- b) a variedade de influências e gêneros (comédia, épico, *thriller*, policial, etc.), gerando novelas com tons diferentes;
- c) a presença em, pelo menos, mais de um dos horários de telenovela constituídos pela Rede Globo na década de 1970, participando da construção do “Padrão Globo de Qualidade”⁸;
- d) a passagem por mais de uma emissora (o que enriquece a escrita dos autores);
- e) autores ainda vivos, para abrir o precedente de entrevistas com os profissionais, a fim de verificar pontos obscuros e investigar características, influências e comportamentos pessoais dentro da indústria;
- f) trabalhos além da televisão, tais como peças de teatro, romances, direção em cinema, experiência como ator, etc.;
- g) e, por fim, a posição de autores-titulares dentro da área da telenovela.

Para se ter uma ideia de como foi composta a amostra, apresentaremos aqui a seleção feita para se chegar ao recorte de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu tendo como base os critérios elencados acima. Ressaltamos que o item “g” (posição de autores-titulares) não está expresso nas colunas porque já foi ele o critério de seleção dos 64 autores listados abaixo:

Itens Autores (item g)	a)	b)	c)	d)	e)	f)
Aguinaldo Silva	X	X			X	X
Alcides Nogueira	X	X	X		X	X
Ana Maria Moretzsohn			X	X	X	
Andréa Maltarolli						
Antonio Calmon					X	X
Aziz Bajur	X			X	X	X
Benedito Ruy Barbosa	X		X	X	X	X
Bráulio Pedroso	X		X	X		X
Carlos Lombardi	X	X		X	X	X
Cassiano Gabus Mendes	X	X	X			
Cristiane Fridmann				X	X	
Daniel Más	X					

⁸ Segundo Mungioli (2006, p. 87), este “padrão Globo de qualidade” corresponde “a uma reestruturação total da grade de programação, da produção de programas e organização da empresa empreendida pela emissora na década de 1970”. Criou-se com esta reorganização uma nova estética para a telenovela brasileira, estabelecendo parâmetros temáticos, artísticos e empresariais para a produção de programas em geral, mas o carro-chefe desta estratégia da Rede Globo foi a telenovela.

Dias Gomes	X	X	X			X
Duca Rachid				X	X	
Dulce Santucci	X			X		
Elizabeth Jhin			X		X	X
Emanuel Jacobina					X	
Euclydes Marinho	X				X	X
Filipe Miguez					X	
George Moura					X	X
Geraldo Vietri	X	X		X		X
Gilberto Braga	X	X	X		X	
Gisele Joras					X	X
Glória Magadan	X		X	X		
Glória Perez	X		X	X	X	
Íris Abravanel					X	
Ivani Ribeiro	X	X	X	X		
Janete Clair	X		X	X		
João Emanuel Carneiro		X	X		X	X
Jorge Andrade	X			X		X
Lauro César Muniz	X	X	X	X	X	X
Leonor Bassères	X	X	X			
Letícia Dornelles				X	X	
Lícia Manzo					X	X
Luiz Carlos Fusco	X			X		
Manoel Carlos	X		X		X	X
Marcílio Moraes	X		X	X	X	X
Marcos Rey	X			X		X
Margareth Boury					X	
Maria Adelaide Amaral	X	X	X		X	X
Maria Carmem Barbosa		X			X	X
Mário Prata	X			X	X	X
Mário Teixeira			X	X	X	
Miguel Falabella			X		X	X
Raymundo Lopes	X			X		
Renata Pallottini	X			X	X	X
Ricardo Linhares		X	X	X	X	X
Rubens Ewald Filho	X			X	X	X
Sergio Jockymann	X	X		X		X
Sergio Marques	X				X	
Silvio de Abreu	X	X	X	X	X	X
Solange Castro Neves				X	X	X
Sylvan Paezzo	X			X		
Teixeira Filho	X	X		X		
Thelma Guedes					X	X
Tiago Santiago		X		X	X	X
Vicente Sesso	X	X		X	X	
Vincent Villari					X	
Vivian de Oliveira					X	
Walcyr Carrasco		X	X	X	X	X

Walter George Durst	X		X	X		
Walther Negrão	X	X	X	X	X	X
Wilson Aguiar Filho	X			X		
Yves Dumont	X			X	X	

Tabela 1 – Seleção dos autores para construção do objeto empírico.

Fonte: Memória Globo e Site Teledramaturgia.

Havia apenas três autores que contemplavam os critérios elaborados. Caso houvesse menos, teriam sido apenas estes os selecionados; se existissem mais, teríamos que encontrar outro critério para estabelecer a seleção. Um deles poderia ter sido a escolha de um dos critérios para maior peso (por exemplo, o autor que tivesse menos tempo de profissão seria o eliminado).

Todos esses critérios foram estabelecidos para que se construísse um objeto empírico o mais completo possível, tentando rastrear as diversas influências de outros gêneros, de emissoras variadas, em muitos estilos. Também se levou em consideração que os autores selecionados acompanharam as evoluções históricas da telenovela em termos de autoria, desde o momento em que o autor escrevia sozinho toda a trama (décadas de 1960/70) até o momento atual, com grandes equipes.

Depois de selecionar os autores a se estudar, passou-se a pensar nas hipóteses de trabalho, na seleção do *corpus* e como analisar esse material. Sobre as hipóteses, tentamos comprovar que a autoria em telenovela pode ser localizada nas instâncias narrativa e temática. Para tanto, partimos de um parágrafo da obra de Costa que nos chama a atenção para o recorrente uso dos autores de determinados tipos narrativos e temáticos:

[...] o estilo do autor, expresso na capacidade de criação da obra, na elaboração dos conflitos, na construção das personagens, na força dos diálogos, tem enorme peso no sucesso da telenovela. Essa criação autoral pode ser estudada no conjunto da obra do autor [de telenovela], uma vez que qualquer um dos nossos mais importantes criadores já possuem uma significativa produção em quantidade e qualidade. (COSTA. 2000, p. 197)

Além disso, acreditamos que a específica narrativa de um autor de telenovela é construída pela intersecção de:

- estratégias profissionais de reconhecimento e consolidação dentro de uma empresa, que outorgará ao funcionário a qualidade de “autor de telenovela”;
- e domínio de técnicas folhetinescas/melodramáticas ancoradas na bagagem cultural específica de cada profissional (cujas referências mais comuns são o cinema norte-americano, a literatura – especialmente a francesa e a inglesa – e o teatro).

Também buscamos testar a hipótese de que a autoria em telenovela está em seu estado mais genuíno na elaboração da sinopse, construção dos personagens, redação dos primeiros capítulos⁹. Portanto, fez-se necessário uma análise que contemplasse alguns pontos previstos, tais como:

- Ressaltar os procedimentos folhetinescos e empresariais presentes na redação de uma telenovela;
- Sublinhar temáticas e perfil de personagens presentes na tipologia autoral dos profissionais escolhidos para a análise.

A análise e a detecção de uma escrita autoral na televisão foram feitas através da comparação das obras de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu. A opção por uma análise/detecção comparativa é bastante racional: através do contraste, pudemos ver o que há de distintivo em cada obra. Além disso, segundo Todorov,

[...] é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas diferentes hierarquias. (TODOROV, 1971, p. 211)

Apesar das palavras de Todorov se voltarem exclusivamente para a produção literária, em telenovela não há muita diferença. A comparação entre os autores e obras também evidencia essas correlações de época, estilo e condições de produção. A coleta de dados foi feita a partir de roteiros e sinopses (*corpus*) de suas telenovelas; a opção pelos roteiros se justifica por ser o resultado palpável do trabalho dos autores, ao contrário do que nos aconselha Souza (2004):

As telenovelas contam em geral com uma sinopse, que pode chegar a ter trinta páginas, e quase duzentos capítulos, cada um deles também com este número de páginas. O roteiro e a sinopse não podem servir de base para a análise porque muitas vezes não correspondem ao desenvolvimento final da história exibida na televisão. Além disso, o acesso do pesquisador a este material escrito e a todos os capítulos exibidos é muito difícil, cabendo ao pesquisador imaginar outros caminhos para conhecer o texto narrativo, a história contada nas suas nuances e modos de elaboração. (p. 38-39, grifo nosso)

O acesso aos capítulos foi uma etapa resolvida desde a elaboração do projeto (a se explicar adiante). Agora, caso escolhêssemos analisar o capítulo gravado (produto final),

⁹ Geralmente, os autores-titulares escrevem sozinhos, no máximo, até o capítulo 30, onde apresentam todos os núcleos. Depois disso, a redação da novela é dividida entre os colaboradores, cabendo aos autores-titulares a organização, estruturação das tramas e redação final dos capítulos ao longo dos demais meses de exibição.

teríamos um problema ainda maior, detectar e separar da autoria do escritor de telenovela as influências autorais de outros profissionais para a realização daquele capítulo. Temos a criação do diretor, dos atores, cenógrafos, sonoplastas, editores (ressaltamos aqui que o editor tem uma participação fundamental na realização da telenovela, pois seu trabalho é o que dá o último retoque para a posterior exibição – e fruição – do capítulo). Separar todas essas influências até chegar ao trabalho do autor poderia nos acarretar perda de foco.

Um dos problemas encontrados ao decidir que o *corpus* deste trabalho seriam os roteiros foi a pouca instrumentalização do estudo do roteiro de telenovela¹⁰. Os livros se dedicam a ensinar como se escreve (principalmente para cinema), mas não como se deve analisar um roteiro. Também não há muitos estudos sobre a atividade do autor de telenovela; o meio acadêmico estuda o gênero sob vários aspectos, mas, quando aborda o autor, geralmente é como recorte e não objeto de estudo (ou seja, pelo seu *métier*, seu domínio da profissão). A diferença está na construção do objeto, que privilegia tópicos como ações socioeducativas, representação social, enfim, uma série de conexões e diálogos que a telenovela brasileira mantém com a nossa sociedade. A autoria de telenovela entra como um recorte para a construção de um objeto empírico, e não o cerne da pesquisa acadêmica.

Além disso, há que se mencionar a presença frequente de técnicas e modelos para análise de texto teatral. Diferentemente do roteiro de telenovela, o texto de uma peça pode ser lido e estudado em sua totalidade pelos estudantes e apaixonados da área¹¹. Muitos deles chegam a ser publicados em livros ou coleções (ressaltamos aqui a obra completa de Lauro César Muniz), encontrados em livrarias e bibliotecas. Por isso, há uma quantidade maior de obras, teorias e modelos para o estudo do texto de teatro *per se*.

Uma grata surpresa durante o período de pesquisa bibliográfica foi a obra *Para trás e para frente – um guia de leitura de peças teatrais*, de David Ball. Como o próprio nome indica, as técnicas descritas visam o texto dramaturgico, destinadas aos profissionais de artes cênicas (atores, cenógrafos, diretores, etc.). No entanto, não há no livro nada que impeça o uso das técnicas para se entender um roteiro pelo ponto de vista do autor; também não existe nenhum conflito em se trazer uma técnica teatral para o âmbito da telenovela, visto que o

¹⁰ Destaque para o livro “Taller práctico de escritura de telenovela: ocho clases de teoría y ejercicios”, de José Ignacio Valenzuela G. A obra se destina ao ensino de redação de uma telenovela, desde a premissa até a redação final de um capítulo, contando sempre com exemplos testados na indústria televisiva (principalmente a mexicana) e exercícios para a prática da redação de novelas.

¹¹ No caso da telenovela, como destacado por Souza (2004), o acesso ao roteiro é muito difícil. Quando se consegue, trata-se geralmente dos primeiros e últimos capítulos, e não da obra como um todo.

texto audiovisual mantém muitos pontos de contato com o texto dramaturgico, a começar pela organização da trama narrada em cenas, diálogos e rubricas.

Um dos principais pontos da obra de Ball é a visualização da estrutura narrativa de uma peça, leia-se, como encontrar a ação daquele texto:

A primeira coisa, pois, a descobrir é como uma peça caminha de um lugar a outro. Encontre o primeiro *evento* de cada ação, depois o segundo, e daí, a conexão entre os dois. A caminhada de uma peça está contida em suas ações [...] [...] descobrir o primeiro evento de cada ação (seu *detonador*), e então o seu correlato, segundo evento (*monte* – que serve de alvo). Ambos têm que estar lá. Para cada detonador há um monte, e vice-versa. (BALL, 2014, p. 24-25)

A partir deste ponto, o teórico sugere outras técnicas de leituras, tais como a identificação do encadeamento narrativo de trás para frente, ou seja, do final para o início da peça, além de apresentar conceitos bastante caros à narrativa dramaturgica, como estase, intrusão, obstáculo, conflito, exposição, tema, núcleos de personagens e clímax. Justamente por se tratar de uma técnica teatral, nem tudo o que foi proposto por Ball era possível de ser empregado nesta dissertação, mas sempre que necessário ele foi requisitado para ajudar na análise do *corpus*.

Ainda se tratando de obra para análise teatral, mas mais flexível que o livro de Ball, temos o *Dramaturgia – construção de personagem*, de Pallottini, cujo último capítulo propõe alguns modelos de análise de texto dramaturgico. Vale a pena destacar que, em comum, os modelos solicitam um resumo da obra a ser analisada; pequena contextualização sobre o autor, sua época e o momento em que a obra foi concebida; estrutura narrativa e elementos constituintes (tempo, tom, gênero); construção de personagem (para análise da relação dos personagens, Pallottini aconselha o uso da teoria do pensador francês Étienne Souriau apresentada no livro *As duas mil situações dramáticas*); e análise de ação principal e secundária. O objetivo de Pallottini foi justamente o de colaborar para estudos e pesquisas sobre dramaturgia, já prevendo inclusive a maleabilidade de seus modelos:

Com o intuito de colaborar para a simplificação do caminho do estudante da obra teatral, seja ele de que nível for, vão aqui alguns modelos de análise de texto e espetáculo, com comentários, quando couberem. Note-se, mais uma vez, que nenhum desses modelos é o verdadeiro, que variam segundo algumas perspectivas tomadas e que podem, todos, ser adaptados conforme as necessidades e circunstâncias. (PALLOTTINI, 1989, p. 146)

No âmbito das telenovelas, uma das poucas obras que trata da análise do roteiro é o já citado livro *Analisando telenovelas*, onde há algumas propostas metodológicas para o estudo dos capítulos. Souza aponta uma lista de etapas a se cumprir, caso o interesse do pesquisador recaia sobre a autoria:

[...] i) elaboração de um resumo da história baseado nos boletins de programação, nas sinopses, quando houver, nos resumos dos capítulos exibidos; ii) elaboração de um resumo descritivo e ampliado do desenrolar da história, buscando respeitar a composição e o ritmo da narrativa; iii) criação de um quadro geral que permita observar o ritmo da narrativa ao longo das semanas e dos meses, configurando as curvas dramáticas segundo as tramas centrais e secundárias. (SOUZA, 2004, p. 39)

Após estas etapas, o pesquisador poderia verificar quais pontos (ou capítulos) são interessantes para sua análise, extraí-los e compor seu *corpus* (neste caso, audiovisual) a partir desta seleção. Ou por outra, Souza propõe uma seleção do que Barthes chama de “funções cardinais” da narrativa, ou seja, momentos de risco onde a trama poderia tomar um rumo oposto (BARTHES, 1971, p. 33). Acreditamos, contudo, que há um fator subjetivo muito grande na hora de se avaliar quais são os pontos altos ou os momentos importantes dentro de uma obra de mais de cem horas de duração. É claro que, mesmo nesta dissertação, o fator pessoal está presente, mas tentou-se minimizá-lo ao máximo com o uso das ferramentas teóricas e dos critérios de seleção.

Foi o caso da seleção do número de capítulos que foram analisados. O projeto (elaborado em 2013) previa a leitura de todos os capítulos das novelas escolhidas, tentando importar da literatura a análise da unidade da obra. É possível analisar um capítulo ou passagem marcante de um romance, por exemplo, mas o mais comum é que o recorte de estudo literário interfira em outros elementos, tais como personagens e temáticas, e não a extensão da obra.

Porém, ao longo da pesquisa, verificou-se que seria mais interessante restringir o *corpus* a seis capítulos iniciais de cada novela porque está neles o que há de mais genuíno no que se refere à autoria. Afinal, trata-se de uma fase de trabalho que o autor está apresentando suas tramas, sem a interferência da audiência. Na verdade, essa interferência é indireta; a resposta do público para os últimos trabalhos da emissora e do próprio autor influenciam a obra que está começando, mas ainda não fala diretamente a ela. Além disso, os problemas de produção são mais negociáveis quando estamos nos primeiros capítulos, justamente porque seu tempo de gravação é maior do que quando a novela entra no ar.

Parecem corroborar nossa escolha as palavras de Rodrigo Barreto, em seu artigo que estuda a construção de potenciais desdobramentos narrativos no primeiro capítulo das novelas *Terra Nostra* (Globo, 1999/2000) e *O Clone* (Globo, 2001/02) (SOUZA, 2004, p. 88-89). No caso de nossa dissertação, expande-se o número de capítulos para seis, pois nos interessa verificar elementos de apresentação desta novela a se estreiar. Portanto, realizou-se aqui uma

pesquisa do tipo qualitativa, com amostra significativa. Por pesquisa qualitativa, entendemos a definição de Deslauriers e Kérisit:

A pesquisa qualitativa tem sido, inúmeras vezes, utilizada para descrever uma situação social circunscrita (pesquisa descritiva). [...] Uma pesquisa descritiva colocará a questão dos mecanismos e dos atores (o “como” e o “o quê” dos fenômenos); por meio da precisão dos detalhes, ela fornecerá informações contextuais que poderão servir de base para pesquisas explicativas mais desenvolvidas. (DESLAURIERS; KÉRISIT; 2008, p. 130)

Nossos propósitos estão circunscritos à pesquisa qualitativa descritiva, pois, de acordo Deslauriers e Kérisit, ensejam a descoberta “dos mecanismos e dos atores”. O “como” e “o quê” (no caso, da autoria na telenovela) estão no cerne de todas as perguntas elaboradas para a problemática desta dissertação. Contudo, dentro do vasto material televisivo¹² dos três autores de telenovela, há a necessidade de extrair uma amostra: “O objetivo da amostra (no sentido amplo) consiste, portanto, em dar base a um conhecimento ou um questionamento, que ultrapasse os limites das unidades, e mesmo do universo de análise, servindo para produzi-lo” (PIRES, 2008, p. 163).

Parte da amostragem já foi feita: dentre tantos capítulos, analisaremos os seis primeiros de cada novela; agora definimos quais novelas poderiam ser utilizadas aqui. Nunca é demais lembrar que o número de trabalhos de cada um dos autores de telenovela recrutados por nós é relativamente grande¹³, Para a seleção da amostra, recorremos a critérios utilizados para a escolha de um caso (estudo de caso). Segundo Pires, alguns deles são:

- a *pertinência* teórica (em relação aos objetivos iniciais da pesquisa);
- as *características* e a *qualidade intrínseca* do caso;
- a *tipicidade* ou a *exemplaridade*;
- a *possibilidade de aprender* com o caso escolhido;
- seu interesse social;
- sua acessibilidade à investigação; (PIRES, 2008, p. 183)

Adaptamos o método aplicado por Bernardet (1994), Sadek (2008), Ball (2014) e Pallottini (1989 e 1998) para a descrição de estruturas narrativas, além da definição de amostragem definida por Pires (2008, p. 199), cujo objetivo é “abrir os caminhos para a comparação [...]. Empreende-se, aqui, a construção de um mosaico, ou de uma maquete pela

¹² “Se pensarmos em termos de papel escrito, podemos dizer que um capítulo é escrito aproximadamente em trinta páginas; portanto a telenovela consome 4.800 páginas de texto, uma pilha de papel de um metro e meio de altura...” (PALLOTTINI, 1998, p. 62)

¹³ Apenas por curiosidade, segue o número de trabalhos de cada autor selecionado para este projeto de mestrado, segundo os sites Teledramaturgia e o Memória Globo (acesso em 05/2016): Walther Negrão – 45 trabalhos (18 novelas como autor-titular, 13 novelas como coautor, 3 minisséries, 4 seriados, 1 telerromance e 6 novelas como *play doctor*), Lauro César Muniz – 30 trabalhos (20 novelas como autor-titular, 3 novelas como coautor, 2 minisséries, 2 supervisões de texto e 3 novelas como *play doctor*) e Silvio de Abreu – 24 trabalhos (13 novelas como autor-titular, 2 novelas como coautor, 1 minissérie, 7 supervisões de texto e 1 substituição).

mediação de um número diversificado de casos” para se chegar às novelas escolhidas. Uma obra será eleita a “telenovela principal”, pensando no conceito de matriz que Bernardet apresenta. As outras obras dos autores aparecerão sempre que necessário para evidenciar elementos constantes no trabalho do autor de telenovela. As novelas selecionadas foram:

- *Despedida de Solteiro* (Walther Negrão, Globo, 1992)

Após a noite de despedida de solteiro de João Marcos (Felipe Camargo), a prostituta Salete (Gabriela Alves) é brutalmente assassinada. Tudo indica que os responsáveis foram os participantes da festa: João Marcos, Pedro (Paulo Gorgulho), Pasqual Papagaio (Eduardo Galvão) e Xampu (João Vitti). Eles são presos após o casamento de João Marcos e cumprem sete anos de detenção. Soltos em liberdade condicional, os quatro voltam à cidade de Remanso para retomar suas vidas. Mas os anos afastados fez muita coisa mudar na cidadezinha do interior de São Paulo. Lenita (Tássia Camargo), noiva de João Marcos, acabou se casando com Sérgio Santarém (Marcos Paulo), vilão da trama e profundamente envolvido no crime que vitimou Salete. Flávia (Lucia Veríssimo) se transformou em uma grande empresária da soja, mas a decepção com seu amor platônico por Pedro a fez uma mulher fechada. Emília (Lolita Rodrigues), mãe de Flávia e Xampu, tornou-se uma mulher ainda mais rígida e amarga e, ao saber da volta dos amigos, move céus e terra para afastá-los de novo. Logicamente, Emília conta com a eficiente ajuda de Sérgio Santarém, que precisa afastar João Marcos e companhia da cidade para encobrir sua ligação com o assassinato que os condenou, além de completar a vingança que iniciou contra Emília.

- *Escalada* (Lauro César Muniz, Globo, 1975)

A novela acompanha a trajetória de Antonio Dias (Tarcísio Meira), desde a chegada em Rio Pardo (em 1940) até a consolidação de sua ascensão social, em 1975. Vítima de um golpe de Miguel (Lutero Luiz), Antonio o persegue até encontrá-lo em Rio Pardo, sob a falsa identidade de professor Miguel, representante do bispo para dar início à construção de uma escola para os filhos dos fazendeiros da região. O projeto é um sonho de Gabino Alcântara Magalhães (Oswaldo Louzada) e é liderado por seu filho, Armando (Milton Moraes), poderosa força política da região. Antonio vai ficando na cidade por dois motivos: o primeiro é a escalada política que alcança, chegando a ser indicado prefeito, através de manobras de Horácio (Otávio Augusto), jornalista da cidade; o segundo é o caso amoroso com Candida (Susana Vieira) e o amor despertado por Marina (Renée de Vilemond), irmã de Armando. Antonio investe em algodão, chega a ganhar dinheiro, mas perde tudo durante uma crise. Sai

de Rio Pardo, muda-se para São Paulo, Rio de Janeiro (onde se emprega em uma empreiteira) e Goiás, sendo um dos braços a construir Brasília.

- *Cambalacho* (Silvio de Abreu, Globo, 1986).

Leonarda Furtado (Fernanda Montenegro) e Jerônimo Machado (Gianfrancesco Guarnieri) formam uma dupla de trambiqueiros que vai levando a vida entre um golpe e outro. Em determinado momento, surge a oportunidade do grande cambalacho: Leonarda tem todas as características necessárias para se passar pela filha que o milionário Antero Souza e Silva abandonou ainda recém-nascida. O octogenário acaba de se casar com Andreia (Natália do Valle), bela e ambiciosa mulher que deseja apenas sua fortuna. Andreia é apaixonada pelo cunhado, Rogério (Claudio Marzo), e sofre de um profundo complexo de inferioridade, o que a faz rivalizar com sua irmã, Amanda (Susana Vieira). Ao descobrir que Antero busca sua filha desaparecida, Andreia decide acelerar um pouco as coisas e mata o marido em um acidente de lancha de modo que tudo pareça acidente. Na leitura do testamento, a surpresa: Antero deixa toda a sua fortuna, transformada em ações nominais, a Leonarda Furtado. Nesse ínterim, surge outro mistério: há a possibilidade de que Leonarda seja mesmo a filha desaparecida de Antero? Ao longo da trama, Leonarda e Andreia se digladiam pelo dinheiro de Antero.

É importante retomar aqui que nossa pesquisa é um estudo de caso de caráter significativo, ou seja, não-probabilístico porque enseja desvendar pontos de ocorrência autoral dentro da telenovela, e não, por exemplo, estabelecer um paradigma para a autoria em telenovela através da frequência de estruturas e/ou arquétipos:

Contrariamente ao que certos pesquisadores pensam, a pesquisa qualitativa também recorre à amostra, que será, mais frequentemente, de tipo não-probabilístico. Essa amostra não se constitui ao acaso, mas sim em função de características precisas, que o pesquisador pretende analisar. (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2008, p. 138)

Além disso, um dos critérios de escolha das telenovelas analisadas foi o acesso aos roteiros. Como já ressaltou Pallottini (1998, p. 62) e Souza (2004, p. 38-39), é muito difícil ter contato com os roteiros de telenovela. Hoje, as emissoras de televisão têm grandes centros de documentação mas restringem demais a consulta em seu acervo. Antes, porém, era ainda pior. A história da teledramaturgia brasileira sempre foi entendida como efêmera¹⁴, mesmo entre os

¹⁴ Criado em 1976, o CEDOC (Centro de Documentação) da Rede Globo não tinha o costume de sistematizar um acervo de produções da emissora até meados dos anos 1980. Apenas o que era vendável ao exterior permanecia arquivado. Assim, novelas consideradas problemáticas como *O Amor é Nosso* (1981) simplesmente foram apagadas para o reaproveitamento das fitas. Outras, como *Estúpido Cupido* (1976/77) e *Corrida do Ouro*

profissionais de televisão. Dos autores selecionados, há um contraste muito claro quanto ao arquivamento dos roteiros: de um lado, Silvio de Abreu mantém conservada em seu escritório grande parte de suas telenovelas (roteiro e fitas gravadas); já Walther Negrão nunca preservou os originais de sua obra, pois, segundo ele:

Quando eu morrer, tudo será esquecido. É o preço que se paga por escrever um produto de consumo imediato como a telenovela. Creio tanto nisso que sequer tenho guardada a maioria dos textos que fiz. E são milhões de páginas em 45 anos de carreira. (BERNARDO; LOPES, 2009, p. 261)

Por tudo isso, a definição do *corpus* levou principalmente em conta o acesso aos roteiros originais. Os primeiros capítulos de *Escalada* foram obtidos em uma visita ao Arquivo Nacional, do Rio de Janeiro, em agosto de 2014. Já os de *Despedida de Solteiro* e *Cambalacho* constam no acervo da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes. As sinopses de *Escalada* e *Cambalacho* foram cedidas por seus autores, respectivamente, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu. Além disso, há o acervo particular do mestrando (fruto de dezessete anos de caminhadas, tentativas, insistências e pesquisas em telenovela), que colaborou para enriquecer a dissertação com referências cruzadas entre obras. Houve o emprego de outras fontes (capítulos gravados em DVD ou VHS, versões romanceadas, entrevistas, etc.) sempre que necessário para esclarecer algum ponto ou ilustrar algum aspecto do material escrito, mas reforçamos aqui que o foco principal desta dissertação é o roteiro de telenovela, e não seu produto final (o capítulo gravado, editado, sonorizado e exibido).

Outro fator de seleção das novelas foi a relevância de cada título para a carreira do autor e para a história da telenovela brasileira. *Escalada* foi a primeira novela das 20h de Lauro César Muniz na Globo, quebrando um predomínio de novelas de Janete Clair¹⁵. A trama tem importância histórica para a telenovela ao abordar o tema do desquite (a lei do divórcio, suscitada após a discussão da novela, foi aprovada no Congresso dois anos depois), além de apresentar um painel da história recente do Brasil. Também vale mencionar que *Escalada* apresenta, pela primeira vez na Globo, características que seriam consolidadas como próprias à escrita de Lauro César Muniz.

A sinopse de *Cambalacho*, de Silvio de Abreu, foi escrita após Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho) ter tentado levar o autor para a faixa das 20h. Uma das maiores

(1974/75) tiveram preservados apenas os dois primeiros capítulos, dois intermediários e dois últimos. Ver: ELIAS, E. e COSTA, L. Descaso e incêndios destruíram grandes sucessos. Especial de Domingo – “Televisão apaga sua memória”. **Estado de São Paulo**, 10 de janeiro de 1999

¹⁵ Entre janeiro de 1969 e dezembro de 1974, Janete Clair escreveu sete novelas para a faixa das 20h (*Rosa Rebelde*, *Véu de Noiva*, *Irmãos Coragem*, *O Homem que Deve Morrer*, *Selva de Pedra*, *O Semideus* e *Fogo sobre Terra*), enquanto Walther Negrão escreveu *Cavalo de Aço*.

audiências das 19h (AUTORES, 2008, v. 2, p. 293) onde, pela primeira vez, o escritor fundiu uma trama farsesca com uma história policial, mistura que seria significativa para obras futuras, como *Rainha da Sucata* (Globo, 1990), *Deus nos Acuda* (Globo, 1992/93), *A Próxima Vítima* (Globo, 1995) e *Belíssima* (Globo, 2005/06). A trama parte de um fato verídico bastante peculiar: o envolvimento do ministro Abi-Ackel com o contrabando de pedras preciosas. O escândalo levou o autor a pensar nos motivos que levam o brasileiro a ser um povo cambalacheiro (AUTORES, 2008, v. 2, p. 291).

Já *Despedida de Solteiro* tem uma trajetória peculiar na história das telenovelas. No início de 1992, a Globo programara o *remake* de *Mulheres de Areia* para substituir a produção em cartaz às 18h, *Felicidade*. Depois de muitas dificuldades para escalar as protagonistas, as gêmeas Ruth e Raquel, chegou-se ao nome de Glória Pires. Contudo, a atriz engravidou e, com o consenso da autora Ivani Ribeiro, a emissora preferiu adiar o projeto para esperar a disponibilidade de Glória Pires. A cidade cenográfica de *Mulheres de Areia*, no entanto, já estava em construção. Walther Negrão foi chamado pela direção da emissora e teve como incumbência desenvolver uma novela a partir da cidade cenográfica já planejada, conforme conta o autor:

Na reunião, abriram na minha frente, em cima da mesa, as plantas dos cenários que tinham produzido. Não precisava me preocupar com o elenco, só tinha que colocar uma história ali dentro daquele cenário da cidade cenográfica. E tinha de 50 a 60 dias para fazer isso. Era uma cidade de praia. Eu recebi os croquis e a planta baixa do cenário para poder me movimentar e imaginar os personagens. Estava lá: “Casa de Ruth e Raquel”. Virou: “Casa de Sirineu Farfã”, personagem da minha novela. Guardo essas plantas até hoje. Mudei a ambientação para uma cidade do interior, fui criando os personagens e fizemos a nova novela a toque de caixa. (AUTORES, 2008, v. 2, p. 423)

Desta maneira, a criação de *Despedida de Solteiro* partiu de um problema de produção para originar o texto, caminho inusitado dentro da indústria da telenovela. Além de reunir as características habituais de uma novela das 18h, é uma oportuna síntese do universo dramatúrgico de Walther Negrão.

Assim sendo, passamos para a proposta de descrição e interpretação do *corpus*, ou como definiu Eco em seu ensaio sobre James Bond: “Resta agora examinar em detalhe esta máquina narrativa para determinar quais são as razões de seu sucesso.” (1976, p. 139).

A primeira etapa foi a descrição, entendida por Maria Immacolata Vassalo de Lopes como “[...] operação de *análise descritiva* e é feita em dois passos: o primeiro é constituído por procedimentos técnicos de organização, crítica e classificação dos dados coletados”

(2010a, p. 149). Este primeiro passo da descrição das telenovelas compreendeu as seguintes atividades:

- a) leitura atenta da sinopse (quando houver) e dos roteiros;
- b) seleção de dados da sinopse e dos seis primeiros capítulos;
- c) categorização dos dados extraídos, de acordo com a classificação estabelecida nos trabalhos de Pallottini (1998), Sadek (2008), Todorov (2011) e segundo manuais de roteiros de Comparato (2009), Campos (2011), Valenzuela G. (2012): enredo (trama/subtrama), personagens (estrutura, organização, construção e desenvolvimento), temáticas e locações, apresentação de núcleos e organização narrativa;

Já o segundo passo da descrição “abrange procedimentos propriamente analíticos que visam à construção dos ‘objetos empíricos’ e a reprodução do fenômeno nas condições de sua produção” (LOPES, 2010a, p. 149). Neste momento, os dados categorizados das “telenovelas principais” foram comparados com outras novelas do mesmo autor. Também houve a possibilidade de entrevistas centradas¹⁶ com Lauro César Muniz e Silvio de Abreu¹⁷ para esclarecimentos e descobertas de características autorais. A última etapa analítica foi a interpretação dos perfis narrativos obtidos através da descrição.

Por fim, é válido sublinhar que a pesquisa sobre o autor de telenovela e seus recursos para construção e constituição de um estilo narrativo na indústria da telenovela pode acrescentar muito ao estudo deste tema, do veículo (televisão) e da área de comunicação em que está inserido. Visto que o recorte é muito preciso e delimitado (para se enquadrar aos propósitos de uma dissertação de mestrado), este estudo não se esgota aqui. Visou-se por ora encontrar uma trilha que colabore ao entendimento do autor de telenovela, sem engessá-lo ou acuá-lo com a normatização de sua produção criativa. Acreditamos que esta dissertação ajudará no fortalecimento e conquista de espaço no campo científico, além de colaborar para a instrumentalização da profissão de roteirista de televisão, ao categorizar e identificar as fontes e técnicas necessárias para o trabalho em telenovela.

¹⁶ “(c) A entrevista centrada (*focused interview*), na qual, dentro de hipóteses e de certos temas, o entrevistador deixa o entrevistado descrever livremente sua experiência pessoal a respeito do assunto investigado” (THIOLLENT, 1980, p. 35).

¹⁷ Walther Negrão foi procurado para que pudéssemos entrevistá-lo, sem sucesso. Acreditamos que razões de ordem pessoal, além do fato de ele estar às vésperas de estreitar uma nova novela, *Sol Nascente*, tenham interferido para a inviabilidade da entrevista.

2. O QUE É O AUTOR DE TELENOVELA BRASILEIRA?

*O Brasil do final do século [XIX] é um país endividado. Com a crise financeira, os industriais começam a quebrar, como Augusto, marido de Leonor e pai da linda Rosália, uma jovem descobrindo o amor, um coração negociado em troca de uma dívida. As paixões proibidas, a violência, a fé na liberdade, a inveja, o charme, a poesia. Os contrastes de uma época onde era preciso lutar pelo “Direito de Amar”! Novela de Walther Negrão da obra de Janete Clair. Estreia nesta segunda, seis da tarde.*¹⁸

A chamada de estreia da novela *Direito de Amar*, veiculada em fevereiro de 1987, explica sucintamente a trama, sua ambientação e apresenta em rápidos *takes* os astros e estrelas da Globo que fazem parte da produção. Também informa que a novela é de Walther Negrão, conhecido autor de tramas das 18h e 19h, mas há uma ressalva: “da obra de Janete Clair”. Falecida em novembro de 1983, seu nome é usado como uma *griffe* para atribuir qualidade à história ou filiá-la a alguma tradição telenovelesca que seduza o telespectador.

Este é apenas um dos inúmeros casos curiosos que cercam a autoria de uma telenovela. Há mais de 60 anos no Brasil, os folhetins eletrônicos movimentam um mercado de grande rentabilidade, cravam na memória do telespectador personagens que passam a se confundir com a ideologia nacional e chegam até a influenciar a arena de discussões, papel este que era exclusivamente do jornalismo antes do advento da televisão. A responsabilidade pública da telenovela é do chamado “autor de telenovela”, proclamado em aberturas, chamadas e imprensa em geral.

Esta prática de créditos como outorga de autoridade e reconhecimento de poder criativo dentro do produto cultural remete, por um lado, à própria literatura (com a identificação do autor de um livro), mas também à história do cinema norte-americano, visto que em 1912, a companhia cinematográfica Edison creditava os roteiristas no início dos filmes, o que criou vínculo entre o sucesso de um filme e a competência de seu roteirista (BORDWELL et al., 1997, p. 349).

¹⁸ Transcrição de áudio retirado da propaganda de estreia da telenovela *Direito de Amar*, veiculada pela Rede Globo em fevereiro de 1987. Fonte: Acervo do autor.

Entretanto, não temos na televisão a profissão “telenovelistas” ou “autor de telenovela”. Mesmo o termo “roteirista” não é exatamente apropriado¹⁹. Por isso mesmo, é comum que um profissional como Walther Negrão, Lauro César Muniz ou Silvio de Abreu seja valorizado na televisão por sua bagagem trazida do cinema, do teatro ou da literatura. Até por ser relativamente recente, agora temos profissionais com formação em Rádio e TV (ou Audiovisual). Contudo, ainda há uma defasagem muito grande no que tange a formação acadêmica, obrigando os roteiristas a criar mil caminhos diferentes para se constituírem como profissionais aos olhos do mercado de trabalho. Resultado: formações híbridas e muito particulares, obtidas sempre em domínios de saber vizinhos à televisão (tais como Cinema, Teatro, Letras, Jornalismo, História, Direito e tantas outras possibilidades de cursos superiores).

Se, por um lado, esta indefinição sobre a atividade é fruto de um meio de trabalho restritíssimo²⁰, também é sintoma de uma falta de conceituação teórica mais sólida sobre o autor de telenovela. Afinal, um roteirista de cinema ou o dramaturgo não é exatamente habilitado a escrever uma telenovela; o contrário também é válido. Existe algum ponto de especificidade na atividade do autor de telenovelas que não é estudado; manuais e pesquisas acadêmicas passam ao largo desta questão quando abordam a telenovela. E mais: quando se aproximam do tema, apresentam como autor de telenovela aquele que redige os roteiros dos capítulos, sem perguntar o que faz dele o líder responsável pela primeira etapa e combustível de uma produção com tantos profissionais envolvidos. Sintetizando: apresenta-se o autor de telenovela como um dado concreto, sem questionamentos ou elaborações teóricas.

Exatamente pelas razões acima mencionadas, a maior pergunta que cerca este trabalho, desde seu projeto, é: afinal, onde está o autor de telenovela brasileira? Ou, oportunamente parafraseando Foucault, o que é um autor de telenovela? Como entender a autoria em televisão, visto que ela é resultado de um trabalho de equipe (autor-titular, colaboradores, pesquisadores de texto, etc.)? Neste objetivo, pretendemos ressaltar teoricamente alguns pontos para constituição do autor de telenovela brasileira através de dois

¹⁹ Em visita ao PROJAC (Projeto Jacarepaguá, estúdios da Rede Globo no Rio de Janeiro), durante o mês de agosto de 2014, foi possível obter uma informação interessante dos funcionários da emissora. Enquanto o “roteirista”, no cinema, refere-se àquele que escreve um roteiro, na Rede Globo o mesmo nome designa o profissional da produção que elabora o roteiro de gravações da equipe de um programa ou telenovela. Para a atividade de redação de roteiros, a Globo usa os termos “autor” e “colaborador”.

²⁰ Por alto, em um país de mais de duzentos milhões de pessoas como o Brasil, não chega a duzentos o número de autores e colaboradores de telenovela, ou 0,0001% da população, em valores e porcentagem absolutamente genérica.

prismas, o narrativo e o empresarial, além de estabelecer um rápido panorama da constituição do autor na literatura e no cinema, artes que muito influenciaram a composição da telenovela.

2.1. O autor na literatura

Para entendermos a constituição do autor na telenovela, precisamos retornar à literatura. Primeiro porque o que vem em nossa mente sempre que pensamos no substantivo “autor” ou no conceito de autoria é justamente o literato, o homem de Letras. Uma associação de ideias precária e inverídica, visto que qualquer produto de criação artística tem seu autor: uma pintura, uma escultura, uma música. Mas também é inegável notar que o conceito de autoria está muito próximo do ato de escrever. Além disso, temos que resgatar as raízes históricas da telenovela para compreender o peso da literatura em sua constituição. O romance folhetim francês, do século XIX, é a forma literária²¹ mais remota da atual telenovela televisiva, conforme nos atesta Samira Campedelli:

De fato, enquanto estrutura, o grande modelo é mesmo este tipo de ficção [o folhetim], nascido, como afirma Marlyse Meyer, “da visão inteligente de um jornalista francês da década de 1830, depois da Revolução de Junho (...), aproveitando um então compulsivo gosto por romances. Émile de Girardin articula-o àquele território automaticamente procurado pelo leitor de jornal, o rodapé (...); Aquele que haveria de se chamar o folhetim-romance, depois, romance-folhetim e folhetim *tout court*. Em última análise, esse monstro é uma grande matriz, que engendrou outros monstros, sempre vivos, nédios e gordos, que alimentam até hoje a inextinguível sede romanesca da América Latina, já abeberada de estórias de Carlos Magno no seu nascimento, e pouco antes do romance-folhetim, de góticas e aventureiras estórias, igualmente importadas, tipo *Sinclair das ilhas* et caterva. *Elixir de hoje, depois da destronada radionovela, a telenovela, grande tecido narrativo enredando o continente e nosso país-continente*”. (1985, p. 19)

O folhetim era uma história apresentada em partes, os capítulos, divididos ao longo de muitas publicações de um jornal, sem um período exato de duração. Ao terminar, os editores juntavam os capítulos e publicavam-no no formato de livro, visando atrair os saudosos leitores (ou leitoras, público mais abrangente do folhetim francês) de suas aventuras saboreadas a conta-gotas. É desnecessário ressaltar que, ao abordar o folhetim, estamos no domínio do literário.

A autoria na literatura é atribuída àquele que redige uma obra, como já comentamos anteriormente. Contudo, se por um lado este processo de apoderamento do autor na literatura

²¹ Há que se sublinhar, porém, que a telenovela acaba absorvendo outros gêneros ainda mais antigos que o folhetim. Caso do drama e da epopeia, graças à unidade dramática do primeiro e da estrutura episódica do segundo. Entretanto, não se trata aqui de uma filiação literária, mas sim de diálogos com outras formas narrativas.

levou muitos séculos e sofreu influência de diversas culturas e tecnologias, por outro é distintivo reconhecer que a nomenclatura “autor” é imprecisa e pode abarcar possibilidades nem tão nucleares assim:

Loin d’être univoque, le nom d’ « auteur », par la diversité des figures qu’il résume, semble, parfois, dès lors qu’on oublie sa diversité, qu’on le substantifie, un artifice destiné à unifier un champ très divers, des figures qui n’ont pas grand-chose à voir – et ce, parfois, au sein d’un champ discursif historiquement homogène, pour des auteurs d’époques et de milieux relativement proches, tels, par exemple, ceux du XVII^e siècle français.²² (BRUNN, 2001, p. 13)

Ser um autor pode significar a atividade, um estilo de escrita ou até mesmo o pertencimento a uma linhagem ou a uma época de produção intelectual. O conceito de autor envolve em seu surgimento questões como autoridade, criação, mas, principalmente, individualidade. “Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (FOUCAULT, 2001, p. 267).

Passamos do coletivo para o individual. Mas, sobretudo, passamos para o individual humano. Sob forte influência religiosa, na Antiguidade qualquer ato de criação era entendido como uma inspiração e/ou influência divina, legando ao homem apenas a função de materializar esta criação dos deuses (BRUNN, 2001, p. 22). Cabe-nos agora entender de que forma o conceito de autoria foi arrematado na literatura.

2.1.1. Condições para o surgimento do autor literário

As figuras do aedo, dos viajantes, dos guerreiros e dos comerciantes participam da constituição literária, pois são eles que fazem o intercâmbio e perpetuação de histórias e lendas, levando a locais estrangeiros sua mitologia e trazendo à sua terra natal personagens e sonhos de outras paisagens. Em momentos de profunda expansão territorial, tais como as Cruzadas, a expansão do território romano, a rota de comércio de especiarias com as Índias e outros, era muito comum que os viajantes, como forma de apresentação, narrasse os feitos de seus heróis, as origens cosmogônicas de sua gente, as tradições e lendas que resumissem sua identidade aos povos que acabara de conhecer. Tudo isso revela a profunda ligação entre a contação (ou transmissão) de histórias com a ordenação de uma identidade, de um imaginário:

²² “Longe de ser unanimidade, o nome do “autor”, pela diversidade de símbolos que ele resume, parece, por vezes, tão logo nos esquecemos de sua diversidade, que o substantifica, um artifício destinado a unificar um campo muito diverso, de figuras que não têm muito a ver – e isto, às vezes, no seio de um campo discursivo historicamente homogêneo, para autores de época e de ambiente relativamente próximos, como, por exemplo os escritores franceses do século XVII” (tradução nossa).

A cultura, portanto, teve como suporte a organização do imaginário e o desenvolvimento da capacidade simbólica do homem. Nesse processo, a imagem interiorizada é expressa ou exteriorizada, sendo devolvida ao mundo sob a forma de um signo. E é como signo veiculado pelas formas de comunicação que a imagem individual pode ser apreendida e compartilhada, passando a constituir a bagagem cultural coletiva.

[...] As imagens criadas, uma vez expressas, são devolvidas ao mundo de onde provêm, passando a constituir novos elementos da realidade que, abstraídos, dão prosseguimento a esse fluxo contínuo do exterior para o interior e vice-versa. Toda manifestação da cultura humana reflete portanto essa dialética de perda e ganho, de morte e vida, de desejo e sublimação, do vivido e do imaginado.

[...] São, portanto, os processos culturais que permitem ao homem distinguir o mundo e reconhecer-se nele, embora esses processos recuperem e expressem elementos ancestrais da gênese dialética da cultura – a conquista da humanidade e a perda da integração à natureza e ao Éden. (COSTA, 2000, p. 34-35)

Esta disseminação de histórias culturais também revela as metamorfoses que se passavam nos encontros entre povos distintos. Quem chegava levava as narrativas do local de parada; quem ficava, absorvia as lendas e personagens dos viajantes. Ao fim de tudo, temos uma gama de similaridades e repetições em diversas culturas, construindo uma grande trama onde a autoria é popular (portanto, coletiva) e fortemente ligada ao caráter religioso, ou, pelo menos, à origem religiosa de uma comunidade.

A partir do momento em que a figura do autor se descola de uma influência celestial (quando, por exemplo, não é mais necessário glosar em honra às deusas protetoras para pedir inspiração e sobriedade no relato das histórias – comum ainda no século XVI, o que podemos atestar pelo prefácio de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões), temos enfim o surgimento da figura do autor, tanto como ofício quanto cumpridor de um papel na sociedade:

[...] parler d'*auteur*, ce peut être parler (et parfois tout ensemble) d'une *figure* historique spécifique (Gustave Flaubert, 1821-1880), d'une *autorité* (comme dans le *Dictionnaire des idées reçues*), c'est-à-dire d'une valeur reconnue (par l'institution, la société, ou seulement par le lecteur), et d'une *fonction* construite par l'œuvre ou par tel ou tel texte [...].²³ (BRUNN, 2001, p. 14)

Uma figura que agora tem um lugar no espaço e no tempo, ou melhor, construído por esse espaço e tempo. Ao citar Flaubert, Alain Brunn também traz à baila informações como temáticas comuns neste autor, cenários constantes (França), um período histórico delimitado (século XIX) e uma função social, cultural e histórica demarcadas. O discurso de um autor está fortemente comprometido com o momento histórico que vive; com as questões filosóficas, religiosas e sociais de sua época; enfim, trata-se de uma escrita que carrega em si

²³ “[...] ao falar de *autor*, pode-se falar (e, por vezes, significa tudo simultaneamente) de uma *figura* histórica específica (Gustave Flaubert, 1821-1880); de uma *autoridade* (como no *Dictionnaire des idées reçues*), quer dizer, de um valor reconhecido (pela instituição, pela sociedade ou apenas pelo leitor); e de uma *função* construída pela obra ou por algum texto. [...]” (tradução nossa).

as marcas de sua localização histórica. Contudo, a postura do escritor perante o discurso em voga muda com o passar do tempo. De um mero representante da opinião de seu leitor, o escritor é obrigado a adotar e defender por um ponto de vista:

Até o século XVIII, os autores nunca haviam sido outra coisa senão os porta-vozes do seu público; [...]. Escreviam as suas obras para um público claramente definido e claramente limitado e não procuravam, por nenhum meio, conquistar novos leitores. Deste modo, não havia qualquer tensão entre o público real e um público ideal. O escritor não conhecia nem o angustiante problema de ter que escolher entre diferentes possibilidades subjetivas, nem o problema moral de ter que se pronunciar por uma das camadas da sociedade. É só no século XVIII que o público se separa em dois campos diferentes, e a arte em duas tendências rivais. Daí por diante, cada artista é confrontado por uma dualidade de ordens opostas: o mundo da aristocracia conservadora e o da burguesia progressiva, [...]. Deixam, pois, de ser apenas os porta-vozes dos seus leitores; são, ao mesmo tempo, os seus advogados e os seus mestres [...]. (HAUSER, 1972, p. 884-885)

Neste flanco de interpretação da produção literária está a obra de Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*. Neste estudo, Hauser entrelaça as correntes literárias e artísticas do Ocidente com os movimentos sociais e históricos, construindo um panorama em que estas questões justificam a escritura e a pintura dos artistas, e vice-versa. Hauser sublinha que o ponto de clímax deste entrelaçamento está no romantismo francês, pois sua inovação sociológica é a politização da arte, e não meramente no sentido de artistas e escritores entrarem nas fileiras dos partidos políticos, mas também no de transportarem para a própria vida artística a política partidária (HAUSER, 1972, p. 841).

Um excelente exemplo é o caso do folhetinista francês Eugène Sue. De origem aristocrática, falido em sua juventude, iniciou seu trabalho *Os mistérios de Paris* com pretensões meramente artísticas de retratar a classe mais pobre da capital da França, o aspecto mais sombrio da cidade. Contudo, à medida que tomava contato com a realidade que inspirava seus personagens, passou a adotar linhas socialistas em seus textos. Se antes sua preocupação era estética e artística, com o desenrolar dos capítulos sua escrita passa a se comprometer com a postura política do escritor. O vínculo entre escrita e ato político, ficção e realidade chegou a tal ponto de amálgama que Sue foi eleito deputado com um grande volume de votos do operariado parisiense (MEYER, 2005, p. 80-81).

A referência que o nome do autor traz a seu texto vai além das características de construção de uma *persona* literária ou de sua posição política. Ao identificarmos um texto como sendo originário da lavra de alguém, estamos atribuindo um significado específico a esta narrativa, identificando uma característica da literatura (não se trata, por exemplo, de um texto epistolar ou de uma reportagem) e localizando esta obra no contexto do panorama

literário. Esta contextualização de uma obra através do nome do autor constrói um universo de significados além da própria narrativa:

Le nom d'auteur n'a pourtant pas seule propriété de pouvoir désigner une œuvre : il est, d'une certaine manière, beaucoup plus. Indexant l'œuvre à un corpus, l'auteur l'indexe aussi à la littérature : le nom d'auteur devient moyen d'intertextualité (de relation à la littérature) dans l'exacte mesure où il est marquage de littérarité.²⁴ (BRUNN, 2001, p. 12)

A autoria definida possibilita a compreensão transversal dos textos, como o faz os estudiosos especializados em literatura comparada. É o que permite que uma obra de Flaubert possa encontrar pontos de contato, cruzamentos, distâncias de outras obras contíguas na época, no tema, etc. É o que possibilita que o texto tenha uma leitura mais complexa.

2.1.2. Da literatura oral à escrita: a conquista de um campo

Contudo, como já dissemos anteriormente, o reconhecimento da autoria de um escritor não foi um processo rápido; pelo contrário, demandou longo tempo de conquista e apoderamento dentro do campo literário. Vale ressaltar que o que ocorreu na literatura (e, posteriormente no cinema e na telenovela) pode ser ilustrado pelo conceito de campo científico de Pierre Bourdieu (1983). Em seus estudos, o ensaísta visava encontrar os fatores políticos que definiam a produção científica dentro de seu campo de produção de conhecimento:

O campo científico, enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores), é o lugar, o espaço de jogo de uma disputa concorrencial. O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da *autoridade científica* definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da *competência científica*, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado (p. 122-123, itálicos do autor).

Bourdieu retoma esta ideia no livro *As regras da arte* (1996), onde se propõe a entender as leis que regem o campo artístico, bastante específico e de peculiar funcionamento. No que concerne a sua constituição, Bourdieu resalta que a legitimação e o reconhecimento dos pares são vias necessárias para a elaboração da figura criadora na arte, o artista:

Basta levantar a questão proibida [quem criou o conceito de artista criador] para perceber que o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de

²⁴ “O nome do autor não tem, portanto, a propriedade de apenas designar uma obra: é, de certa maneira, muito mais. Indexando a obra a um *corpus*, o autor a indexa também na literatura: o nome do autor se torna meio de intertextualidade (em relação à literatura) na exata medida em que ele é marcado de literariedade.” (tradução nossa)

produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o “descobrir” e consagrar enquanto artista “conhecido” e reconhecido - críticos, prefaciadores, marchands etc. (BOURDIEU, 1996, p. 193)

Na literatura, o escritor nem sempre foi reconhecido como aquele ser criador de sua obra, ou seja, seu autor. Na Idade Média, por exemplo, a autoria de um texto estava calcada na performance do ator porque a prática era a declamação de versos e narrativas, com forte influência na organização discursiva:

C'est que, avant qu'il soit question d'auteur, celui à qui réfère le texte est acteur : la littérature orale est prononcée à haute voix, jouée, déclamée, et c'est la marque de celui qui parle à haute voix, de son acteur. Progressivement l'acteur s'efface, et le texte se voit marqué par son auteur.²⁵ (BRUNN, 2001, p. 18)

Dito de outra forma, a literatura da Idade Média estava relacionada ao ator/declamador porque era oralizada, de transmissão popular e de conservação, por vezes, precária porque dependida de uma memória fiel do ouvinte e, por consequência, sua exata reprodução aos demais (COSTA, 2000, p. 44).

Apesar de já termos neste período histórico copistas e escribas, ou seja, a presença do texto escrito em suporte como o papel, vale dizer que este cenário está concentrado em mosteiros e poucos palácios reais porque a produção de manuscritos era lenta, cara e índice de poder social: “Durante boa parte da Idade Média, especialmente o período que vai do século VII à primeira metade do século IX, os *códices* manuscritos eram, para quem os possuía, objetos de luxo, bens econômicos [...]” (REIMÃO, 2004, p. 97).

Além disso, os escribas e copistas interferiam na obra literária de tal forma que, não raro, alguns livros chegaram aos dias de hoje com mais de uma versão a ser contemplada. Pelos idos do século XVII, uma marca de autenticidade do livro era o reconhecimento da caligrafia de seu escritor original (os chamados manuscritos autógrafos).

O primeiro grande ponto de virada na história dos autores de literatura ocorre com a invenção da imprensa de Gutenberg. O texto, antes oralizado para os populares (e não apenas para eles, é bom que se diga), inicia um caminho veloz para sua materialização escrita, o que afeta a transmissão, conservação, fruição e, logicamente, produção e escrita. Pensemos, por exemplo, na extensão das narrativas. Em suportes como o papiro ou o oral, não poderiam se estender muito; em rolos, inviabilizaria sua conservação e manutenção. Além disso, as histórias oralizadas sempre mantinham a propriedade de metamorfosear de acordo com a sua

²⁵ “É que, antes de ser uma questão de autor, aquele a quem se refere o texto é o ator: a literatura oral é pronunciada em voz alta, executada, declamada, e esta é a marca de quem fala em voz alta, de seu ator. Progressivamente, o ator se apaga, e o texto se vê marcado por seu autor.” (tradução nossa).

transmissão: trata-se do famoso “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Cada qual guardava a história de sua maneira e, claro, transmitia-a de igual modo.

Com a impressão de livros pelo método da imprensa, era possível conservar a mesma mensagem e transmiti-la para um número maior de leitores. Também há a vantagem de manutenção e guarda dos textos: um códice (ou o nosso popular livro) é de mais fácil manuseio e localização do que os rolos, que passaram a ser limitados às grandes bibliotecas. Com a invenção de Gutenberg, a figura do editor passa a substituir a do escriba e copista, que agora trabalham como revisores dos textos antes de suas publicações, fornecendo uma cópia limpa às tipografias.

Neste âmbito, durante muito tempo o editor foi considerado o autor das obras justamente por seu maior controle na promoção de edições (leia-se: filtro editorial e poder de alteração de uma obra antes de sua impressão). Entendia-se que livreiros e editores detinham a posse dos livros que publicavam, pois cabia a eles a decisão sobre as alterações finais, as correções e interferências. Até mesmo uma adequação política poderia ser empreendida pelos editores, visto que comprometiam também o seu nome no ato de publicação de um livro.

Um marco na conquista dos escritores pelo reconhecimento de posse autoral dos trabalhos literários ocorre na Inglaterra bem no início do século XVIII:

[...] As ações judiciais que se seguiram na Inglaterra à Lei Rainha Ana, em 1710, levaram à associação original entre as noções de singularidade individual, originalidade estética e propriedade literária. A defesa dos direitos tradicionais dos livreiros e impressores londrinos, que tinham sido afetados por essa legislação que limitava os direitos autorais a 14 anos, presumia que a propriedade do manuscrito implicava num direito patrimonial perpétuo, desde que o editor o tivesse adquirido do autor, e que este último possuía previamente um direito imprescritível, porém transmissível, à sua obra. (CHARTIER, 2009, p. 14)

Na verdade, os “direitos transmissíveis” abarcam o direito autoral, mas não a autoria em si. Um editor poderia alterar o texto como bem entendesse, mas não se tornava autor dele, ou melhor, não apagava a autoria original daquele que concebera a obra. Isso influencia também o trabalho de escribas e copistas. Se antes eles poderiam interferir na escritura de um texto (seja por descuido ou propositadamente), agora havia um limite para sua atividade. A prática de cópias em velocidade superior à dos manuscritos deu poder de veiculação aos livros, traduzindo-se em maior acesso a eles e, por consequência, maior familiaridade do leitor com o objeto livro. Foi um pulo para que se buscasse a atribuição de criação do conteúdo daquele produto:

À ce moment, le rôle de l'imprimerie est essentiel, parce qu'elle modifie le rapport de l'auteur au texte et à son public, et contribue par là à donner une nouvelle

définition de la notion d'auteur, puis à stabiliser cette nouvelle définition, cette fonction auteur émergente.²⁶ (BRUNN, 2001, p. 19)

Não se trata, porém, apenas de reconhecer o ato criador de quem redigiu um texto. Neste momento em que o autor começa a surgir como figura pública por conta da maior veiculação de obras, outro ponto começa a ser ressaltado: a autoridade jurídica das mensagens transmitidas pela obra. Segundo Roger Chartier (2009, p. 15), Diderot considerava que a obra literária era propriedade de quem a escrevera, visto que nela o artista expressava seus pensamentos e sentimentos de modo indelével. Seguindo esta linha levantada por Chartier (em leituras sobre Diderot), podemos entender que, se agora todo texto comporta uma mensagem, alguém precisa ser responsabilizado pelas ideias que nele circulam. Foucault também aborda este período:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originariamente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. (FOUCAULT, 2009, p. 274-275)

Ser autor não será apenas ter a autoria atribuída, implicará também assumir a responsabilidade pelo que se escreve. Este reconhecimento jurídico do papel do autor diante de sua criação torna-se a fagulha para que a figura do autor moderno²⁷ ganhe tónus:

O livro, essa mercadoria, tem uma potencialidade específica que se delineia marcadamente desde o início da imprensa: é veículo transmissor, é “fermento” no processo de divulgação de mensagens e ideias. Assim, a imprensa, impulsionada pelo humanismo nascente, será fundamental para o seu triunfo, assim como para as ideias reformistas de Lutero, que se expandem rapidamente pela Europa graças ao trabalho dos ambulantes e, quando necessário, a uma rede semiclandestina de distribuidores. (REIMÃO, 2004, p. 100)

O autor se torna uma figura pública, com importância econômica, social e jurídica. Encontra-se em uma posição distintiva na sociedade e entre seus pares, os artistas (pintores, escultores, etc.). Apesar do reconhecimento público, é muito comum encontrarmos na biografia dos autores mais de uma atividade profissional concomitante, como, por exemplo, médico e filósofo, ou engenheiro e poeta. Mesmo hoje, com associações e sindicatos de

²⁶ “Neste momento, o papel da imprensa é essencial, pois ela modifica o relacionamento do autor a seu texto e a seu público e contribui para dar uma nova definição de noção de autor, estabilizando esta função autor emergente.” (tradução nossa)

²⁷ Não nos esqueçamos de que, ao falarmos aqui em autoria, estamos em um contexto europeu. Certamente há uma história da autoria para culturas orientais, mas foge do escopo deste artigo.

autores pululando de tempos em tempos, a atividade do autor dificilmente é o único exercício laboral daquele que escreve. Ou seja, a figura do autor está bem estabelecida na cultura ocidental, sua profissionalização, não.

Há ainda mais uma faceta a se considerar para entendermos a figura do autor na literatura. Além do ato de criação, de autoridade e de responsabilidade, o autor é constituído pela capacidade de promoção, ou seja, da iniciativa de promover, produzir uma obra:

Uma definição interessante de autor é dada por Marilena Chauí, ao analisar a obra do filósofo Baruch de Espinosa, que viveu no século XVII: “O autor é aquele que, em todos os campos, ‘pro-move’, toma uma iniciativa que o faz ser o primeiro a produzir alguma atividade e o garantidor ou responsável pelo produzido ou pela obra. O autor é, pois, causa ou princípio de ser de alguma coisa, origem do fazer-ser alguma coisa, da obra. Por isso ele e somente ele pode responder por ela e julgá-la perfeita ou imperfeita” (CHAUÍ, 1993, p. 74). Este poderia ser, por assim dizer, o horizonte metafísico diante do qual ganha mais sentido a reflexão sobre a autoria. (NOGUEIRA, 2002, p. 28)

Neste aspecto, o autor de literatura passa a ser entendido como aquele que também promove a literatura através de sua atividade de escrita (o que dialoga com a ideia de Brunn sobre a indexação de uma obra à corrente literária a partir do nome de seu autor). Ao quebrar o silêncio, aquele texto é encarregado de botar em marcha ideias, personagens e temáticas.

Também podemos entender este conceito de autor-promotor pelo viés empresarial; pode ser um pouco complicado se estivermos apegados à ordem de produção imposta por editoras, onde o autor depende da força industrial e capitalista de uma empresa para se fazer publicado e distribuído em livrarias e bibliotecas. Ainda assim, a promoção do autor em um contexto editorial é de ter a iniciativa de gerar a obra; sem esta atividade, não haveria um material a se editar e transformar no objeto livro.

Facilita muito o entendimento quando nos voltamos para a produção atual de *e-books* ou de edições independentes, onde os autores têm maior controle da edição e até mesmo do processo tipográfico e comercial de suas obras. Esta atitude do autor perante a mercantilização de seus textos não é inusitada; retornando aos primórdios da imprensa, era muito comum que os autores fossem os próprios promotores de todo o caminho literário: da escrita à comercialização (por muitas vezes recorrendo a expedientes como os mecenas, que bancavam publicações em troca de generosos agradecimentos do autor em seus prefácios).

Depois de conquistado um campo de domínio literário, o conceito de autoria em literatura receberá novos aportes durante o século. XX. Muitos estudiosos e ensaístas buscaram retirar o indivíduo do centro da atividade autoral, seja pela cisão entre autor/pessoa (Mikhail Bakhtin) ou pela elaboração de um conceito de autoria que priorize a construção de

um ser de razão para um discurso empreendido por um escritor ou um grupo heterogêneo (Foucault).

2.1.3. Autoria segundo Bakhtin, Barthes e Foucault

Logo nas primeiras décadas do século XX, Bakhtin começa a estudar a autoria como atividade estética, baseando-se principalmente em duas tradições literárias: a francesa (da qual se tornaria um importante especialista, com estudos sobre François Rabelais) e a russa (com trabalhos de grande impacto sobre Dostoievski). Ainda que seus escritos tenham se popularizado na Europa entre os anos 1960 e 70, quando parte da obra é traduzida para o francês, as análises de Bakhtin acompanham quase seis décadas de atividade literária, trazendo nova luz para clássicos da literatura francesa e russa.

Bakhtin se preocupa com a autoria desde a década de 1920, com a publicação de *O autor e a personagem na atividade estética*. O conceito de autoria tem natureza filosófica e parte do preceito de que aquele que cria uma obra reveste-se de uma autoridade que deve orientar a sua fruição por parte do espectador/leitor/contemplador. Não se trata de uma pessoa de carne e osso, pois esta autoridade ficaria comprometida caso estivéssemos nós, os leitores, no mesmo patamar²⁸ daquele que cria. Por isso, Bakhtin separa o autor-pessoa do autor-criador, ou seja, função narrativa responsável por criar uma voz segunda valorativa que reúna todas as vozes do contexto social e as entregue à construção do todo artístico:

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. [...] esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. (BAKHTIN, 2011, p. 10-11)

A voz do autor-pessoa não se confunde com a do autor-criador porque há um deslocamento estético para que se atinja esta segunda voz. Exemplificando este ato de afastamento do autor-pessoa para se chegar ao autor-criador, Bakhtin se vale da imagem refletida em um espelho. Quando nos vemos em um espelho, não estamos diante de nós mesmos, em toda a exatidão e integralidade, mas sim de um outro, cuja figura está sob o nosso olhar e avaliação, subordinado a nossa valoração:

²⁸ Sobre este distanciamento entre quem cria e aquele que recebe a obra, Bakhtin esclarece a relação basilar de um acontecimento artístico: “No acontecimento artístico há dois participantes: um passivo-real, outro ativo (autor-contemplador); a saída de um desses participantes destrói o acontecimento artístico, restando-nos apenas uma ilusão precária de acontecimento artístico – o falseamento (o embuste artístico de si mesmo)”. (BAKHTIN, 2011, p. 185)

O eu e o outro são as categorias axiológicas basilares, que pela primeira vez tornam possível qualquer juízo de valor efetivo, e um momento desse juízo, ou melhor, a diretriz axiológica da consciência não ocorre só no ato na verdadeira aceção do termo mas em cada vivenciamento e até na sensação mais simples: viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida, significa firmar-se axiologicamente. [...] A relação axiológica comigo mesmo é absolutamente improdutiva em termos estéticos, eu para mim sou esteticamente irreal. Posso ser apenas portador da tarefa da informação e do acabamento artísticos mas nunca o seu objeto – a personagem. (BAKHTIN, 2011, p. 173-174)

Por isso, o pintor que trabalha em um autorretrato precisa primeiro depurar o que vê no rosto refletido para, então, elaborar sua obra de arte, investido da autoridade estética que este distanciamento lhe propiciou.

Para Bakhtin, o estudo estético não leva em consideração os processos psicológicos (muito menos os depoimentos) do autor-pessoa porque a experiência estética se materializa apenas na obra: “[...] o artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação, todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato, só aí iremos procurá-lo.” (BAKHTIN, 2011, p. 5). Contudo, destaca:

Em seu conjunto, o que acabamos de dizer não visa, absolutamente, a negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo, comparação eficiente tanto para a história da literatura quanto para a análise estética. Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 9)

Para Bakhtin (2011, p. 177), o autor é o eixo da unidade estética, ou seja, é ele quem dá unidade estável e acabada a um todo difuso e transitório. Surge em sua relação com seu personagem (ou herói, de acordo com algumas traduções). Esta relação entre herói e autor, baseada em um posicionamento valorativo perante o ser ficcional, é o que gerará o mundo do personagem e seu acabamento estético:

A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração; tanto essa informação quanto esse acabamento transcorrem pela via em que preenchemos o material da compenetração [...] (BAKHTIN, 2011, p. 25)

Assim como Bakhtin faz em outros domínios de estudo, na relação autor e personagem ele adota o princípio da exterioridade. Ao olhar o personagem de fora de si, o autor consegue ter onisciência para construir o universo ficcional de seu herói. A ação deste personagem é, segundo nomeia o estudioso, um “mundo do futuro interior previsto” (BAKHTIN, 2011, p. 42). Bakhtin assinala que encontramos o autor em sua obra na fronteira do mundo criado:

Nós sempre podemos definir a posição do autor em relação ao mundo representado pela maneira como ele representa a imagem externa, como ele produz ou não uma imagem transgrediente integral dessa exterioridade, pelo grau de vivacidade, essencialidade e firmeza das fronteiras, pelo entrelaçamento da personagem com o mundo circundante, pelo nível de completude, sinceridade e intensidade emocional da solução e do acabamento, pelo grau de tranquilidade e plasticidade da ação, de vivacidade das almas da personagem [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 177)

Um dos momentos em que Bakhtin melhor define a relação entre autor-criador e personagem é na forma de escrita onde as duas figuras aparecem arraigadas a ponto de se confundir: a autobiografia²⁹:

Entendo por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida. Vamos examinar a forma da biografia apenas naqueles sentidos em que ela pode servir para a auto-objetivação, isto é, ser auto-biografia, ou seja, do ponto de vista de uma eventual coincidência entre a personagem e o autor nela. (BAKHTIN, 2011, p. 139)

Bakhtin esclarece que, embora a voz narrativa fale em primeira pessoa, e que esta voz se confunda com o autor-pessoa, não é possível alcançar a discursividade necessária para uma narrativa autobiográfica sem um autodistanciamento e uma autocontemplação da história a ser reorganizada em discurso literário. Somente quando o autor-criativo consegue se afastar do autor-pessoa e olhar a vida deste como se fosse de um terceiro é que conseguirá ter um posicionamento estético para avaliar e valorar os pontos de interesse, os momentos importantes e as causas que levaram o autor-pessoa a ser quem é. Dito de outra forma, o autor-criador somente consegue conduzir uma autobiografia se reelaborar o material literário do autor-pessoa, transformando-o em seu herói, o personagem principal de sua narrativa.

Quando o autor-criador não consegue atingir o distanciamento para criar a imagem externa do mundo e, portanto, vislumbrar o excedente do personagem, é possível cair em um dos três casos: o personagem domina o autor; o autor passa a infiltrar no personagem suas características de modo que o discurso do personagem fica comprometido com o reflexo do autor; ou o personagem se torna autor de si próprio (BAKHTIN, 2011, p. 15-18).

Outro ponto de fundamental importância no conceito de autor-criador é o estilo, ou seja, a “[...] *unidade* de procedimentos de informação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material.” (BAKHTIN, 2011, p. 186). O estilo se traduz como um reflexo da relação do autor com a vida e com o seu mundo; a forma como ele vê este mundo e lhe dá

²⁹ Para Bakhtin, não há uma divisão muito clara entre biografia e autobiografia, apesar de existir diferenças entre as duas modalidades de relato.

acabamento conduzirá os procedimentos extraliterários de composição da obra. O estilo também se evidencia na posição artística do autor, à medida que:

O autor conflui imediatamente com a personagem e seu mundo e só na relação axiológica imediata com ela define sua posição como posição artística, só nessa relação axiológica com a personagem ganham pela primeira vez a sua significação, o seu sentido e o peso axiológico [...] os procedimentos literários formais, o movimento-acontecimento se insere na esfera literária material [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 182)

Carlos Alberto Faraco (2005) esclarece que Bakhtin se preocupou longamente com a atividade autoral, ampliando e retomando seus estudos ao longo de seus trabalhos, tais como *Problemas da poética de Dostoiévski*, *O discurso no romance* e *Da pré-história do discurso romanesco*. Do primeiro, como é fácil deduzir, Bakhtin se preocupa em procurar o autor-criador trabalhado por Dostoiévski através de sua relação com seus heróis, incompletos na forma e na estética. Neste caso, há uma certa independência do personagem em relação a seu autor-criador:

Este [o herói] se desprende do campo de visão do autor-criador (embora continue sendo criado por ele – daí o caráter relativo de sua autonomia) e pode desenvolver seu discurso de acordo com sua lógica interna como palavra do outro, como palavra do próprio herói. (FARACO, 2005, p. 46)

Como se trata de personagem relativamente livre, o herói de Dostoiévski tem autonomia e consciência de si e do mundo com o qual interage. Esta autoconsciência torna-se um valor artístico-formal primeiro do personagem, a tal ponto que temos dois planos de realidade na narrativa: “o herói não só apreende seu mundo, mas também o seu estar nesse mundo” (FARACO, 2005, p. 47).

As ideias trabalhadas por Bakhtin sobre autoria não tiveram muita continuação dentro de seu círculo de teóricos. Faraco aponta que apenas Voloshinov também se voltará para a autoria no artigo *O discurso na vida e o discurso na arte*, de 1926. Para Voloshinov, a relação autor e personagem tem um terceiro componente, o receptor (função narrativa que não se confunde com o leitor, assim como o autor não é o equivalente ao escritor). O objeto estético seria uma condensação da rede de ações axiológicas estabelecida entre autor, personagem e receptor.

Em outros estudos, Bakhtin relaciona o autor-criador à linguagem usada em seu discurso. O autor-criador se vale de uma linguagem que expressa determinada interpretação do mundo, contaminada por múltiplas vozes sociais (heteroglossia) e, portanto, diversas consciências sociais. O romance seria, então, a narrativa em que se reúne as muitas vozes sociais. Considerando esta relação entre autor-criador e linguagem estabelecida por Bakhtin,

Faraco destaca que o autor não está localizado em nenhum dos níveis de linguagem, mas é o eixo que organiza todos estes planos, cuja onisciência já não é mais sobre o personagem e seu mundo, mas sobre as múltiplas vozes sociais implicadas em um mesmo discurso (FARACO, 2005, p. 49-50).

Na mesma época em que Bakhtin é redescoberto por russos e europeus, inclusive com reelaborações do próprio teórico sobre sua produção dedicada à autoria,³⁰ Barthes publicou na França um pequeno ensaio que mexeu com as rodas literárias da época. Trata-se de *A morte do autor*, escrito em 1968. Neste texto, apresenta o problema da identidade do autor em sua escrita, também dissociando autor (conceito literário abstrato) e pessoa (indivíduo físico, concreto). Quando se dedica à ficção, este autor decreta sua morte porque dá lugar à escritura, diferente do que acontece quando este mesmo indivíduo produz textos jornalísticos, por exemplo:

[...] desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se este desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 1988, p. 66)

Segundo o ensaísta, a morte do autor tem uma explicação nos domínios linguísticos: a enunciação é um processo vazio, sem a necessidade de personificar quem enuncia. Atribuir ou tentar encontrar um autor para um texto é o mesmo que encerrar a escritura, forçando-lhe uma explicação a partir do momento em que se delimitam as possíveis interpretações. Bernardet (1994) também apresenta Lacan como um importante nome para esta dissociação entre sujeito e discurso:

O “eu” do discurso está radicalmente separado do outro do sujeito, ou seja, o inconsciente. E, para o sujeito, essa disjunção é irremediável – a não ser em situação de análise –: o sujeito não pode apreender o seu inconsciente pela análise lógica que faça de seu ser, de seu *moi*, de seu passado. Ele escapa constantemente a si mesmo. [...] Por mais que Lacan não remeta à produção artística, mas à linguagem falada, seu discurso, pelo menos se tomado de forma lata, se expande e atinge as relações entre o artista e sua produção. [...] O sujeito e seu discurso, inclusive artístico, estão dissociados. (BERNARDET, 1994, p. 169)

Considerando que a questão da autoria surge na Idade Moderna, com o empirismo inglês e as mudanças sócio-políticas da Europa (racionalismo francês, Reforma, etc.), Barthes sublinha que, em seu início, a figura física do autor é atrelada à obra que produziu; não se consegue ler ou interpretar as mensagens de um texto sem restringir-lhe às informações

³⁰ Em prefácio à edição francesa (BAKHTIN, 2011, p. XIII), Todorov nos informa que há em 1963 a publicação da segunda edição do livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, obra em que Bakhtin retoma os estudos sobre autoria e cuja segunda edição traz reformulações em face à versão original de 1929.

biográficas do autor. Ainda no século XX, segundo Barthes, os críticos insistem neste viés interpretativo, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p. 67).

O ponto de virada na literatura estaria em Mallarmé, que acreditava que o que fala em uma obra literária é a linguagem, não o escritor: “[...] escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’” (BARTHES, 1988, p. 67). Logo após, Proust rompe os limites do literário ao transformar esteticamente sua vida em obra de literatura. *Em busca do tempo perdido*, na opinião de Barthes, é a epopeia da escritura moderna. Ao raiar do surrealismo, o autor será dessacralizado, tirando-o do centro da linguagem e admitindo a escritura coletiva e sem filtros; a experiência de se jogar ao papel as ideias sem critério ou pudores (a escritura automática) simbolizava o que o surrealismo entendia pela autoria moderna.

Este caminho dos românticos aos surrealistas afeta bruscamente o texto moderno e as formas de relação entre autor e obra. Se antes havia uma relação temporal bem estabelecida, onde o autor é preexistente à obra, na literatura moderna o autor é concebido juntamente com a obra. O tempo da enunciação condiciona o autor e sua obra a um eterno aqui e agora. Por isso, Barthes afirma que o texto moderno é performativo e o conteúdo do enunciado é o ato de sua leitura (BARTHES, 1988, p. 69).

Este texto moderno é um tecido de citações de outros textos, culturas, etc., a propósito, entendimento que já tinha sido explicitado por Bakhtin quando ele trabalhou o dialogismo dos enunciados. A atividade do escritor (veja bem, não se fala mais em “autor”) seria a mescla de escrituras, escorando-se em muitas delas:

[...] sucedendo ao Autor, o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 1988, p. 70)

Se o autor foi destronado de sua cômoda posição superior na criação dos textos, e ao escritor cabe a atividade de costurar escrituras, a quem sobra a responsabilidade por decifrar o entrelaçamento de todas as citações da escritura? Barthes aponta o leitor, futuro da escritura, promovendo a morte do autor.

A repercussão do ensaio de Barthes é intensa, com debates frequentes sobre a polêmica proposta do ensaísta. A crise da literatura era tamanha a ponto de sepultar sua maior figura, o autor? Como lidar com literatos reconhecidos e de grande estima de público e

editoras? Como entender a atividade de escrever nestes novos tempos? Foucault também participava das discussões e debates em torno da autoria e de seu papel na literatura; retoma as premissas de Barthes para apresentar em conferência a seguinte pergunta (ou provocação?): *O que é um Autor?*

Desde o início da palestra para a Société Française de Philosophie³¹ que originou o famoso artigo *O que é um autor?*, Foucault esclarece que sua argumentação não é um trabalho encerrado, mas sim uma tentativa de análise para discussão. Seu objetivo é encontrar no texto os locais em que a função autor é exercida e, para isso, inicia sua fala retomando a publicação de um trabalho anterior, *As palavras e as coisas*, onde tentou encontrar regras que permitiram a alguns autores a criação de certos conceitos, visando as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas, sem tentativas de categorização por parte de Foucault.

Para o estudioso, a autoria passa a ser uma prática e não resultado da escrita:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; [...]. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Se a escrita antes era uma forma de romper a finitude do escritor ao atribuir imortalidade para o autor através do texto, na contemporaneidade (Flaubert, Proust, Kafka) é o sacrifício da vida, pois há de tal modo um escamoteamento do autor que escrever se torna um “fingir-se de morto”. Entretanto, não basta sepultar o autor; é necessário encontrar no espaço deixado pelo “desaparecimento do autor” (BARTHES, 1988) os locais e as funções livres surgidas por essa ausência.

Para se compreender a falta do autor nesta literatura, faz-se útil rememorar que, quando ainda havia o “império do Autor” (BARTHES, 1988, p. 66), seu nome era um aval que permitia, dentro de determinada cultura, classificar, caracterizar e agrupar certo número de textos com elementos discursivos em comum, promovendo também sua oposição aos demais discursos. Foucault nota, entretanto, que muitos deles haviam sido colocados sob um mesmo nome, estabelecendo-se “uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Por conta desta diversidade de fontes unificadas sob uma

³¹ Esta palestra, conferida em 1969, será reelaborada um ano depois para a Universidade de Búfalo (EUA). A publicação que nos é acessível contempla as duas versões.

mesma alcunha, Foucault entende que o nome do autor não é a referência ao estado civil daquele que redigiu um texto, nem se encontra na ficção, mas se trata de “um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Neste sentido, Foucault apresenta novos contornos para a despersonalização do autor, iniciada em Bakhtin e radicalizada em Barthes. Não se trata mais e/ou apenas de separar a *persona* literária da pessoa física que age escrevendo porque agora a autoria depende também da forma como o discurso é colocado em marcha e de que maneira ele funciona.

Estes “certos discursos” citados por Foucault são aqueles providos da “função autor”, enquanto há outros que não participam deste grupo. Foucault irá exemplificar sua teoria com os seguintes exemplos: uma carta e um texto anônimo não têm um autor, mas sim um signatário e um redator, respectivamente. Na análise desta “função autor”, conceitua-se que ela:

[...] está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

Ou seja, como o discurso era um ato (e não produto) que podia ser punido de acordo com sua transgressão, o estabelecimento dos direitos de propriedade autoral força a apropriação deste discurso, o que também se refletirá na transgressão como imperativo literário. Os discursos com “função autor” comportam pluralidade de egos em seus textos, com signos relacionados aos egos presentes no discurso e que remetem ao seu autor³².

Por se tratar de um modo de existência de um discurso, a “função autor” não está presa a uma pessoa específica, muito pelo contrário. O discurso de um romance é, muitas vezes, elaborado por uma pessoa, seu escritor; contudo, o discurso institucional de uma grande empresa é alimentado por diversos profissionais, de maneira que o que sobra como assinatura do texto final é a marca da empresa, e não dos profissionais envolvidos. No caso da televisão, do cinema e dos folhetins, as equipes-assistentes de roteiristas e diretores trabalham as suas diferenças e similaridades para a sustentação de um discurso atribuído a um autor-titular.

³² Diferente dos textos sem “função autor”, cuja referência é apenas seu locutor/redator, sem suporte a mais de um ego.

De acordo com as demandas do discurso, a “função autor” será exercida de maneira específica a atender as necessidades deste contexto porque a “função autor” é o resultado de uma operação complexa, que constrói um ser de razão, o autor. Este tem em si um certo invariante nas suas regras de composição/tratamento específico do texto (aproximações, traços, continuidades e exclusões) que o caracteriza esteticamente, tornando seu discurso distinto dos demais. Aqui, Foucault aponta a existência de “fundadores de discursividade”:

Esses autores têm em particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. [...] Abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertencem ao que eles fundaram. (FOUCAULT, 2009, p. 280-281)

Ou seja, não se trata apenas da atividade de escrita ou da reunião de elementos e tratamento de um texto que compõe a “função autor”. Todo aquele que abre novas formas de discursividade somente o faz porque ocupa esta “função autor” em sua obra e na de seus sucessores. Foucault cita o caso de Freud e Marx. Com suas obras, puderam abrir flancos que originaram muitas outras produções, títulos que não foram escritos por eles mas, por conterem signos em comum, tornam-se sempre um retorno e uma reatualização da discursividade de Freud e Marx.

Por isso, a “função autor” não está apenas ligada a um grupo de escritores e profissionais que, juntos e usando os mesmos elementos, constrói um ser de razão específica, o “autor”, mas também são os muitos grupos que dão continuidade e modernidade ao discurso fundamentado e iniciado por um “autor” (seja ele individual ou grupo). É desta forma, por exemplo, que podemos entender algumas trilhas de interpretação da literatura, agrupando em linhas sucessórias e/ou de filiação os textos, discursos e autores que fizeram avançar o trabalho de algum escritor revolucionário por sua atividade romanesca.

Nesta transição da escrita individual para uma produção coletiva de discurso e narrativa, muito se avançou na conceituação da autoria na literatura. Desde os primórdios, quando o ato de escrever era fortemente relacionado ao sagrado, até a retirada do humano do centro da escrita, o autor literário constituiu um campo que serviu de base para muitas das outras produções artísticas. A quadra criação – autoridade – responsabilidade – promoção é a base do autor na literatura, mas também o será em outras artes como o cinema. Aliás, a questão da promoção e a despersonalização do ato criativo serão fundamentais para consolidar de quem é a autoria nesta nova arte, ao mesmo tempo artesanal e industrial.

2.2. O autor no cinema

Moderna indústria do final do século XIX e início do século XX, o cinema traz consigo um novo código para as artes. Agora era possível fundir a linguagem visual das fotografias com o áudio, de modo mecânico e com fidelidade³³ de reprodução para as mais distintas plateias. Com o primeiro filme sonoro americano *O cantor de jazz* (de 1927), o cinema rompe com a tradição de todas as artes antecedentes e constitui-se como um novo momento na criação artística.

Enquanto o processo de autoria na literatura foi maturado ao longo de séculos, no cinema veremos que este posto será reivindicado desde seu início, concomitante ao surgimento de uma linguagem própria e de uma indústria que se tornaria poderosíssima. Devido à pluralidade de caminhos e facetas a seguir, partiremos neste subcapítulo em busca da constituição do cinema clássico de Hollywood porque foi nele que a telenovela, anos depois, encontrou a organização empresarial e foi influenciada pela estruturação narrativa para dar forma e esteio à produção de capítulos e mais capítulos, amparando o trabalho de todos, principalmente do roteirista/autor.

Contudo, cada país tem uma trajetória muito particular em relação ao desenvolvimento do cinema, por isso temos em mente a clareza de que, quando nos referimos ao “autor no cinema”, estamos localizando nosso discurso nas experiências norte-americanas (e, em alguns momentos específicos, francesas) e que, de modo algum, elas contornam toda a diversidade de conceitos autorais que o cinema mundial pode abarcar.

Neste caminho de estabelecimento, uma das discussões mais candentes era sobre como o cinema deveria se posicionar perante as artes que tanto o influenciaram: a literatura, a pintura, a fotografia, o teatro. Da primeira, o cinema extraiu muito mais que algumas técnicas narrativas ou modo de construção de cenas e personagens; a literatura foi base frequente para o cinema se alimentar de histórias. Este vínculo era temido por alguns profissionais da sétima arte porque havia uma ressalva sobre uma possível dependência do cinema em relação à literatura (NOGUEIRA, 2002, p. 29).

Mais de cem anos depois, podemos constatar que cada linguagem seguiu seu caminho, mas com pontos de contato para “troca de experiências”: por um lado, o cinema continua se valendo do cânone narrativo da literatura, por outro, há romancistas que importam do cinema técnicas de montagem e de imagens que, vertidas em palavras, dão fôlego à tradição literária.

³³ Diferente, por exemplo, do teatro, em que cada apresentação é cercada de variantes que a torna uma obra em si, diferente da sessão anterior e posterior.

Em contrapartida, o cinema é uma linguagem intrinsecamente ligada ao visual. Toda a descrição e a ação devem ser elaboradas visando sua realização em imagens. Neste ponto, a pintura se torna uma profícua fonte de referências e técnicas para o cinema:

O cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis. Existem analogias com o dispositivo de representação da pintura, por um lado, e do teatro, por outro, mas também com suas características peculiares devidas à dinâmica de produção da imagem (a câmera, a tela em que é projetada, etc.). (COSTA, 2003, p. 26)

O vínculo entre cinema e fotografia era ainda mais forte que o da pintura. A fotografia, criada na década de 1830 a partir das colaborações de Talbot e Daguerre³⁴, foi a base para a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière. O cinema, em seu início, nada mais era do que uma fotografia animada, sua linguagem e estética estavam bastante presas à da fotografia. O cinema só consegue encontrar sua autonomia como linguagem artística com a colaboração de russos e norte-americanos:

O passar da fotografia animada para o filme, como arte, dependia de duas coisas: a invenção do *grande plano* – atribuída ao diretor americano D. W. Griffith – e um novo método de interpolação, descoberto pelos russos, o chamado *short cutting*. (HAUSER, 1972, p. 1144)

Hauser destaca as contribuições técnicas de russos e norte-americanos, mas suas inovações foram além da introdução de novas trucagens. Na verdade, aos russos interessava a ideologia que o cinema poderia transmitir, o imaginário que poderia criar para seus espectadores. O materialismo histórico foi adotado pelos cineastas soviéticos para a difusão dos ideais do comunismo³⁵. Por isso, boa parte dos estudos de linguagem foi consolidada nestes primeiros anos do cinema pelos russos.

Já os norte-americanos identificaram no cinema a possibilidade de transformá-lo em um grande e lucrativo meio de entretenimento. Logo após a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos se configuraram como uma rica nação, iniciando uma grande dominação cultural nos cinco continentes. Para tanto, o cinema seria sua arma mais eficaz de propagação

³⁴ Fonte: GODINHO, Renato Domith. Como foi inventada a fotografia? **Revista Mundo Estranho**. São Paulo: Editora Abril, Ed. 15, maio 2003. Disponível em <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-foi-inventada-a-fotografia>>. Acesso em 23 mar. 2015.

³⁵ “O filme é a única arte em que a Rússia Soviética alcançou importantes e justificados êxitos. A afinidade entre o jovem Estado comunista e a nova forma de expressão é evidente. Ambos são fenômenos revolucionários que seguem caminhos novos, sem passado histórico, sem tradições que peiam e paralisam, sem pressupostos de natureza cultural ou de rotina de qualquer espécie. O filme é uma forma elástica, extremamente maleável e vigorosa, que não oferece resistência à expressão de novas ideias. É um meio de comunicação singelo, popular, que seduz as grandes massas, um instrumento ideal de propaganda cujo valor foi imediatamente reconhecido por Lenin.” (HAUSER, 1972, p. 1148)

ideológica. Muito dinheiro foi investido, diretores e técnicos europeus foram contratados e Hollywood, a partir dos anos 1920, tornou-se o polo de produção mundial do cinema.

É nos Estados Unidos, porém, que o cinema deixa de arruinar empresários e se destaca do espaço teatral para desenvolver sua própria linguagem. Passará então a dispor de um maquinário muito bem azeitado para “comunicar” o produtor com o público, por intermédio de distribuidores e exibidores. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 198)

Com a função de perpetuar o ideário norte-americano para o mundo todo, o cinema de Hollywood tenta aprimorar sua linguagem para se comunicar de modo claro para o maior número de espectadores, independente da cultura original. Atribui-se a Griffith (o mesmo que inventara o grande plano) o estabelecimento de uma estrutura narrativa eficaz para as necessidades dos americanos:

Com Griffith o cinema aprende as regras de narração, estabelece os fundamentos de sua sintaxe narrativa. Parece que o próprio Griffith, para tranquilizar seus produtores que receavam que o público ficasse desorientado perante estas inovações, gostava de recordar que se tratava de recursos já usados em seus romances: a questão era contar de modo claro e emocionante uma história, mesmo que se usassem imagens em vez de palavras [...] (COSTA, 2003, p. 64)

Estava criada a narrativa clássica do cinema norte-americano, estrutura esta que alimentará posteriormente a telenovela. Contudo, a narrativa também é reflexo do crescimento e empoderamento da equipe de cinema norte-americana, cada vez mais distante do artesanal cineasta que, munido de uma câmera, ia para a porta de uma fábrica ou ao alto de uma ponte filmar o cotidiano de uma cidade. As estruturas narrativa e empresarial andam juntas em Hollywood, refletindo-se e influenciando-se mutuamente.

Diferente da literatura, que o tempo e as correntes ajudaram o autor a encontrar o seu lugar, no cinema o processo industrial exigiu que alguém assumisse o comando daquele produto que alcançava mais e mais importância (tanto cultural quanto capitalista). Na literatura, é claro que o criador de uma obra, seu autor, é aquele que escreve porque controla toda a criação, restando às outras etapas da produção de um livro funções mais técnicas de confecção do objeto.

Porém, no cinema há a intervenção de uma equipe muito grande de profissionais para a criação de um filme. Cada etapa é criativa e somatória para o resultado final; não podemos conceber um filme sem o trabalho de um cenógrafo, por exemplo, que adicionará informações ao produto final com sua criação de desenho e desenvolvimento de cenários. Para se entender a autoria no cinema, é necessário ter em mente que o autor precisa ter o controle da criação e

da gestão de todas as etapas do processo, assumindo uma responsabilidade artística e administrativa, além de garantir uma unidade audiovisual ao trabalho de todos da equipe.

A discussão sobre autoria no cinema é bastante antiga e muito complexa, pois envolve opiniões as mais diversas e, principalmente, o que se entende por cinema. Uma das primeiras noções teóricas de autoria no cinema surge nos anos 1920,

[...] quando Jean Epstein denominou autores os cineastas. No início dos anos 40, Alexandre Arnoux descreveu o diretor como autor: “O autor de um filme, este desconhecido [...] sua contribuição individual se esboça logo no início, eles elaboram seu estilo, sua maneira cinematográfica, seu ritmo, sua atmosfera, possibilitando ao amador menos desprevenido distingui-los logo nas primeiras sequências. Nenhuma dúvida: no decorrer desta era muda, o autor do filme é o diretor” (ARNOUX apud BERNARDET, 1994). A noção de Arnoux abrange o trabalho do diretor quando da filmagem, montagem e fotografia. Ou seja, o diretor é aquele que lidera um trabalho coletivo, infundindo à narrativa seu estilo e seu modo de pensar. (NOGUEIRA, 2002, p. 29)

Nas reflexões de Nogueira sobre a atribuição da autoria ao diretor, considera-se o aspecto hierárquico (ou seja, a liderança do trabalho em equipe) e o criativo (geração de um estilo que esteja presente na produção através da mescla de propostas narrativas e visuais). Aqui, ainda que estejamos localizando o autor em uma pessoa, o diretor, já não estamos mais sob o domínio da individualidade que definiu o autor na literatura.

Um caso contrastante é o de Hollywood, onde a constituição da autoria no cinema passa por um processo de estruturação da indústria cinematográfica no país e que pressupõe em grande peso, independente da época, uma condição de liderança da equipe de profissionais envolvidos na elaboração, gravação e finalização de um filme. Como se organizaram primeiro e de maneira mais lucrativa, os estúdios de cinema americanos foram o modelo para muitos outros países, inclusive para as emissoras de televisão como a Rede Globo³⁶.

2.2.1. Histórico da especialização da equipe em Hollywood

O cinema surge em um momento histórico de pura efervescência tecnológica e científica. Grandes inventos como o telégrafo sem fio são concomitantes à invenção do cinematógrafo de Lumière (1895). Os irmãos Lumière apresentarão no mesmo ano os primeiros filmes, entre eles *A chegada do trem na estação Ciotat* e *A saída dos operários das usinas Lumière* (COSTA, 2003, p. 49). Em pouco tempo, o cinema se tornou um dos maiores experimentos da Belle Époque, despertando mil possibilidades como salienta Antonio Costa:

³⁶ Não à toa, o livro de Mauro Alencar, originado de sua dissertação de mestrado, chama-se *A Hollywood Brasileira – Panorama da telenovela no Brasil*.

[...] podemos recordar que Georges Méliès dedicou um breve filme à Exposição Universal de Paris de 1900 (*Exposition de Paris, 1900*), exposição que, como referem os cronistas da época, foi dominada pela eletricidade e pelo cinema e que constituiu o esforço mais grandioso de transformar em espetáculo o progresso e a técnica, através da exuberante exibição de viagens simuladas, que retrocediam no tempo (os pavilhões da “velha Paris” visíveis em fantasmagórica sucessão de um barco no Sena) ou que mostravam territórios longínquos (modelos de meios de transporte, os quais, com ou sem o auxílio de projeções cinematográficas, simulavam viagens por mar, terra ou ar, numa singular fusão de informação tecnológica, exotismo e, não menos importante, ideologia colonialista). (COSTA, 2003, p. 48)

Nesta primeira etapa do cinema, muitos foram os caminhos tentados. O cinema seria uma crônica do real? Uma extensão das experiências das artes visuais (surrealismo, dadaísmo)? O fundamental nesta incubadora fase era que toda a estrutura de filmagem era exclusivamente artesanal; o cinema era entendido como uma fotografia em movimento. Para que ele chegasse à dimensão que conhecemos hoje, foi necessária décadas de investimento e, basicamente, um nome em comum: Hollywood.

Por isso, e apesar de todas as especificidades do cinema em vários países, vamos nos concentrar em um panorama histórico da estrutura empresarial do cinema a partir das ações norte-americanas. Não levaremos em conta, por exemplo, a transição do cinema mudo ao sonoro³⁷ porque nosso intuito aqui com este breve retrospecto é entender como uma obra de arte construída em nova linguagem (audiovisual) passou do esquema artesanal para o industrial, e de que forma a noção de autoria foi reformulada e adaptada de acordo com as condições sociohistóricas da indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

As subdivisões deste panorama histórico foram extraídas³⁸ da obra de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, e foram estabelecidas pelo critério de liderança na equipe cinematográfica. A cada vez que o poder muda de mãos, uma nova fase é inaugurada.

- SISTEMA DE PRODUÇÃO DO OPERADOR DE CÂMERA (1896-1907)

Equipe centralizada no trabalho do operador de câmera, com resultado artesanal. Era deles o poder de escolha sobre o que filmar, como filmar e para quê filmar. A temática gravitava em torno de cenas do cotidiano, pequenos esquetes, temas da atualidade e filmes de trucagem. Os operadores de câmera também montavam o filme, por isso, concentravam todas

³⁷ Embora fundamental para os caminhos que a indústria seguiu até os dias de hoje, a transição do cinema mudo para o sonoro é uma mudança de linguagem e tecnologia, e não empresarial nem autoral.

³⁸ Sempre que necessário, no entanto, outros teóricos são chamados ao diálogo para complementar o já estabelecido por Bordwell, Staiger e Thompson.

as funções do trabalho cinematográfico, restando apenas uma sutil divisão entre o diretor de produção (cujas responsabilidades cercavam o capital do filme) e o operador de câmera.

- SISTEMA DE PRODUÇÃO DO DIRETOR (1907-1909)

Surge aqui uma diferenciação entre o operador de câmera e o diretor do filme, baseada na figura do diretor teatral moderno (principalmente porque eram dos palcos que vinham os principais profissionais do cinema). O diretor passa a dividir as tarefas de produção entre alguns postos, segmentando os trabalhos de concepção e execução de um filme, mas todos os setores estão subordinados às suas decisões.

En el estudio cinematográfico, el director tomaba la mayor parte de las decisiones de mayor o menor importancia en relación con el rodaje del producto. Como productor, su contrato con una compañía le aseguraba la disponibilidad de dinero.³⁹
(BORDWELL et al., 1997, p. 130)

É neste momento que surge o redator de argumentos, para ajudar a organizar a história a ser gravada. O trabalho do redator consistia basicamente em duas funções. A primeira era selecionar e adaptar uma história para o cinema (fosse original ou baseada em obra literária/dramática); a segunda, elaborar uma divisão da trama em diversas partes que fossem viáveis para a filmagem.

- SISTEMA DE PRODUÇÃO DE EQUIPE DE DIRETOR (1909-1914)

Com o aumento da demanda de filmes, foi necessário contar com mais de um diretor por companhia cinematográfica. Garantia-se assim a frequência de produção com uma equipe disponível a todas as necessidades operacionais. Estamos na época em que um filme podia contar com cenas externas em paisagem distante da cidade onde se localizava a companhia cinematográfica. É neste período também que as companhias começaram a se instalar no sul da Califórnia, por vários motivos: temperatura apropriada, ampla gama de cenários externos (praia, montanha, etc.), mão de obra barata, boa infraestrutura de comunicação, etc.

Se antes o diretor concentrava em sua figura todas as tomadas de decisões (apesar de já ter cindido tarefas de concepção e execução), neste novo período o diretor passa a delegar cargos médios a técnicos especializados, caso, por exemplo, de contrarregras e cenógrafos. Surgem, com isto, os departamentos com hierarquia estrutural. Estas subdivisões ocasionaram um problema na hora da montagem dos rolos de película: a trama causal da narrativa ficava

³⁹ “No estúdio cinematográfico, o diretor tomava a maior parte das decisões de maior ou menor importância em relação à gravação do produto. Como produtor, seu contrato com uma companhia assegurava-lhe a disponibilidade de dinheiro.” (tradução nossa)

em segundo plano porque a ênfase era no esquema de planos da câmera. Enquanto pode, o diretor foi o responsável por aparar estas arestas na montagem do filme, mas, a partir do momento em que as empresas começaram a adotar metragens maiores de película (resultando, logicamente, em filmes mais longos), foi necessário criar a função de roteirista literário para, assim, garantir a clareza e a coerência da narrativa do filme.

Uma das primeiras funções do roteirista literário era preparar previamente um roteiro com as cenas do filme, encadeadas de forma lógica, para que a produção pudesse desmembrá-la em dias de filmagens. Hoje pode parecer comum e até mesmo elementar, mas naquele início do cinema americano não era obrigatório haver um roteiro prévio para começar as filmagens:

Aunque las descripciones de este procedimiento de trabajo y los consejos sobre el mismo eran habituales en la literatura del ramo, rodar a partir de un guión literario no era un requisito. Algunos directores seguían el enfoque de la trama bosquejada. Griffith llegó a componer la historia sobre la marcha. Ya que a estas alturas cada suceso narrativo era casi equivalente a una toma y puesto que una película era una concatenación de entre quince y treinta tomas, al director le era posible guardar en su memoria las partes de la historia durante un calendario de producción de entre tres y seis días. Si el director era capaz de ceñirse a los requisitos de metraje y controlar el orden de rodaje no secuencial, la conexión de cada una de las partes de la historia no suponía mayores dificultades.⁴⁰ (BORDWELL et al., 1997, p. 139)

Estamos em um momento crucial do cinema norte-americano. Desde suas origens, ligado a uma prática artesanal, ele está prestes a se tornar uma indústria de grande porte, com muitos profissionais e, principalmente, grande público consumidor de enlatados. Isso leva a pedidos de filmes com maior duração (dos quinze a dezoito minutos iniciais, os filmes passam a ter, no mínimo, sessenta minutos), o que também leva a mais uma mudança na equipe cinematográfica.

- SISTEMA DO PRODUTOR CENTRAL (1914-1931)

Além da necessidade de distribuir filmes mais longos, com maior duração, as companhias de cinema tinham que lidar com o problema da oscilação de qualidade entre os filmes que produziam. Muitos deles ainda apresentavam falhas de continuidade e até mesmo de clareza narrativa. Uma das técnicas que garantia um bom resultado final para mais de uma

⁴⁰ “Apesar de as descrições deste procedimento de trabalho e seus conselhos fossem habituais na literatura do ramo, filmar a partir de um roteiro não era requisito. Alguns diretores seguiam o enfoque da trama buscada. Griffith chegou a compor a história enquanto gravava. Já que a esta altura cada sucesso narrativo era quase o equivalente a uma tomada, e posto que um filme era uma composição de quinze a vinte *takes*, ao diretor era possível guardar na memória partes da história durante um período de gravação entre três e seis dias. Se o diretor era capaz de se restringir aos requisitos de montagem e controlar a ordem de gravação não sequencial, a conexão das partes da história não supunha maiores dificuldades”. (tradução nossa)

produção era o planejamento prévio de um filme, desde seus custos até organização de uma ordem de gravação das cenas. Por causa desta necessidade de maior mobilização da equipe de cinema, o poder antes outorgado ao diretor passa para o produtor central, figura que coordenava o desenvolvimento dos filmes, enquanto ao diretor cabia a liderança da equipe dentro dos sets de gravação.

Com a ascensão do produtor central, surge o nome de Frederick Winslow Taylor, teórico que lançou as bases de padronização do planejamento de uma equipe como linha de produção. Taylor acreditava que todas as decisões do diretor de uma empresa deveriam ser planejadas e controladas, visando eliminar o tempo livre. Apesar da pouca aplicação no cinema, as ideias de Taylor deixaram raízes profundas na organização de uma equipe.

A partir da liderança do produtor central, algumas práticas organizacionais foram criadas, tais como a estimativa de custos de um filme, a utilização do roteiro como anteprojeto da produção, a criação em 1914 de um roteiro de continuidade para racionalização das gravações, maior clareza na divisão de funções dentro de uma equipe de cinema, etc. Ainda que muito estruturado e com princípios rígidos, o sistema de produtor central era flexibilizado pelas companhias de cinema, de acordo com suas necessidades e tamanho empresarial.

Emparelhado às novas organizações administrativas das equipes de cinema, surgem os sindicatos para representar as categorias laborais desta nova indústria. Nos anos 1920, os primeiros sindicatos são criados e, juntos, firmam em 1926 o Studio Basic Agreement, um acordo com regras para estipular a carga horária dos trabalhos, piso salarial, entre outras medidas. Por trás de todas estas ações, temos

[...] la lucha de los trabajadores individuales por lograr reconocimiento y fuerza de negociación. Un reconocimiento apropiado tendría como consecuencia una mayor fuerza a la hora de establecer acuerdos de trabajo (más allá de los mínimos establecidos por cualquier sindicato en los contratos). [...] El trabajador busca el reconocimiento público de su contribución no solamente por una cuestión de orgullo, sino también porque su futuro estatus de negociación está en juego.⁴¹ (BORDWELL et al., 1997, p. 348)

No que concerne os roteiros, as companhias se valem de adaptações literárias e teatrais para, por um lado, garantir filmes longos e, por outro, amealhar qualidade às produções cinematográficas. Na verdade, o aumento do tempo de um filme foi estimulado mutuamente pelas produtoras de cinema e pelo público. Aos exibidores, interessava que os filmes tivessem

⁴¹ “[...] a luta dos trabalhadores individuais por conseguir reconhecimento e força de negociação. Um reconhecimento apropriado teria como consequência uma maior força na hora de estabelecer acordos de trabalho (além dos mínimos estabelecidos por qualquer sindicato em seus contratos). [...] O trabalhador busca o reconhecimento público de sua contribuição não somente por uma questão de orgulho, mas também porque seu futuro *status* de negociação está em jogo.” (tradução nossa)

mais do que uma bobina (ou por volta de dezoito minutos) para que pudessem cobrar mais caro pelo ingresso; ao público, um filme mais longo era sinal de qualidade e tecnologia mais aprimorada, logo, quem acompanhava as fitas mais longas sentia-se consumidor de produtos de elite cultural. Para os produtores (em específico, os profissionais de teatro que também trabalhavam em cinema), um filme com maior duração era necessário para que se pudesse colocar nas telas uma peça dramática sem profundos cortes:

Una de las formas de asegurarse de que una película sería un éxito consistía en adaptar un éxito anterior, una obra de teatro o una novela. Pero, al querer los productores anunciar su fidelidad a la fuente (el estándar de fidelidad era un valor vigente), se planteó un problema: estas adaptaciones, en ocasiones protagonizadas por actores del teatro propiamente dicho, no podían comprimirse en la limitada duración de una bobina. Como resultado, la adaptación de obras famosas se convirtió en una de las principales causas del alargamiento de las películas en filmes de varias bobinas.⁴² (BORDWELL et al., 1997, 1997, p. 140)

Curiosamente, no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, os Estados Unidos se voltam à velha fórmula dos romances-folhetim e do teatro melodramático, cujos resultados em seus domínios originais alcançavam grande adesão popular (ou seja, tudo o que se pretendia dos filmes norte-americanos).

É fácil aproximar cinema e melodrama, a começar pelo ângulo da montagem, que é inerente à estrutura cinematográfica, presente no cinema propriamente dito e na televisão. A naturalidade com que o cinema pode mostrar ação; a agilidade para realizar cortes e passar a outras cenas; a facilidade para enriquecer ambientes etc. faz parecer tacanhos os mais engenhosos enredos melodramáticos. Além disso, o cinema pode reunir – e abarrotar – a obra de signos procedentes de fontes diversas. Incorpora-os no âmbito estritamente plástico – o som, a cor, o movimento – e também trabalha com alusões as mais diversas, que se cruzam interminavelmente e se encaixam umas sobre as outras no interior do enredo. (HUPPES, 2000, p. 147)

A adaptação de livros também era uma forma de as produtoras se blindarem contra possíveis processos de plágio. Como havia grande escassez de roteiros originais que durassem os sessenta minutos, as produtoras passam a investir em colaboradores independentes, que redigiam os roteiros sob encomenda. Uma das formas de se evitar o plágio era incentivar o roteirista a publicar primeiro a obra como um livro, para então vender os direitos autorais às produtoras de cinema.

Neste ponto, surgem os agentes literários, que farão a ponte entre as companhias cinematográficas e os muitos roteiristas, romancista e dramaturgos (não apenas americanos,

⁴² “Uma das formas de se assegurar que um filme seria um êxito consistia em adaptar um êxito anterior, uma obra de teatro ou um romance. Mas, ao querer os anunciantes afirmar sua fidelidade à fonte (o padrão de fidelidade era um valor vigente), criou-se um problema: estas adaptações, em ocasiões protagonizadas por atores do teatro propriamente ditos, não podiam comprimir-se na limitada duração do rolo de película. Como resultado, a adaptação de obras famosas se converteu em uma das principais causas do alongamento dos filmes em várias bobinas.” (tradução nossa)

mas do mundo todo). Também surgem neste momento algumas funções especializadas na atividade de roteirização. As empresas começam a notar que alguns profissionais se destacavam mais em determinadas funções, tais como diálogo, rubrica, estruturação do roteiro, etc. Ao incentivar a especialização de profissionais em atividades pontuais dentro do roteiro, as empresas de cinema acabaram por estimular a criação de equipes de roteiristas, como ressalta Bordwell et al.:

Aunque la empresa Lubin utilizaba el sistema de creación en equipo a mediados de 1913, a principio de los años veinte era habitual que los guiones pasasen por varios guionistas o grupos de guionistas [...]. Era muy poco habitual que una persona hiciera todo el trabajo de principio a fin. Además, los estudios añadieron un paso intermedio entre la historia original y el guión de continuidad: el “tratamiento”. Después de que el productor y el equipo seleccionasen una historia para su producción, el escritor de tratamiento dividía la historia en secciones y estructura de personajes, “prestando especial atención a los requisitos y condiciones de sus propios estudios” y a la situación de mercado. Este tratamiento se realizaba en forma extensa. [...] En ocasiones se realizaban varios tratamientos antes de que el proyecto recibiera el visto bueno y pasase a manos de un escritor de continuidad para que le diera forma de guión de rodaje.⁴³ (BORDWELL et al., 1997, p. 160)

O grande diferencial da equipe de roteiristas era que, a qualquer fase do processo de criação, o produtor tinha como intervir antes das gravações para corrigir, adaptar e/ou incentivar o andamento da narrativa de acordo com o planejado e proposto à empresa cinematográfica. Desta forma, minimizavam-se os problemas com roteiro ou a narrativa do filme durante sua gravação.

Por fim, a transição da liderança de um diretor ao produtor central teve um caráter jurídico fundamental para a consolidação da indústria cinematográfica nos Estados Unidos. As produtoras de cinema conseguiram garantir o controle legal de um filme porque era delas a palavra final na criação como um todo, visto que fragmentaram a liderança total sobre o produto quando delegaram ao produtor as decisões executivas e orçamentárias, enquanto ao diretor restava a liderança no estúdio e alguns domínios de criação artística no filme. Este tipo de divisão acelerou outras subdivisões dentro da equipe de cinema, levando a uma transição da liderança do produtor central ao sistema de equipe de produtor.

⁴³ “Por mais que a empresa Lubin utilizasse o sistema de criação em equipe em meados de 1913, no início dos anos vinte era habitual que os roteiros passassem por vários roteiristas ou grupos de roteiristas [...]. Era muito pouco comum que uma pessoa fizesse todo o trabalho, do início ao fim. Além disso, os estúdios adicionaram uma etapa intermediária entre a história original e o roteiro de continuidade: o ‘tratamento’. Depois que o produtor e a equipe selecionassem uma história para sua produção, o escritor de tratamento dividia a história em seções e estrutura de personagens, ‘prestando especial atenção aos requisitos e condições de seus próprios estúdios’ e à situação do mercado. Este tratamento era realizado de forma extensa. [...] Em ocasiões realizavam-se vários tratamentos antes que o projeto recebesse o visto de aprovação e passasse para as mãos de um escritor de continuidade para que desse formato de roteiro de gravação.” (tradução nossa)

- SISTEMA DE EQUIPE DE PRODUTOR (de 1931 a 1960)

Depois de 1930, as equipes de cinema entraram em uma fase de profunda subdivisão do trabalho, com incentivo de práticas econômicas capitalistas e a padronização e distinção entre as funções da equipe e entre os profissionais de uma mesma categoria (por exemplo, cenógrafos especializados em determinado tema ou mais consagrados que seus pares). Não seria diferente com o produtor, que antes era “central” e agora fará parte de uma equipe de produtores a cuidar de uma leva de filmes ao mesmo tempo.

A partir de 1931, uma equipe de produtores daria conta de todos os filmes produzidos pela empresa de cinema naquele período, mas cada produtor se dedicaria com exclusividade a uma produção (geralmente atribuída de acordo com a especialidade temática do filme). O desmembramento do poder do produtor central objetivava corrigir determinadas falhas deste sistema, cuja principal era a incapacidade de um só produtor estar a par e presente em tantas produções simultâneas:

Un productor central no podía seguir tan de cerca las operaciones cotidianas y los costes como un productor que sólo supervisase una o dos películas. En términos de calidad, la imagen de individualismo en la creatividad parece compatible con las ideologías por entonces en boga. Estos dos factores (instigados por el discurso de la industria) produjeron una transición bastante rápida en la organización directiva.⁴⁴ (BORDWELL et al., 1997., p. 359)

A descentralização da produção era, na verdade, uma retomada do esquema aplicado na equipe de diretores, prática usada entre 1909 e 1914. Surgiram funções com poder intermediário na produção de um filme, tais como o chefe de equipe de produção, o coordenador de produção e o diretor artístico supervisor. Apesar das diferenças empresariais entre os estúdios de cinema, todos eles mantiveram as mesmas práticas da equipe de produção como padrão porque havia uma correlação forte entre as práticas de produção (ações) e as práticas estilísticas (resultado):

Las prácticas de producción son parte de las condiciones para la existencia de las prácticas estilísticas. Por tanto, cualquiera asignación de responsabilidad creativa para una película debe tener en cuenta qué decisiones asumía cada puesto laboral concreto y señalar las diferencias entre los distintos estudios. Las variaciones en la asignación del poder de decisión efectivo se producen en el nivel de las estructuras directivas.⁴⁵ (BORDWELL et al., 1997, 1997, p. 363)

⁴⁴ “Um produtor central não podia acompanhar tão de perto as operações cotidianas e os custos como um produtor que apenas supervisionasse um ou dois filmes. Em termos de qualidade, a imagem do individualismo na criatividade parece compatível com as ideologias em voga na época. Estes dois fatores (instigados pelo discurso da indústria) produziram uma transição bastante rápida na organização da direção.” (tradução nossa)

⁴⁵ “As práticas de produção são parte das condições para a existência de práticas estilísticas. Portanto, qualquer designação de responsabilidade criativa para um filme devia ter em conta quais decisões assumia cada função laboral concreta e sinalizar as diferenças entre os diferentes estúdios. As variações na atribuição do poder de decisão efetiva se produzem no nível das estruturas de direção.” (tradução nossa)

O processo de descentralização, que já estava presente na atividade do roteirista, entra em nova fase durante os anos 1930. A seleção de material para os roteiros conta agora com uma equipe que busca romances e roteiros originais em escala mundial para alimentar a indústria de Hollywood com frequente lançamento de filmes. Uma equipe de leitura preparava sinopses longas a partir dos originais selecionados, para que um profissional analisasse as obras. Estas análises destrinchavam as narrativas em estrutura da trama, possibilidades dramáticas e elementos trágicos ou cômicos da história. Após a análise e, caso positivo – a aprovação da história –, ela partia para as mãos da equipe de roteiristas, que agora contava com um roteiro padronizado nos anos 1930 pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences. O principal objetivo para a padronização dos roteiros era dar unidade às variadas formas apresentadas pelos estúdios cinematográficos (variações estas que dificultavam a produção do filme). O formato do roteiro elaborado foi uma fusão do roteiro teatral e do pré-sonoro, com elementos da sinopse de continuidade criada durante os anos 1920. Com maiores ou menores diferenças, é este o formato de roteiro que o cinema norte-americano segue até os dias atuais.

Também foi nesta fase que o cinema americano criou seus gêneros clássicos, filmes que agregam determinadas características estáveis para a composição da narrativa: *western*, melodrama, terror, *noir*, musical, etc. Muitos profissionais passam a se especializar também em determinado gênero de filmes. Os musicais, por exemplo, têm em grande parte a presença do produtor Arthur Freed, enquanto os filmes *noir* se destacam pela direção de Hitchcock, Fritz Lang, etc. Um filme estrelado por Bela Lugosi ou Boris Karloff tinha, na certa, uma história de terror. O estabelecimento de gêneros temáticos de filmes atinge a produção das companhias cinematográficas de tal modo que cada uma acabará se especializando em determinado tipo, investindo fortemente seu capital para que crie com o público uma identificação entre estúdio e tipo de filme:

A interação entre gêneros e estrelismo é o aspecto mais visível de uma política de produção que tem como base uma férrea organização do trabalho de diretores, roteiristas, diretores de fotografia, cenógrafos e, principalmente, diretores de produção. Bastaria lembrar os *musicals* da MGM dos anos 40 e 50 que coincidem com as expressões mais felizes deste gênero e com um dos momentos de maior êxito da casa produtora. (COSTA, 2003, p. 95)

Ao longo dos anos 1940, as práticas da equipe de produtores foram mantidas, com maior ou menor adaptação às condições da época, visto que estamos em plena Segunda Guerra Mundial, fato histórico que mexeu bastante com a produção cinematográfica de

Hollywood⁴⁶. E é justamente graças à Segunda Guerra que teremos a ascensão da produção independente, ou seja, aquela empresa que não mantinha vínculo qualquer com outras empresas da hierarquia cinematográfica. Uma produtora independente poderia assinar contratos com diversas outras empresas de distribuição do filme, por exemplo, sem ser dona/propriedade de nenhuma delas, ou até mesmo nem fazer parte de um mesmo conglomerado de empresas. Esta forma de produção flexibiliza a temática e as estratégias de gravação, tematização e veiculação dos filmes, pois cada um deles era tratado em sua especificidade artística, e não como mais um produto de uma linha programada por uma companhia cinematográfica.

Além disso, a produtora independente tinha liberdade para escolher que tipo de equipe era melhor para seus filmes (diretor, produtor, equipe de diretor, equipe de produtor, etc.). Os efeitos da produção independente abriram a possibilidade de o cinema se tornar uma forma de consórcio, onde cada empresa investe capital ou trabalho em um filme, de acordo com seus interesses; ao final, o lucro de bilheteria é rateado entre as empresas. Este período é classificado por Bordwell et al. como “equipe de conjunto” e sinaliza o final do cinema clássico de Hollywood.

2.2.2. A teoria de autor: cinema francês dos anos 1950 e a noção de matriz

Desde o final dos anos 1910, teóricos franceses se questionam sobre a autoria no cinema. A eles, interessa entender a quem cabe a responsabilidade pela criação nesta nova arte. Como já apontamos anteriormente, Jean Epstein identifica no diretor o autor de seus filmes. A questão se aprofunda durante os anos 1930 e, na década de 40, Alexandre Arnoux reforça a teoria do diretor-autor, entendendo por autoria a capacidade de assumir múltiplas funções na equipe, de modo a influenciar as decisões artísticas de acordo com seu ponto de vista, ideologia, estética, etc.

Entretanto, muito antes deles – e nota destoante no discurso corrente –, Henri Diamant-Berger atribui em 1919 a autoria a quem redige o roteiro do filme (seja ele o roteirista ou o diretor): “O roteiro é o filme em si. É, escrito, o filme tal como será impresso na película. [...] Ao autor do roteiro cabe a responsabilidade do filme.” (apud BERNARDET, 1994, p. 15).

⁴⁶ Durante os anos da Segunda Guerra, Hollywood muda sua estratégia de distribuição de filmes, focando os mercados latino-americanos para reforçar os laços de amizade e, por consequência, criar aliados para a guerra e novos horizontes de domínio cultural e econômico. Enquanto isso, como a guerra estava localizada na Europa, houve a interrupção de importação dos filmes americanos. Entretanto, tão pronto a guerra acaba, os enlatados de Hollywood invadem novamente as telas europeias. Ver BERNARDET, 1994, p. 11-12.

Jean Cocteau vai além e não só identifica no roteirista o autor de um filme como afirma categoricamente que a autoria cinematográfica só seria atingida em plenitude quando os roteiristas também fossem os realizadores/diretores de seus filmes.

Na verdade, a questão da autoria em cinema na França é muito mais extensa do que ilustramos acima. Via de regra, existe uma longa corrente crítica que entende que o autor no cinema é o diretor, como ressalta Bernardet:

Por mais que se tenha considerado como autor de um filme o roteirista, o argumentista ou o produtor – e não faltam cineastas que defendem essas posições – a ideia de autoria cinematográfica como pertencente ao diretor tem, na França, uma tradição, um enraizamento cultural profundo [...]. (BERNARDET, 1994, p. 11)

Nesta mesma esteira, durante os anos 1950 a prestigiada revista *Cahiers du Cinéma* publicou uma série de artigos que, em comum, lançou ideias e análises sobre autoria no cinema. Anos depois, este grupo de ensaios seria conhecido como “política de autores” e seus, redatores, chamados de “jovens turcos”⁴⁷, fizeram parte de uma geração de cineastas que influenciou a produção cinematográfica da França e de muitos outros países nos anos 1960.

Fundamental pontuar que, mesmo entre os ensaístas da revista *Cahiers du Cinéma*, muitas das ideias propagadas pelos artigos não eram unanimidade, chegando ao ponto de o redator da revista, André Bazin, publicar um texto onde destaca que as opiniões emitidas pelos “jovens turcos” não são exatamente o reflexo do pensamento editorial da *Cahiers*, mas que ela publica os artigos pela seriedade e competência de seus autores.

Uma das grandes dificuldades encontradas pelos estudiosos desta produção crítica é a ausência de um manifesto ou carta de intenções sobre as ideias a se discutir. De todos os artigos, há em comum

[...] a elaboração de um método de análise do filme capaz de reconhecer na *mise en scène*, isto é, na direção e não nas declarações programáticas ou na intencionalidade explícita da tese política ou moral do filme, o valor e o significado de uma obra. Tratava-se de um método que, enquanto particularmente atento à identificação dos valores técnico-formais do filme, pode ser definido e aproximado ao método da crítica estilística em literatura e ao método iconológico nas artes figurativas [...]. (COSTA, 2003, p. 117)

Além dessa supervalorização da *mise en scène*, outro ponto de contato entre os “jovens turcos” é a influência de um artigo de 1948 que lançou as bases para que, uma década depois, a “política de autor” fosse discutida e apresentada aos cinéfilos. Trata-se de *La caméra-stylo*,

⁴⁷ Segundo o site “Digestivo Cultural”, a alcunha é uma referência ao movimento ocorrido em 1957 na Turquia para derrubar a monarquia. Fonte: ALMEIDA, Marília. “Nouvelle Vague: os jovens turcos”. Digestivo Cultural, 30 jan. 2007. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle_Vague:_os_jovens_turcos>. Acesso em 01 abril 2015.

de Alexandre Astruc. Em seu texto, Astruc propõe que o filme seja encarado da mesma forma que o romance, ou seja, ambos são a materialidade de uma obra (apud BERNARDET, 1994, p. 20 et seq.). Assim como o romancista faz uso de sua caneta para escrever seu livro, o cineasta deve utilizar a câmera como se fosse uma caneta para o audiovisual, livrando assim o cinema do efeito de espetáculo trazido por Hollywood e conferindo aos filmes a lapidação estética que pede a sétima arte.

A relação entre a obra literária e o cinema é o ponto de partida para o trabalho da “política de autores” porque o conceito é emprestado do domínio literário. Contudo, também constatamos que a literatura serve como valorizadora cultural do que se produz em cinema. É como se um filme fosse mais erudito porque dialoga com correntes literárias ou mantém traços com determinado romance ou ensaio filosófico. Por isso, encontraremos grande presença de histórias da literatura como base de filmes, não só na França⁴⁸.

Esta relação tem seus inconvenientes e o principal deles é estabelecer o ponto ideal que separa a linguagem literária da cinematográfica. Para os “jovens turcos”, os cineastas devem se ocupar apenas das formas narrativas que o cinema – e só ele – é capaz de criar. Se a história de algum filme pode ser contada também e da mesma maneira pela literatura, significa que o filme não chegou à essência do cinema, seu cineasta não “escreveu” com a câmera.

Esta maneira peculiar de o cinema contar suas histórias se traduz na *mise en scène* dos cineastas, elementos narrativos específicos do cinema, cuja influência teórica é creditada aos artigos de Bazin. Estamos falando de enquadramento, textura da imagem, trilha sonora e/ou sonoplastia, direção de atores, entre outras partes do fazer cinema que seria desenvolvido pelos “jovens turcos”:

A contribuição fundamental de Bazin consiste em ter elaborado uma teoria da linguagem cinematográfica não mais baseada na montagem (como se tinha continuado a fazer do período mudo para a frente) mas sobre aqueles elementos – como a trilha sonora, a película pancromática, as objetivas capazes de refletir a profundidade de campo, a tela panorâmica – que, acentuando a impressão de realidade da imagem fílmica, tinham evidenciado progressivamente o caráter manipulatório e artificial da montagem tradicional. (COSTA, 2003, p. 118)

A supervalorização da *mise en scène* tem por consequência o esvaziamento do enredo como ponto importante da linguagem cinematográfica. Um filme não é mais uma *pièce bien*

⁴⁸ Esta relação entre cinema e literatura (mais especificamente, os folhetins) também foi importante para a construção da linguagem cinematográfica em Hollywood, como já comentado neste trabalho em subcapítulo correspondente.

faite, mas sim uma linguagem própria, cujo único compromisso é o de transmitir, pelas regras da encenação audiovisual, emoções e sensações do cineasta.

Para Bernardet, o ponto crucial da “política de autores” é estabelecer uma crítica de cinema onde o autor é aquele que diz “eu”, através de seus filmes, ou seja, é o cineasta que se expressa por seus filmes: “A *política* é a apologia do *sujeito* que se expressa. Essa concepção nega totalmente a que entende o cinema como uma arte coletiva, de equipe. Cercado de máquinas, de técnicos e de atores, no estúdio, está-se sempre só” (BERNARDET, 1994, p. 22). Ainda segundo o pesquisador, a subjetividade como ponto nuclear de autoria no cinema é outra ideia bastante recorrente na crítica francesa: o já citado Jean Epstein guiava suas análises por este preceito.

Contudo, há um senão irônico nos artigos dos “jovens turcos”. Em busca de esmiuçar o que, tardiamente, seria conhecido como “política de autores”, os ensaístas franceses estabeleceram uma metodologia de análise fílmica que tentava encontrar as marcas de autoria, estilo e subjetividade de diretores justamente no cinema norte-americano, em que qualquer subjetividade individual é reduzida em favor do coletivo. Bernardet aponta este como um dos principais alvos de críticas dos teóricos contrários aos artigos do *Cahiers du Cinéma*. Como já fora dito anteriormente, o cinema norte-americano é o reino do produtor (especialmente entre os anos 1930 e 1960, época de ouro de Hollywood); toda e qualquer subjetividade é pasteurizada na divisão de trabalho entre os muitos profissionais envolvidos na equipe de cinema.

Os “jovens turcos” partem de análises de filmes de Hitchcock, Franz Capra, Orson Welles e tantos outros diretores que produziam nos Estados Unidos na época, até chegar ao núcleo duro da política dos autores: a temática. O autor de cinema é aquele que diz “eu” e só o faz através das escolhas temáticas que estabelece em seus filmes. Não necessariamente interfere ou é responsável pelo roteiro, mas o autor será aquele que infiltra sua moral nos roteiros escritos por terceiros. Esta “infiltração” é possível pela aplicação da *mise en scène* característica do diretor.

Para o crítico, cabe a função de encontrar a unidade autoral de determinado diretor, segundo uma acurada análise da filmografia deste profissional, até se chegar a sua matriz. Este conceito de matriz é importantíssimo na “política de autores”, e também o será neste trabalho, pois sintetiza bem a ideia-mestra da análise que se pretende alcançar com os capítulos de telenovela.

A análise do conjunto de filmes deve ter como meta encontrar repetições e similitudes de determinado profissional em seus trabalhos. “O autor é, nesta concepção, um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem.” (BERNARDET, 1994, p. 31). O encontro deste sistema de repetições⁴⁹ não se dá logo no primeiro trabalho de um cineasta, visto que a matriz é construída ao longo da carreira do profissional. A metodologia, porém, para as análises não é explícita e parte da interpretação e julgamento dos ensaístas sobre os filmes; vale também a utilização da biografia do diretor para reforçar e esclarecer pontos obscuros ou difusos da sua construção autoral.

Pouco a pouco, as obras alimentam a matriz com novas informações até chegar à cristalização⁵⁰ (ou seja, o filme que melhor representa a matriz autoral do diretor). Somente após a cristalização desta matriz é que se torna possível identificar quais os elementos já estavam em obras anteriores e de que forma eles evoluem com o passar do tempo. Ou seja, ao fim de uma carreira, é possível notar que todo filme é uma manifestação da matriz do autor, em maior ou menor grau.

A matriz, entretanto, não é uma meta, projeto ou objetivo a ser cumprido pelo diretor, porque, segundo Bernardet (1994, p. 40), “As vias para chegar à matriz não são racionais. O autor vai em sua direção, mas sem saber exatamente qual é essa direção. Ele pode até não perceber a matriz em sua plenitude, até quando alcance alto nível de sua expressão”. Também não se deve entender a matriz como uma obra em específico, ela se manifesta em muitos filmes, atinge sua cristalização em uma obra em específico, mas nunca será a obra em si. “A matriz é sempre uma virtualidade.” (BERNARDET, 1994, p. 53)

Há três fatores que podem atrapalhar a manifestação da matriz de um diretor, segundo os “jovens turcos”:

- a) a interferência do produtor, que pode impor suas vontades e/ou necessidades financeiras sobre a criação do filme, tornando difusa a matriz do autor;
- b) a reação negativa do público, pois pode atrapalhar financiamentos, condições de produção e até mesmo a interpretação do diretor sobre a sua própria obra,

⁴⁹ Em seu livro sobre *O autor no cinema*, Bernardet dá três nomes para o sistema de repetições de um cineasta: mito ou metáfora, segundo Charles Mauron; “ideia-mãe” para Claude Chabrol e Éric Rohmer; e matriz, definição do próprio Bernardet (1994, p. 32).

⁵⁰ Não entender a cristalização da matriz como uma concepção de regras rígidas de criação. Neste âmbito, Bernardet esclarece: “A imagem de marca é a caricatura da unidade e da matriz, perigo que espreita autores que se entreguem aos produtores, a seu sucesso, a seu envelhecimento e dificuldades de renovação. A matriz se coagula. Se ela coagulação for fruto do sucesso, temos uma fórmula comercial como outra qualquer.” (BERNARDET, 1994, p. 46)

entendendo que a rejeição do espectador significa desimportância, inutilidade e/ou incomunicabilidade de seu filme;

- c) contradições do próprio diretor-autor, visto que a base da “política de autores” é justamente a unidade da obra, o que sai bastante prejudicado quando seu autor apresenta divergências artísticas no total de sua produção.

Apesar da rigidez das premissas apresentadas pelos artigos, toda a produção dos “jovens turcos”, entre ensaios, análises e críticas publicadas pela *Cahiers du Cinéma* foi importante porque os mesmos ensaístas se tornaram cineastas poucos anos depois, inaugurando a fase da Nouvelle Vague no cinema francês. Afinal, estamos falando de Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Alain Resnais, Françoise Truffault, Jean-Luc Godard...

A nouvelle vague francesa não representou apenas a estreia de uma nova geração de cineastas decididos a exprimir as próprias inquietações e o próprio mal-estar. Foi também – e talvez principalmente – a afirmação de um novo tipo de cineasta, para o qual a tomada de consciência crítica do meio expressivo usado e a reflexão sobre sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral. (COSTA, 2003, p. 121)

O cinema, que inicialmente precisava se estruturar como linguagem e indústria, passou pelos anos 1950 a se questionar sobre suas potencialidades artísticas e autorais e, ao chegar aos anos 1960, voltou-se às questões éticas, sociológicas e semiológicas sobre o meio cinematográfico. Estavam os cineastas tentando renovar a sétima arte, concomitante ao de um novo veículo de comunicação de massa em escala mundial: a televisão.

2.2.3. Autoria em Hollywood *versus* tradição francesa

Conforme vimos, o conceito de autoria no cinema é extraído da literatura, ou seja, o ato de criação (no domínio literário, daquele que escreve). O cinema norte-americano se expande de tal maneira ao longo do século XX que serve de modelo a outros países o mesmo modo de produção, ou, pelo menos, estruturas semelhantes. De uma liderança criativa do diretor, a autoridade de um filme em Hollywood vai para as mãos do produtor a partir dos anos 1930, depois que o cinema passa a ter produções mais longas (demandando, então, profissional mais capacitado para acompanhar e organizar o processo de realização dos filmes em todas as suas etapas); acreditava-se no período clássico que o estilo de um filme era reflexo das práticas de organização da produção.

De fato, em Hollywood há uma certa cisão de autoria. Se pensarmos na quadra que constitui um autor na literatura, o aspecto criativo ainda está sob a ordem do diretor do filme, mas recebe interferências do trabalho do produtor porque ele é o responsável pela promoção daquela obra, ou seja, organização da equipe, escalação do elenco, distribuição e, principalmente, retorno de capital às companhias cinematográficas. O ponto de equilíbrio deste cabo de guerra hollywoodiano entre diretor e produtor está justamente no compartilhamento (às vezes desigual) da autoridade e responsabilidade pelo resultado final do filme.

O roteirista, neste cenário, é mais um integrante da equipe. Ele surge no processo histórico de Hollywood para amparar e ofertar coerência narrativa à criação do diretor e do produtor. De toda a história de organização e especialização das equipes cinematográficas, a categoria de roteirista passou por um processo diferente de seus pares. Hoje herdou uma hierarquia de equipe, onde a criação coletiva deve alimentar a voraz produção de cinema, televisão e, mais recentemente, vídeos de internet. Porém, sua formação foi atípica, visto que contrasta com o modo de transmissão de saber de todas as outras funções em Hollywood:

Entre os vários estudos sobre o cinema clássico, poucos foram voltados às áreas práticas. O trabalho técnico e artístico era ensinado e aprendido principalmente pela antiga fórmula de mestre-aprendiz. Um especialista formava seu assistente até que um dia este se tornasse também um profissional competente. Na área de roteiros, entretanto, não foi assim. Com base em análise de vários filmes que apresentavam repetições de determinados padrões aceitos pelas plateias, os estudiosos e profissionais dos grandes estúdios elaboraram manuais para escrever roteiros. [...] Essas orientações sobre a composição da narrativa se consolidaram e se constituíram em estruturas sobre as quais os autores poderiam e deveriam ser criativos. Outras estruturas, talvez menos detalhadas, existiam e existem em outras cinematografias, até mesmo na norte-americana, mas a clássica predominou nos estúdios hollywoodianos, que detinham um modo de produzir específico. (SADEK, 2008, p. 43-44)

O roteirista não lidera toda a equipe cinematográfica (exceto a equipe de roteiristas, um “departamento” dentro da indústria do filme), nem poderia acompanhar todo o processo porque sua função é muito fragmentada. O que ainda complica mais o acalorado debate não é apenas o fato de o cinema ser uma arte coletiva, mas também mecânica⁵¹. Como associar a autoria ao roteirista se, para a viabilização da obra artística, era necessária a colaboração criativa do montador? De que forma o montador pode ser o autor se, para o filme chegar até ele, o trabalho do iluminador foi fundamental para a construção de uma *mise en scène*?

⁵¹ Ou seja, além de toda a concepção artística e empresarial, a obra de arte do cinema, o filme, era revelado em uma película, copiado para exibição em diversos locais e dependia de um profissional que operasse a moviola para a execução.

Acostumados a fazerem como lhes apetece dentro das suas quatro paredes, exige-se-lhes [dos escritores], agora, que tomem em consideração produtores, diretores, *script-writers*, fotógrafos, diretores-artísticos e técnicos de toda a espécie, ainda que não reconheçam a autoridade deste espírito de cooperação, ou mesmo qualquer ideia de cooperação artística. [...] Do ponto de vista do século XIX, a situação com a qual se pede ao escritor que se entenda é perfeitamente desusada e não-natural. (HAUSER, 1972, p. 1136)

Entretanto, se retornarmos à definição francesa de autoria no cinema, o diretor continua como autor único de sua obra e o produtor surge como o profissional cuja função é viabilizar a realização do projeto. Também advinda da literatura, o conceito de autoria no cinema foi motivo de intensos debates por críticos franceses desde o início da década de 1910. Há quem, neste longo processo, insista que o roteirista (leia-se, aquele que escreve) deve tomar domínio da atividade do diretor para que, assim, possa “escrever” um filme (ou seja, criar na linguagem audiovisual).

O francês entenderá a autoria no cinema como o controle da criação, da estética e da ideologia do filme, aproximando-o das obras de arte, tal qual uma pintura ou uma música. Durante os anos 1950, os “jovens turcos” reforçam esta postura quando estabelecem a “política de autores”. Baseada no trabalho de diretores, esses jovens reivindicam um cinema focado na subjetividade do diretor supervalorizando a *mise en scène* de forma que a sétima arte se torne espaço para a narrativa de histórias que apenas o cinema, com suas técnicas, possa realizar. O diretor, então, seria o líder desta equipe e o criador porque tem uma matriz autoral, características que se repetem ao longo de sua obra e interfere na elaboração temática dos filmes. Nesta organização hierárquica, coube ao roteirista a função de redator do *script*⁵² com as técnicas herdadas da literatura:

O ato de escrever o roteiro de um filme não implica considerar autor o roteirista, mas sim o diretor. Da mesma forma, quando existe a divisão entre aquele que escreve, aquele que dirige e aquele que produz, atribui-se a autoria ao diretor. [...] O cinema não abandona os elementos básicos da narrativa literária: enredo, personagens, tempo, espaço, narrador. [...] Ao instrumental literário serão acrescentados procedimentos que dão ao cinema uma identidade: concepção plástica, enquadramentos, cortes (montagem), criação de cenários atrelados ao contexto narrativo. A libertação é lenta, e assim, aos poucos, características da literatura são assimiladas pela nova narrativa, que se propõe a criar uma linguagem nova. (NOGUEIRA, 2002, p. 30-31)

Depois deste longo panorama histórico, é curioso perceber que, na prática, o limite entre o diretor e o roteirista não é tão rígido hoje quanto se faz notar pela teoria. Como o processo do cinema é muito fragmentado e composto por diversas etapas, muitos profissionais

⁵² Ou, pelo menos, algumas versões dele, pois um mesmo filme pode ter muito mais de dois tratamentos até ser filmado.

preferem aglutinar em si a função de diretor, produtor e até roteirista para manter a unidade autoral de sua produção.

Um diretor pode ser o roteirista de seu filme ou, pelo menos, ter a ingerência de modificar algumas vezes os tratamentos do roteiro original elaborado pelo roteirista, garantindo a construção de seu universo diegético em todas as etapas de produção de um filme. Esta maleabilidade do conceito autoral no cinema, entretanto, não apaga nem renega a posição do roteirista, nem do produtor:

O que se constata, *a posteriori*, é que o escritor será cooptado para escrever para esse novo veículo, surgindo daí mais questões para problematizar a autoria. O escritor vai fazer parte do novo mercado de trabalho como roteirista da indústria. E nela a valorização individual do escritor cede lugar ao poder hegemônico do produtor de estúdio (mesmo que os franceses, ao formular a noção de autoria, tenham afirmado a autoridade do diretor em oposição à ditadura dos estúdios comandados pelos produtores). (NOGUEIRA, 2002, p. 30)

Vejamos dois casos recentes: os créditos finais de *Birdman ou (A inesperada virtude da ignorância)* [*Birdman or (The unexpected virtue of ignorance)*] (2014) sinalizam que Alejandro G. Iñárritu, além de diretor, ocupou as funções de roteirista (juntamente com Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Jr e Armando Bo) e produtor (dividindo a tarefa com John Leshner). *Sniper Americano (American Sniper)* (2014) teve a direção de Clint Eastwood, que participou também da produção (integrada pelos produtores Robert Lorenz, Andrew Lazar, Peter Morgan e Bradley Cooper – a propósito, produtor e protagonista do filme), mas entregou a roteirização do filme para Jason Hall.

No Brasil, a prática é bastante comum. O recente *Que Horas Ela Volta?* (2015) contou com a direção e roteiro de Anna Muylaert, além da produção dividida entre a diretora, Caio Gullane e Guel Arraes. Com exceção do primeiro filme, *Durval Discos* (2002), em que Muylaert foi responsável apenas pela direção e roteiro, os outros trabalhos da diretora (*É Proibido Fumar*, de 2009, e *Mãe Só Há Uma*, de 2016) seguiram a mesma divisão de trabalho. Casos mais antigos também são encontrados, por exemplo *Como era Gostoso o Meu Francês* (1971). Neste filme, Nelson Pereira dos Santos atuou como diretor, roteirista e produtor (nesta última função, em companhia com a Condor Filmes, Luiz Carlos Barreto, César Thedim e K. M. Eckstein).

Deste ponto, é possível perceber que a autoria em cinema, diferente da literatura, foi conquistada pelos diretores e/ou produtores (dependendo do país, do tipo de investimento e tradição artística a que se insere o filme) e que nela está implicada a mesma quadra que define o autor na literatura (criação – autoridade – responsabilidade – promoção), mas, por seu

caráter industrial e mercadológico, os três últimos aspectos podem se sobressair à criação, seja na constituição da figura do autor-diretor, seja no controle e exercício de atividades dentro da equipe.

2.3. A autoria na telenovela brasileira

Em linhas gerais, é possível dizer que o rádio é o parente mais próximo da televisão. É através dele que, nos primeiros anos, a televisão encontrará algumas referências de dramaturgia e técnica para desenvolver histórias e programas para um grande público. No Brasil, a televisão foi implantada em 1950 por Assis Chateaubriand, dono de um conglomerado de empresas da comunicação cuja principal era a Rádio Tupi. Logicamente, ao instalar um novo veículo em um país onde tradição alguma havia neste domínio, os técnicos e artistas da Rádio Tupi foram aproveitados para alimentar a programação da TV Tupi. Sem qualquer ideia ou curso sobre o que era televisão, estes profissionais tomaram do rádio a linguagem artística que dominavam e aplicaram-na em seus trabalhos televisivos. Por isso, na época, era muito comum ouvir que a televisão era um rádio com imagens.

Desta proximidade com o rádio, nascem as telenovelas, fortemente influenciadas pelas radionovelas. De grande sucesso nos Estados Unidos e América Latina, a radionovela era calcada em textos grandiloquentes, melodramáticos e voltados para a dona de casa. Sua transmissão era intercalada: segunda, quarta e sexta-feira; terça e quinta-feira, por exemplo. Da radionovela, saíram roteiristas, atores e atrizes, sem falar nos outros profissionais que, de alguma forma, estavam envolvidos com a organização radiofônica e a transportaram para a televisão:

Pela familiaridade com as transmissões radiofônicas, a televisão se apropria da cultura desse meio e adapta grande parte de sua forma de produção e da programação resultante. A tríade noticiário-entretenimento-informação, característica da programação radiofônica, é integrada à televisão, assim como parte de seus recursos técnicos e humanos. (COSTA, 2000, p. 146)

Contudo, o próprio rádio se nutria de outras duas fontes narrativas para se contar uma história. Não por acaso, estas duas também aparecem fortemente na produção televisiva. A primeira é o folhetim clássico francês, de onde a radionovela extrai o melodrama e todos os arquétipos para embasar as radionovelas: a mocinha sofredora, o vilão diabólico, o herói destemido, as peripécias que dão novos fôlegos à trama, os ganchos que interrompem a história na parte mais interessante para dar continuidade apenas no próximo capítulo...

Entretanto, não está somente na construção temática e de personagens que o rádio se inspira no folhetim francês. Ao parcelar uma história em vários capítulos e transmiti-la aos poucos, fidelizando sua audiência, o rádio toma de empréstimo o modo de produção do folhetim francês. Neste esquema, o radionovelistas era uma das principais figuras porque seu texto estava muito próximo do literário. A presença de um narrador que organiza e esclarece a trama e as cenas é o vínculo mais explícito entre a radionovela e o folhetim francês. A posição do radionovelistas e do escritor de folhetins não era, porém, exatamente a mesma. Campedelli (1985) apresenta o principal contraste entre o autor de telenovelas⁵³ e o escritor de folhetins:

Falso demiurgo, o telenovelistas se diferencia muito do romancista. Este apresenta uma obra acabada, um universo fechado – escreve o romance e o publica. A relação autor/obra/público vem depois, em consequência.

O telenovelistas obedece a um processo mais temerário – o processo do enquanto, como o definiu precisamente Janete Clair. Escreve a obra aos poucos, lidando com um universo aberto, aleatório. (CAMPEDELLI, p. 15-16)

Não à toa, a citada Janete Clair percorreu o mesmo caminho apontado acima: começou sua carreira no rádio e, deste veículo, levou suas tramas e personagens para a televisão, modernizando-os e adequando às novas proporções que a telenovela exigia.

A segunda fonte de inspiração para o rádio era o cinema. Muitas das fitas eram remontadas no rádio para que a dona de casa pudesse acompanhar mais uma vez a história que vira dias antes em alguma sala de projeção. O cinema seria também uma referência forte para a telenovela, constituindo-se ao lado do rádio e do folhetim francês como a base essencial de desenvolvimento da linguagem televisiva.

A influência do cinema para a televisão e, em especial para a telenovela, começa pelo fato de ambos serem narrativas audiovisuais, o que tanto o folhetim quanto o rádio não alcançam. Ao mesmo tempo, a vocação para mesclar as diferentes linguagens define a relação entre cinema e televisão:

Além de multimídia, a televisão é intersignica, integrando linguagens diferentes com seus códigos e tradições. Ela não é cinema, mas incorpora a imagem em movimento, as trilhas sonoras, o domínio da câmera. [...] Por isso Ciro Marcondes Filho a considera [a televisão] uma forma totalizadora de comunicação. (COSTA, 2000, p. 146)

Como já ressaltado acima, por contar apenas com o texto oralizado, as técnicas do rádio por si só não bastam para completar a programação da televisão. O caráter audiovisual pedia novas estratégias de produção, roteirização e até mesmo programação para adequar o

⁵³ Ainda que Campedelli não cite o radionovelistas, e sim o autor de telenovelas, a distância para com o romancista é exatamente a mesma.

novo veículo ao público. Neste movimento, o cinema é quem oferece no Brasil a resposta mais rápida e adequada para a implantação da televisão:

O Brasil já estava acostumado ao paradigma clássico visto no cinema e transmitido pela TV nos seriados e filmes. Mesmo sem ter explicitamente esse propósito, as telenovelas adotaram naturalmente o modelo clássico [do cinema americano], e as decupagens, facilitadas pelo posicionamento de várias câmeras disponíveis nos estúdios, seguiam confortavelmente o consagrado paradigma. Do ponto de vista da TV, era econômico e cômodo utilizar um código bem-aceito pelos espectadores em vez de tentar inventar algo cujo resultado seria imprevisível; além disso, não estavam preparados para tal pesquisa, nem interessados nela. As equipes, com poucos conhecimentos audiovisuais, pouco se importavam com o fato de aderir ao sistema norte-americano de contar histórias. Bastava e era suficiente que as histórias fossem vistas e bem entendidas. (SADEK, 2008, p. 34-35)

A gramática audiovisual do cinema era reaproveitada para viabilizar uma produção televisiva que não contava com a mesma tecnologia do cinema, nem com os prazos confortáveis de produção e gravação. Assim como comentado anteriormente, em Hollywood associou-se a prática de produção às práticas estilísticas. Logo, se o trabalho estilístico da televisão deveria ser o mais próximo possível do cinema, as emissoras também se preocuparam em tentar desenvolver equipes de produção semelhantes às do cinema. Desta forma, foi necessário que a televisão absorvesse a organização empresarial do cinema para que se constituísse como veículo de massa.

Há quem, contudo, aponte uma interferência ainda maior do cinema sobre a televisão e, por consequência, sobre a telenovela, especificamente no Brasil: a base folhetinesca só teria chegado à telenovela através do cinema, tanto como modelo quanto referência estética:

De fato, a tradição escolhida é anteriormente decantada pelo imaginário cinematográfico hollywoodiano. Dito de outra forma, o folhetim é redescoberto através do cinema americano. [...] A presença do cinema subsiste ainda como referência estética. [...] Ou seja, na medida em que o rádio fornecia aos iniciantes um passado exclusivamente sonoro, restava ao cinema cumprir o papel de modelo imagético. Neste caso, é o cinema americano, hegemônico durante as décadas de 40 e 50, que se impõe, uma vez que inexistia uma cinematografia nacional que pudesse servir de base para aqueles que começavam a enfrentar os problemas técnicos e artísticos em relação à imagem. (ORTIZ et al., 1989, p. 37-40)

Segundo esta linha de pensamento, mesmo para a radionovela o paradigma teria sido o cinema – e não os romances-folhetins –, puxando da produção norte-americana o melodrama e suas técnicas narrativas para estruturar uma história. Corrobora, de certo modo, a opinião de Ortiz et al. as palavras de Martin-Barbero (1997) sobre o legado do folhetim ao cinema americano:

Por meio do folhetim o cinema recebe por herança o melodrama, e o reinventa, ou seja: transforma-o novamente no grande espetáculo popular que mobiliza as grandes massas, estimulando a mais forte participação do espectador. Existe uma convergência profunda entre o cinema e o melodrama: no funcionamento narrativo e

cenográfico, nas exigências morais e nos arquétipos míticos, na eficácia ideológica. Mais do que um gênero, durante muitos anos o melodrama foi a própria essência do cinema, seu horizonte estético e político. (MARTIN-BARBERO, p. 200)

Por fim, Pallottini (1998, p. 55) ramifica ainda mais as fontes de influência narrativa, estética e empresarial da telenovela ao apresentar uma descendência que começa pelo romance europeu do século XIX, o romance-folhetim, a radionovela, a fita-em-série norte-americana, a fotonovela, as histórias em quadrinhos e o melodrama teatral.

Porém, um detalhe não escapa aos estudiosos de telenovela. Seja por qual meio ela tenha se originado, por quais caminhos trilhou até chegar ao estado atual, é forte a figura daquele que conduz a narrativa, o contador de histórias: “[...] ela [a percepção estética da telenovela] está condicionada sempre a um autor – individual ou coletivo – que se dirige a um público ao qual destina seu texto envolto em poesia, metáfora e significado”. (COSTA, 2000, p. 210)

Diariamente nas aberturas dos capítulos, em entrevistas ou no material de divulgação das telenovelas, sua autoria no Brasil é atribuída ao roteirista que chefia uma equipe de colaboradores. Esta posição foi inicialmente outorgada pelas emissoras de televisão e, posteriormente, assumida como tal por demais áreas, como a academia e o público:

Pesquisadores, realizadores e telespectadores afirmam que a telenovela brasileira comporta a figura do autor. Sendo assim, cabe conhecer tanto qual dos realizadores envolvido é reconhecido como autor, quanto à história das formas narrativas e audiovisuais deste produto televisivo. (SOUZA, 2004, p. 17)

Assim como começamos este capítulo, as chamadas de estreia de uma novela fazem questão de destacar o nome do autor da nova trama que o público seguirá por meses. No caso de autores como Janete Clair e Dias Gomes, então, muitas das chamadas continham apenas o elenco, breves informações sobre a trama, terminando com um sonoro: “Vem aí, de Janete Clair, a próxima novela das oito”. Isso mesmo, sem nem ao menos informar o título da nova trama. Esta posse do autor/colaboradores de telenovela não é exatamente uma prática comum no mercado televisivo.

No México, grande produtor de telenovelas, toda a hierarquia de produção está encabeçada pelo produtor. Mauro Alencar (2004, p. 176) esclarece em sua tese de doutorado que “a função do produtor, na telenovela latina, pode ser comparada a de um grande ‘mentor’, ele é quase seu ‘proprietário’”. Chama-nos a atenção, contudo, o contraponto entre a afirmação de Alencar e de Souza (2004, p. 17). Tanto o Brasil quanto o México produzem novelas de grande impacto social e inigualável sucesso no mercado interno e externo. Estas

potências televisivas mostram que a autoria de uma telenovela (na quadra já apontada, criação – autoridade – responsabilidade – promoção) dependerá muito mais das condições históricas e empresariais de cada emissora e/ou país.

No caso de nosso recorte, a telenovela brasileira, Costa (2000) apresenta alguns fatores que levaram o escritor, dramaturgo ou roteirista a alçar a liderança da produção e criação da telenovela:

As dificuldades do cinema nacional, dada a grande concorrência do norte-americano, e certa impopularidade do teatro no Brasil, favoreceram a migração de consagrados profissionais dessas áreas, assim que se estabeleceu, de forma estável, a indústria cultural televisiva. Autores, diretores e atores, insatisfeitos com o controle que a censura exercia nos palcos e no cinema, aderem à TV numa tentativa de levar suas ideias ao grande público, mesmo que através de recursos metafóricos sofisticados. Esses profissionais de esquerda foram responsáveis pelos temas sociais e pela seriedade e visão crítica que se imprimiu à telenovela brasileira. Lauro César Muniz, Walter Jorge [sic] Durst e Dias Gomes testemunham esse esforço, sempre seguido de sucesso. (COSTA, 2000. p. 153)

Apesar de esclarecedoras, as palavras de Costa não contornam todo o tema da dissertação de mestrado; aponta caminhos e pistas a se seguir, mas não toca em temas caros aqui, tais como a evolução do autor em seu meio televisivo, a carpintaria de telenovela que desenvolveu em décadas de trabalho, a posição de liderança que, em termos, leva a um ato de promover a equipe de televisão em seus trabalhos e, principalmente, as especificidades da criação da sinopse e roteiros. Desde já, adianto que dificilmente encontra-se nas livrarias obra que reúna (ou que, pelo menos, pretenda-se reunir) todos estes aspectos.

2.3.1. O estado da arte sobre autor de telenovela

Antes de começar este subcapítulo, é importante esclarecer que a telenovela tem sido alvo de intenso investimento de pesquisas por parte das universidades e centros de pesquisa, além de setores institucionais (vide o *Memória Globo*⁵⁴). A autoria em telenovela brasileira, entretanto, é um dos recortes menos estudado. Talvez porque a insistência em se

⁵⁴ O Projeto *Memória Globo* começou na década de 1990, como forma de preservar e catalogar memória oral dos funcionários da casa. Nos primeiros anos do século XXI, esteve envolvido em publicações que resgataram a memória da Rede Globo, como *Dicionário da TV Globo – Vol. 1 – Programas de Dramaturgia & Entretenimento* (Jorge Zahar, 2003), *Jornal Nacional, a notícia faz história* (Jorge Zahar, 2004) e *Autores: histórias da teledramaturgia* (Globo, 2009). Desde 2008, mantém um portal na internet com informações catalogadas sobre os programas da emissora. No Brasil, este é a única iniciativa institucional de preservação da memória de uma emissora. Na década de 1990, no entanto, a Bandeirantes exibiu um programa chamado *Memória Band* que se destinava a reprisar trechos e episódios de telenovelas, séries e programas de auditório da emissora, entretanto, sem cunho memorialista.

responsabilizar o sucesso ou fracasso de uma trama a um escritor/roteirista transforme a questão da autoria em senso comum, ou dado certo.

Outro problema das publicações sobre telenovela é que, quando se voltam a estudar o roteiro, fazem-no de modo mais aberto para abarcar cinema, teatro, etc. Enfim, dificilmente se encontra em livrarias algum volume chamado *Manual do autor de telenovela*⁵⁵. Neste âmbito, um dos primeiros foi *O Roteirista Profissional: televisão e cinema*, de Marcos Rey. Na obra, Rey se vale de sua experiência como autor de romances, telenovelas e roteirista de filmes para discutir pontos cruciais para a criação de um texto audiovisual, sem grandes distinções entre televisão e cinema, como se o que valesse para um veículo pudesse servir para o outro.

Ora, um roteirista de cinema não é exatamente um autor de telenovelas porque domina as regras de um roteiro cinematográfico; o mesmo vale para o contrário: autores com longa carreira na telenovela não se atreveram a redigir uma linha sequer em outros domínios como cinema ou literatura⁵⁶. Esta flexibilidade para se estudar o roteiro prejudica a compreensão da atividade para conceber capítulos e capítulos de uma telenovela.

Ao falarmos em dificuldade, queremos dizer que não há uma lista bibliográfica extensa que trate do autor de telenovela. Até por ser um gênero híbrido, muitas vezes será necessário alinhar conceitos de Rádio e TV (ou Audiovisual), teatro, história, entre outros, para se chegar a conclusões sobre a telenovela. No entanto, destacamos que o tema da autoria em telenovela brasileira não está inédito.

Em um dos primeiros (e poucos, ainda hoje) estudos sobre autoria em televisão, Nogueira (2002) aborda a rejeição inicial da telenovela *O Dono do Mundo* (Globo, 1991) para entender a posição do autor na indústria televisiva e suas marcas de liderança através dos critérios teóricos do cinema, pertinentes à formação deste investigador. Nogueira identificou as tensões de poder na esfera televisiva, além de questionar uma visão de “obra de autor” em uma indústria de comunicação de massa.

A televisão brasileira distinguiu-se das emissoras latino-americanas ao credenciar os escritores com o estatuto de autor. Com o uso do termo, visou beneficiar-se da legitimidade comercial já utilizada pela indústria do cinema. [...] Se para a *política*

⁵⁵ Recentemente, achamos dois títulos estrangeiros que se preocupam com a roteirização da telenovela: o mexicano *Taller práctico de escritura de telenovela: ocho clases de teoría y ejercicios*, de José Ignacio Valenzuela G. (Editora Punto de Lectura); e o inglês *Writing for soaps*, de Chris Curry (A&C Black). No Brasil, contudo, ainda hoje é raríssimo tal formato de publicação. O mais próximo disso é o livro *Roteiro de cinema e televisão*, de Flávio de Campos (Jorge Zahar), no qual, como o título denuncia, ainda há uma fusão entre cinema e telenovela na hora de se estudar o roteiro.

⁵⁶ Caso, por exemplo, de Glória Perez, Cassiano Gabus Mendes, Gilberto Braga, entre outros. No âmbito desta dissertação de mestrado, embora o trabalho de Lauro César Muniz em cinema e teatro seja referência, Silvio de Abreu e Walther Negrão também tiveram suas experiências autorais fora da televisão. Silvio foi roteirista de filmes como *Gente que transa* (1974), além de escrever a peça *Capital Estrangeiro* (direção de Cecil Thiré, 1995); já Walther Negrão roteirizou o filme *O Preço da Paz* (direção de Paulo Morelli, 2003).

dos franceses, autor é quem dirige e, na maioria das vezes, redige o roteiro, na indústria da televisão, autor é somente aquele que escreve o *script* (roteiro). (NOGUEIRA, 2002, p. 138)

Ao contrário do que a afirmação de Nogueira pode induzir (contraditória à hipótese, aliás, que ele defende ao longo de sua dissertação de mestrado), o trabalho do autor de telenovela não é somente redigir *scripts*. Ele é quem irá liderar o processo criativo⁵⁷ de uma indústria ainda mais voraz que o cinema hollywoodiano, tomando assim a autoridade e a responsabilidade pelo eficaz andamento da produção até seu público:

O primeiro [conceito, a liderança] relaciona-se com o processo de criação. Gilberto Braga é o líder de um grupo de pessoas que o auxiliam na construção da sinopse e dos capítulos, na concepção geral das tramas, enfim. Ele é o supervisor de todo o trabalho de criação. O seu poder é semelhante ao que é exercido pelo diretor de cinema e seus auxiliares. (NOGUEIRA, 2002, p. 21)

A atividade autoral daquele que escreve telenovelas é, primeiramente, a redação de sinopse e roteiros. O trabalho, contudo, não está restrito à criação e abarca, muitas vezes, funções de produtor porque, como a produção de uma telenovela tem ritmo cada vez mais acelerado até a exibição do último capítulo – e por ser o autor quem consegue dominar todas as etapas do processo de gravação de uma novela através de suas indicações no roteiro –, será ele também quem terá maior clareza para tomar decisões que, no cinema americano, seriam responsabilidade dos produtores. Segundo Silvio de Abreu,

O que faz do autor de novela que participa ativamente do processo ser um líder do projeto é o seu envolvimento maior ou menor. Porém, em qualquer caso, participando ou não da novela em geral cabe a ele as decisões sobre a história em todos os aspectos e, diferente da televisão mexicana, a interferência da produção no processo é apenas financeira, jamais artística. (Entrevista concedida em 25 jul. 2016)

Então, é da competência do autor gerir determinados assuntos de produção (como escalção de elenco e um planejamento inicial de cenários e locações previsto na sinopse) e de publicidade (por exemplo, em entrevistas onde ele contará detalhes da história que está desenvolvendo, explicará alguma passagem mais difícil e tentará atizar a curiosidade do público ao lançar pistas sobre a continuação das tramas).

Apesar de ser um profissional com muitas funções dentro da indústria da telenovela, é determinante a vinculação entre o autor e o roteiro, material escrito do audiovisual e que coordena todas as etapas de produção até a finalização em mesas de edição e sonoplastia:

⁵⁷ Ou, pelo menos, tentar manter o controle, pois no mesmo instante que uma telenovela estreia, os anunciantes, a reação do público, as interferências políticas e religiosas e até mesmo fatalidades na vida pessoal de sua equipe colocarão em risco essa liderança do autor.

A criação artística na feitura da telenovela se processa dentro dos limites estreitos da produção industrializada já descrita. [...] Neste panorama, os autores são os detentores de maiores chances no sentido de exercer algum controle sobre seus textos. Eles acionam diversas estratégias com o intuito de minimizar os efeitos de fragmentação e da padronização que diluem as marcas de autoria e de estilo. (ORTIZ et al., 1989, p. 168)

Este aspecto foi estudado com maior profundidade em capítulos seguintes, através da conceituação de um roteiro de televisão, sua estruturação e posterior análise, onde foram evidenciadas as técnicas e procedimentos que o autor de telenovela se utiliza para cativar seu público, liderar sua produção e construir uma assinatura específica em seu texto, tal como os romancistas, folhetinistas e cineastas.

O autor de minisséries e roteirista Doc Comparato (2009, p. 28), cujo livro *Da Criação ao Roteiro* é uma obra de referência sobre o assunto e um dos títulos mais vendidos do país (com mais de dez edições), afirma que o conceito de autoria em cinema e televisão não está próximo da literatura: “Para Jean-Claude Carrière – cuja posição partilho – o roteiro, ou melhor, o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor”. Costa também relaciona o cinema com a criação do autor de telenovelas, mas distancia os dois ao interpor a voracidade da televisão como definidora do resultado que exhibe:

O autor de texto teleficcional é considerado o grande responsável pelo sucesso das telenovelas, sendo ele um dos salários mais bem-pagos da TV. Caracterizam-se por um estilo próprio e criam maestrias em certas criações. [...]; no entanto, a televisão se comporta de forma antropofágica em relação a esse texto, deglutindo-o de acordo com as necessidades produtivas e as vontades do público.

[...]

Portanto, não se deve esperar que a telenovela espelhe a integridade do roteiro ou a unicidade e inteireza do cinema, mas devemos exigir sim que seja fiel à sua narrativa, sob pena de perder o poder de sedução de que goza. (COSTA. 2000, p. 163)

Caminho diferente será tomado por Pallottini (1998), dramaturga, poetisa e autora de telenovelas. Em seu ponto de vista, a atividade do autor de telenovelas é fortemente ligada à literatura porque, para ambas,

[...] por detrás de tudo, existe, como é fácil concluir, a imemorial figura do contador de histórias -, o viajante, o andarilho, o marinheiro, o aventureiro – que, depois de suas experiências pelo mundo, por gosto ou necessidade, dedicava-se a narrar causos interessantes, detalhes pitorescos, histórias de amor, dosando as quantidades de emoção que iam fornecer aos seus ouvintes, e mantendo sempre um segredo a ser desvendado no dia seguinte ou em qualquer outro dia. (PALLOTTINI, 1998, p. 56-57)

Campedelli (1985) também partilha a mesma visão sobre a telenovela como distinta herdeira da literatura e aponta na elaboração da figura do autor de telenovela os resquícios da atividade literária, para sermos mais exatos, no folhetim:

Na televisão, o processo da escritura “aos picadinhos”, como no folhetim, lida com um universo aleatório. Assim, poderíamos aventar a hipótese de que não só o público vive a ansiedade dos próximos capítulos, mas também o autor: lado movediço desta paraliteratura ficcional. Obedecendo às regras estruturais de seu grande modelo [o folhetim melodramático], ela [a telenovela] se torna o folhetim moderno – ou a paraliteratura de imaginação mais popular [...]. (CAMPEDELLI, 1985, p. 22).

Souza (2002, 2004, 2014) apresenta trabalhos onde conceitua o autor de telenovela como um misto de atividade literária (postura de Pallottini e Campedelli) e domínio cinematográfico (visão de Nogueira e Comparato). O autor de telenovela consolida uma estratégia narrativa que o define em comparação aos outros profissionais e enunciados da televisão. Aliado ao viés enunciativo-narrativo, o autor de telenovela ocupa uma posição político-empresarial dentro da emissora, pois seu trabalho é o iniciador de todas as outras fases e equipes da produção de uma novela:

Newcomb (1993) ao mapear as principais pesquisas realizadas sobre a criação do drama televisivo europeu e norte-americano apontou como todas elas estavam preocupadas em verificar a participação dos realizadores nas tomadas de decisão no processo de elaboração deste tipo de programa televisivo. [...] sem dúvida, quanto maior o poder sobre o processo, maior o poder para escolher os recursos e as estratégias empregadas (SOUZA, 2004, p. 13).

Ao mesmo tempo em que os recursos e estratégias estão sob o domínio da criação, eles também serão fator preponderante na conquista da autoridade, responsabilidade e promoção traduzidas em liderança político-empresarial. Através dos resultados das estratégias narrativas (qualidade do espetáculo, audiência, retorno em publicidade, prestígio à emissora, entre outros), o profissional, inicialmente um roteirista dentro do quadro de funcionários de uma emissora, alcançará o patamar de autor de telenovela. A isso, Souza chamará de “jogo particular de disputas”, definindo como “o reconhecimento e a consagração dos agentes. A existência dos autores é visto, portanto, como fruto de um sistema de reconhecimento e consagração passível de ser cartografado” (SOUZA, 2004, p. 20).

A conquista da autoridade, para Souza, passaria pelo conhecimento e domínio da herança do trabalho coletivo, habilitando o roteirista a tomar melhores decisões e, por consequência, amealhando respeito profissional até atingir a autoridade sobre seus textos e sua equipe de produção:

O que se observa, todavia, é que nem todos [os autores] parecem ter a mesma capacidade de percepção e uso deste “espaço de possíveis”, desta “herança acumulada pelo trabalho coletivo” [...]. Herança, portanto, que envolve as práticas, as percepções das experiências e as telenovelas produzidas. [...] Por isso, supõe-se que quanto maior a capacidade para identificar e fazer uso desta herança os agentes tiverem, maiores as chances de reconhecimento e consagração, maiores as chances de serem considerados autores. (SOUZA, 2004, p. 21)

Ou seja, para a constituição de um autor de telenovela, ele precisa ter o conhecimento da herança do trabalho coletivo (no nosso caso, a história, sucessos e fracassos da telenovela) e a engenhosidade para aplicar as ferramentas que puder extrair desta herança (técnicas narrativas do folhetim, do teatro e cinema, além dos instrumentais que a telenovela construiu ao longo das décadas).

É importante destacar que, na telenovela, a atividade responsável pelo roteiro passou por um processo de especialização (principalmente após os anos 1970) que definiu melhor esta herança do trabalho coletivo. Távola aponta algumas das razões para esta especialização:

[...] Os textos e a direção passaram a ser divididos entre equipes de especialistas e o desenvolvimento das técnicas de pesquisa de preferências e fórmulas de êxito determinou excessiva frieza profissional, diminuição da preocupação criativa e necessidade acerba de conquista de audiência majoritária [...] (TÁVOLA, 1995, p. 103)

Com uma produção cada vez mais exigente e veloz, preocupada em atender uma programação extensa e volátil⁵⁸, a televisão foi obrigada a buscar a criação de equipes de especialistas para cuidar bem de uma pequena parte do processo total de produção de um programa. Não foi diferente com o autor de telenovelas: se até o início da década de 1980⁵⁹ Lauro César Muniz ainda escrevia novelas sozinho, Walther Negrão já trabalhava com equipes de colaboradores⁶⁰. Nestes mesmos anos 1980, Silvio de Abreu oscilou entre trabalhos com seu colaborador Carlos Lombardi (vide *Jogo da Vida*, Globo, 1981/82) e trabalhos solo (como *Sassaricando*, Globo, 1987/88).

Esta transição da produção de uma telenovela, dos artesanais anos 1960 aos internacionais anos 1980 e 1990, segue o mesmo processo de especialização que Hollywood já estruturara durante a equipe de produtores, nos anos 1930:

A fabricação da telenovela lembra muito o antigo *studio system* de Hollywood dos anos 30. Cada grande companhia cinematográfica incluía em seus quadros desde os técnicos especializados até os diretores e literatos de renome. Uma unidade de produção de telenovela (autor – diretor – artistas – cenógrafos – sonoplastas – figurinistas – estúdios-técnicos) reproduz basicamente este mesmo esquema. Ela

⁵⁸ Entre os anos 1960 e 1980, as emissoras transmitiam uma programação por grande parte do dia, mas saíam do ar diariamente para manutenção dos transmissores. Nos anos 1990, porém, a Rede Globo já exibia 24 horas de programação com as sessões de filmes *Intercine*, *Corujão* e *Sessão de Gala*. O SBT também se utiliza das madrugadas para transmitir séries americanas com grande sucesso e repercussão; já a Record veicula os programas da Igreja Universal do Reino de Deus.

⁵⁹ *Rosa Baiana* (Bandeirantes, 1981) foi a última novela que Lauro César Muniz escreveu sozinho. A partir de *Transas & Caretas* (Globo, 1984), ele também se valeu da colaboração (de Daniel Más, no caso de *Transas*).

⁶⁰ Caso, por exemplo, de *Pão-Pão*, *Beijo-Beijo* (Amílcar Claro Monteiro), *Livre para Voar* (Alcides Nogueira), *Direito de Amar* (Marilu Saldanha e Ana Maria Moretzsohn, sendo que esta última foi substituída por Alcides Nogueira) e *Fera Radical* (Luiz Carlos Fusco e Ricardo Linhares).

contém a infra-estrutura material e artística que potencialmente poderá ser utilizada. (ORTIZ et al., 1989, p. 135)

É claro que ao fragmentar a redação de uma telenovela sob a responsabilidade de uma equipe, profundas mudanças atingem a narrativa e a produção dos capítulos. Se um autor como Lauro César Muniz, Janete Clair e Ivani Ribeiro estavam acostumados a ter um domínio completo da criação de suas obras, os novos tempos trarão a necessidade de flexibilizar a criação (e, principalmente, as marcas de autoria), tal como estimularam, durante os anos 1970 e 1980, Silvio de Abreu e Walther Negrão.

2.3.2. Autoria em telenovela: redação de muitas mãos

Dentro deste trabalho coletivo, está a equipe de colaboradores na redação de uma telenovela. Desde os anos 1980, a televisão privilegia uma divisão de tarefas⁶¹ entre os profissionais responsáveis pela redação dos capítulos para alimentar a alta demanda de exibição da história. Os autores mais gabaritados, os medalhões da casa, os nomes mais conhecidos do público e da crítica assinam os trabalhos. Enquanto isso, os novos talentos são escalados para colaborar com os autores-titulares. Desta forma, aos poucos esta nova geração de telenovelistas conseguiria se acostumar com as técnicas e o ritmo de produção da televisão. Apesar de semelhante ao método do mestre-aprendiz praticado pelo cinema de Hollywood⁶² (principalmente depois dos anos 1930), esta prática de colaboração é muito parecida com a produção de folhetins:

O folhetim [...] já nascia como um projeto integrado que associava o escritor ao editor. Do processo de produção fazia parte toda a equipe de funcionários do jornal, enquanto a própria autoria era dividida entre um escritor especializado e outros vários colaboradores, os *redatores-auxiliares*. [...] Assim, a produção cultural e artística foi, aos poucos, transformando-se numa atividade de equipe interdependente, como em outros processos de produção industrial. (COSTA, 2000, p. 109)

Com o sucesso dos folhetins franceses, muitos jornais recorreram a ele como forma de manter cativo seu público leitor. Os grandes autores da época passaram a trabalhar

⁶¹ Há alguns autores, porém, que não participam desta divisão de tarefas. Glória Perez, por exemplo, é uma das únicas profissionais cuja roteirização de suas novelas é solitária. Reiteramos: trata-se de uma acentuada exceção no cenário televisivo.

⁶² Semelhante porque, de fato, em áreas como cenografia e iluminador, a transmissão de saber profissional era exatamente do mestre ao aprendiz. Contudo, para os roteiristas, a formação foi diferente, como já foi citado anteriormente. Os estúdios elaboraram manuais de roteiro a partir do que havia em comum nos grandes sucessos da época. Diferente de seus colegas de outras funções, o roteirista de Hollywood era formado através de literatura técnica. (SADEK, 2008, p. 43-44).

enlouquecidamente, assinando dois, três títulos por vez. Este esquema de escrita em grupo estabelecido pelos folhetinistas funcionava da seguinte maneira: o escritor principal redigia os primeiros capítulos, perfil de personagens e a trama principal do folhetim. Depois de apresentada, a redação dos folhetins passava aos colaboradores, que seguiam descrições genéricas de ação que o escritor determinava. Em capítulos com clímax, o escritor principal retomava a redação, como forma de garantir um momento especial da trama à sua maneira. Ao final, o folhetinista redigia os últimos capítulos (quando não apenas o último).

Para ir ao encontro da enorme procura do momento, os autores populares aliam-se com os escribas literários que os auxiliam a produzir obras em série. Estabelecem-se fábricas completas de literatura e produzem-se romances quase mecanicamente, como quaisquer outros artigos de uso vulgar. [...] A obra literária passa a ser uma ‘mercadoria’ na verdadeira acepção do termo; tem o seu preço fixo, produz-se de acordo com um padrão e é fornecida em dia prefixado. (HAUSER, 1972, p. 894)

O caso mais célebre foi o processo sofrido por Alexandre Dumas em 1845, conforme nos relata Hauser, em trecho a seguir:

Numa questão judicial prova-se que Dumas publica com o seu nome mais obras do que poderia escrever, mesmo que escrevesse de dia e de noite sem interrupção. De fato, tem à sua disposição setenta e três colaboradores, entre eles Augusto Maquet, a quem permite trabalhar com independência quase total. (HAUSER, 1972, p. 894)

Assim como Dumas, outros folhetinistas também se valeram de colaborações para manter ativa a fábrica de capítulos escritos para os mais variados jornais. Entretanto, nada disso impediu a assinatura, a característica, a matriz destes escritores (se é que podemos recorrer à noção trabalhada por Bernardet sobre a “política de autores”). A “função autor” proposta por Foucault pode nos ajudar bastante a compreender este tipo de autoria em grupo, tal como o folhetim e a telenovela exigem.

Quando temos um filme de Tim Burton ou uma telenovela de Walther Negrão, por exemplo, estamos falando da “função autor” de cada um, e não da pessoa-física, do *ethos* ou individualidade deles. Trata-se de um ser de razão ficcional que integra roteiristas, atores, cenógrafos, diretores, maquiadores, iluminadores, entre outros profissionais, que somam trabalhos para a constituição de uma obra com as regras de composição de Tim Burton e/ou Walther Negrão. Diferente do que acontecia no momento de assunção do autor na literatura, em que havia um vínculo entre a pessoa e o texto, a “função autor” irá dissociar o cidadão e o criador, podendo hierarquizar e homogeneizar uma equipe, tornando coeso o trabalho.

O processo de colaboração para a construção da “função autor” na telenovela não é exatamente tranquilo ou natural. Primeiro porque se trata de uma necessidade industrial das

emissoras e do gênero. Segundo porque o relacionamento entre os profissionais (no nosso caso, os roteiristas) pode não ser harmônico como, em tese, a “função autor” se apresenta:

O aparecimento de escritores assistentes, o caminhar para a autoria dividida parece ser inexorável. Mas gera tensões. [...] A oposição entre “tradicionais” x “novatos” mescla-se aqui com os desejos de imprimir marcas de autoria e estilo, mostrando que não é simples, na telenovela brasileira, a diluição das particularidades criativas de escritores que se projetaram como estrelas no cenário cultural. (ORTIZ et. al., 1989, p. 171)

Porém, a “função autor” de Foucault auxilia a explicar a unidade da malha dramática da telenovela. Ainda que muitas pessoas estejam implicadas na confecção do texto, há um norte a ser seguido, uma premissa a se cumprir, um objetivo a ser considerado. O autor, neste caso, é aquele que irá liderar, controlar e organizar (ou seja, promover) a equipe de colaboradores para a construção de um roteiro coerente às suas técnicas de narratividade.

No caso da televisão, podemos afirmar que a “função autor” colabora para a estilização dos autores de telenovela, conferindo-lhes uma *griffe* do que assinam. Ou por outra: a *griffe* que o público identifica, a imprensa comenta e as emissoras divulgam é a recepção (cristalizada e, até certo ponto, estereotipada) do ser de razão construído pelos colaboradores e escritor-principal em torno do nome de um autor. Faz parte do jogo televisivo que seus consagrados autores, assim como as estrelas e astros do elenco, sejam conhecidos pelo público pelo nome, seus trabalhos, características narrativas peculiares, etc.

Um dos elementos que tem sido capaz de garantir reconhecimento de qualidade às obras de arte em geral é a sua autoria. [...] Se, por um lado, eram elas [as obras] que glorificavam o autor, por outro, uma vez conquistado o prestígio, este se transmitia às obras subsequentes, como uma *grife*. Saber que uma obra pertencia a um artista consagrado garantia parte do prazer que com ela se tinha. [...] Pois bem, na telenovela, também o autor é importante, embora se saiba que se trata, como em quase toda produção industrial, de uma obra coletiva. (COSTA, 2000, p. 196)

O público identifica com facilidade uma novela do Silvio de Abreu se encontrar nos capítulos, por exemplo, uma trama policial ou cômica, e histórias localizadas em São Paulo. Walther Negrão é sempre vinculado a tramas leves, novelas das seis, cenários paradisíacos e núcleos de personagens infanto-juvenis. Sempre que a abertura credita “novela de Lauro César Muniz”, o público pode esperar uma trama densa, personagens em choque, defendendo ou não sua condição social e a sua ideologia, além do retrato histórico-político do Brasil naquele momento.

De tal forma esta estilização dos autores foi incentivada pelas emissoras (e até mesmo pelos próprios autores) que alguns se tornaram famosos pela repetição dos mesmos elementos em todos os trabalhos. Apesar da maledicência e do tom pejorativo, é difícil não concordar

que a novela de Benedito Ruy Barbosa falará sempre do homem do campo, com longas cenas. Manoel Carlos também ficou famoso pelas cenas longas, mas em seu caso se trata de um “olhar sobre a alma humana, principalmente a carioca”, como tanto gosta de alardear a imprensa dita especializada.

É impossível conceber o universo do estrelato através da categoria de despersonalização. Ele é justamente o seu contrário. No mundo das grandes estrelas não só os nomes têm que ser reconhecidos, mas os tiques pessoais, as preferências individuais. Neste sentido seus personagens não são intercambiáveis. Uma “grande atriz”, assim como um “grande autor”, são particulares, intrasferíveis. [...]

Devido a uma fragilidade do cinema e do teatro brasileiro, o *star-system*, que pressupõe um público de massa, somente se concretizou através da indústria da televisão, e particularmente por meio da telenovela. Por isso a relação dos atores, autores e diretores é sempre ambígua. Ela é de insatisfação em relação a um processo de trabalho desgastante, e pouco rentável do ponto de vista da criatividade, mas é somente fazendo parte deste sistema que os rostos e os nomes podem ser promovidos em escala nacional e internacional. (ORTIZ et al., 1989, p. 181-182)

Assim, percebemos que a premissa de “função autor” de Foucault encontra muito diálogo com a telenovela brasileira. Contudo, o mesmo não se pode dizer com a “morte do autor” de Barthes, pois o que acontece na telenovela é precisamente o contrário: a reiteração do autor em cada diálogo, cada cena, cada abertura dos capítulos. Neste caso, a “morte do autor” elucida o processo de escritura dos colaboradores de um autor-principal. Cada profissional tem as suas características narrativas, suas influências literárias, cinematográficas, etc., talvez até suas pretensões de trabalhar como autor-principal em algum momento da carreira. Mas são contratados para entregar um trabalho conforme o resultado da equipe, na construção autoral do escritor-titular. Sua atividade está em função da escritura da telenovela, comandada pelo novelista, e não pelo exercício da escrita autoral. Até é possível que um colaborador apresente um trabalho satisfatório a ponto de o telenovelist-principal incorporar novas informações em seus roteiros, mas depende muito mais do critério de permissão do autor (ou flexibilidade para aceitar interferências da equipe) do que do exímio trabalho do colaborador.

De qualquer forma, as premissas de Barthes sobre a “morte do autor” contradizem o que é trabalhado pela telenovela à exaustão, ou seja, a exposição e reforço da *persona* de um autor de telenovelas. Vejamos o caso de Lauro César Muniz, contratado em 2005 pela Record após três décadas⁶³ de trabalho na Globo.

Naquela época, a Record estava tentando estruturar mais uma vez seu departamento de dramaturgia; logo no início de 2004 fechou uma coprodução com a Casablanca Filmes, mas

⁶³ Não são trinta anos seguidos, pois entre 1980 e 1982, Lauro César Muniz foi contratado pela Bandeirantes, após a desgastante má repercussão da telenovela *Os Gigantes* (Globo, 1979/80).

os resultados da novela *Metamorphoses* foram decepcionantes. Ao final do ano, porém, a Record se animou com o sucesso do *remake* *A Escrava Isaura* (2004/05). A ela, seguiu-se *Essas Mulheres* (2005), com vivos elogios da crítica quanto à qualidade do texto de Marcílio Moraes e Rosane Lima. Foi então que a direção da Record entendeu que precisava de um grande nome da telenovela em seu quadro de funcionários para adquirir a confiança de patrocinadores e público. A contratação de Lauro César Muniz⁶⁴ não foi apenas a entrada de um profissional em uma empresa, foi uma estratégia para, através da *griffe* de Lauro, demonstrar solidez e investimento na teledramaturgia, atraindo bons olhares do público, imprensa especializada e anunciantes.

Entretanto, mesmo com todo o arsenal publicitário sobre o autor de telenovela – e apesar de reconhecer no roteirista a autoria da telenovela brasileira –, Souza pondera que a criação da novela não é feita por uma autoria absoluta, individual, e chega a falar em “autoria compartilhada”:

A primazia dada ao escritor não permite inferir que se deve desconsiderar o papel daquele que transforma um roteiro em texto audiovisual. Atualmente, é evidente o peso na criação da parceria que o autor constrói com a direção geral e as implicações dela no modo de contar a história. Escritores e diretores desafinados podem comprometer gravemente os resultados econômicos, até mesmo artístico e estético. (SOUZA, 2004, p. 29)

Esta noção de “autoria compartilhada” tem dois problemas logo de saída: o estudo parte de um recorte muito delimitado do objeto (as novelas das 20h/21h da Globo), o que não representa todo o universo da telenovela por suas condições privilegiadas de produção e investimento. Pode dar uma falsa impressão de veracidade quando notamos a frequente parceria como a de Silvio de Abreu e Jorge Fernando ou Denise Saraceni (diretores), por exemplo, mas este privilégio de se manter uma mesma dupla de autor e diretor não é possível ou frequente nem mesmo em outros horários da Globo, quiçá em outras emissoras cuja produção é estrutural e financeiramente mais deficiente.

No SBT, a escritora Íris Abravanel forma uma parceria com o diretor Reynaldo Boury para a produção de *remakes* de novelas infantis, tais como *Carrossel* (2012/13), *Chiquititas* (2013-15) e *Cúmplices de um Resgate* (2015-). Mas isso só acontece porque o SBT tem uma única autora-titular e um único diretor geral de telenovelas. Quando foi contratado pela Record, Carlos Lombardi teve a garantia de que contaria com Alexandre Avancini como

⁶⁴ Para informações mais detalhadas sobre a contratação ora citada, ver a entrevista de Lauro César Muniz para a Folha de S. Paulo. Fonte: MATTOS, Laura. Record será império, diz autor. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: Agência Folha, 07 mar. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0703200606.htm>>. Acesso em 21 abr. 2015.

diretor geral de sua trama. Os dois já trabalharam juntos na Globo, quando Avancini estava na equipe de diretores das novelas *Uga Uga* (2000/01), *Kubanacan* (2003/04), além da minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002). Depois de metade de *Pecado Mortal* (2012/13), primeira novela de Lombardi na emissora, Avancini foi deslocado para um novo trabalho (*Os Dez Mandamentos*, 2015) e a direção da novela foi deixada a cargo dos assistentes, Alexandre Boury, Vivianne Jundi, Hamsa Hood, Leonardo Miranda e Arme Manente.

Na Record, Lauro César Muniz escreveu três novelas: *Cidadão Brasileiro* (2006), dirigida por Flávio Colatrello, posteriormente substituído por Ivan Zettel; *Poder Paralelo* (2009/10), dirigida por Ignácio Coqueiro; e *Máscaras* (2012), inicialmente dirigida por Ignácio Coqueiro, que foi trocado por Edgard Miranda. Tanto em *Cidadão Brasileiro* quanto em *Máscaras*, as substituições de diretores foram motivadas por desentendimentos, mas, nem por isso, as produções deixaram de chegar a seus desenlaces. Muito possivelmente, se pudesse escolher, Muniz trabalharia novamente com diretores com quem já teve bons resultados, tais como Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho, ou até mesmo traria do teatro diretores que nunca trabalharam na televisão. Entretanto, a partir do momento que ele é contratado de uma determinada emissora, é obrigado a escrever suas novelas com os profissionais que a empresa tem. Se o imenso banco de talentos da Globo propicia parcerias mais constantes, nas outras emissoras a realidade é outra, dificultando muito o estabelecimento deste vínculo profissional.

Além disso, o diretor tem uma parcela de criação, mas dentro de um espaço de possibilidades já delimitado pelo roteiro; caso ultrapasse este espaço, invadirá o trabalho de outros profissionais, como o autor e/ou roteirista. O caso de Geraldo Vietri é *sui generis* na história da telenovela brasileira. Durante os anos 1960, ele mesmo escrevia as suas novelas e as dirigia. Neste esquema, criou clássicos como *Antonio Maria* (Tupi, 1968/69), *Nino, o Italianinho* (Tupi, 1969/70) e *Vitória Bonelli* (Tupi, 1972/73). Trata-se de um caso específico porque não há registros de outros autores brasileiros que tenham dirigido suas novelas enquanto escreviam os roteiros, e vice-versa⁶⁵. Mas também há que se considerar que os tempos eram outros: um capítulo de telenovela durava por volta de meia-hora arte, com cenas mais longas e menos (ou quase nenhuma) externa, elencos menores, uma trama central e

⁶⁵ Este acúmulo de funções entre autoria e direção é, ainda que bastante pontual, mais frequente nas minisséries. Walter Avancini assinou a redação final e a direção de *Avenida Paulista* (Globo, 1982), *Rabo de Saia* (Globo, 1984), *Grande Sertão: Veredas* (Globo, 1985), *Memórias de um Gogolô* (Globo, 1986), *Abolição* (Globo, 1988) e *República* (Globo, 1989). Recentemente, Luiz Fernando Carvalho também se aventurou no mesmo processo com *Hoje é dia de Maria: primeira e segunda jornadas* (Globo, 2005), *A Pedra do Reino* (Globo, 2007) e *Capitu* (Globo, 2008). Note-se que se tratam de diretores cuja principal característica é o trabalho artesanal em suas produções, o que pode explicar a opção pela simbiose entre texto e direção.

poucos núcleos secundários... Tudo isso ajudava a facilitar o acúmulo de funções. Entretanto, é curioso notar que nas duas primeiras novelas citadas, Vietri contou com a coautoria de Walther Negrão (o primeiro colaborador da telenovela brasileira diária, já na década de 1960); ou seja, ainda que tenha somado funções, precisou da colaboração de outro escritor para levar a contento esta façanha televisiva.

Reforçando este parecer sobre a divisão de trabalho entre autor e diretor na televisão, o produtor e ator Daniel Filho (2003), profissional com longa experiência em teatro, cinema e TV, entende a autoria de telenovela de modo sucinto:

Repetindo: “O princípio é o verbo”. O autor é a figura mais importante em qualquer obra de dramaturgia. Na tevê, então, é o rei. Humor, novela, seriado. É dele que parte tudo.

[...]

Ao dirigir novelas, ou minisséries, de Janete Clair, Lauro César Muniz ou Gilberto Braga, eu telefonava durante a gravação quando descobria algo que poderia ser modificado e dar melhor resultado. E só mexia com a convivência deles.

Quando tudo dá certo, a sensação é de que aconteceu um milagre. (DANIEL FILHO, 2003, p. 156)

A atitude de respeito e, em certa medida, submissão do diretor frente ao trabalho do roteirista seria impensável no esquema cinematográfico padrão. Mas mesmo o domínio do autor sobre seu texto não é completo e passa pela repercussão da imprensa e, principalmente, de seu público. Por isso, é difícil estabelecer uma relação entre o autor e a unidade de sua obra: a luta é travada capítulo a capítulo, é nele que o profissional se mostra competente e segura sua audiência.

Em teatro, cinema, literatura, a opinião do público resulta da obra vista, lida e assimilada. Na telenovela não há a ideia de obra. Quando ela se conclui, acaba também o espetáculo. Na telenovela só se pode considerar o capítulo. Não há uma relação com a obra e sim com o capítulo, seu representante, o único elemento palpável. Ele é a obra diária. A sua materialização progressiva é a medida de sua qualidade. (TÁVOLA, 1996, p. 39)

Não devemos nos esquecer de que, se o autor trava batalhas diárias para conquistar seu público através dos capítulos, o roteiro é um flagrante de um processo em construção: a produção e gravação da telenovela. Desta forma, o caráter de obra aberta dificulta – e muito – o conceito de obra tal como trabalha, por exemplo, Bakhtin, que desenvolveu toda sua teoria sobre autor a partir da produção literária considerada obra de arte (ignorando, por exemplo, o processo industrial que as editoras já praticavam entre os anos 1920 e 1970 – período de produção intelectual de Bakhtin).

Ora, o que é a telenovela, senão produto de uma empresa de comunicação situada em um setor industrial extremamente complexo e competitivo? Ainda que identifiquemos a

categoria de obra nas novelas, são obras desta nova cultura, a de massas, logo, não podemos aplicar para a telenovela exatamente as mesmas conclusões obtidas para uma obra literária, por exemplo.

Além deste, destacamos outros dois pontos em que a teoria de autor (e, em especial, o autor-criação) de Bakhtin não ajuda em nosso recorte, a telenovela brasileira⁶⁶. Bakhtin propõe uma relação entre autor e personagem onde o primeiro é dotado de possibilidades literárias que o habilitam a ser o criador de um mundo ficcional. A unidade da autoria em Bakhtin seria, então, o personagem e a obra de arte; as questões de produção e publicação de um livro não são mencionadas pelo teórico russo.

Na telenovela, contudo, o autor é reconhecido e outorgado como tal por uma empresa produtora. Não há autor de telenovela sem o aval de uma emissora. Podemos escrever roteiros de curta-metragem, de seriados, peças de teatro, vídeos para plataformas de Internet como o *YouTube*, mas nunca haverá um autor de telenovela que tenha escrito 150 capítulos de trinta a quarenta páginas sem o investimento e a gravação/exibição de uma emissora. O simples fato de haver uma sinopse ou roteiro também não faz de seu redator um autor de telenovela; é necessário passar pela produção, gravação, edição e exibição e tudo isso só é possível se houver a encomenda ou outorga de uma emissora de televisão para tal trabalho, visto o alto gasto que a execução de telenovela demanda. Logo, a questão empresarial pesa tanto quanto a autoral. Ser um autor de telenovela implica saber manejar determinadas técnicas (narrativas, teledramatúrgicas e de produção) que, com boa aceitação do público e de anunciantes, levam a uma empresa a reconhecer o seu trabalho como autoria em telenovela.

Por outro lado, Bakhtin defende que o ato criador é conseguir transgredir e superar as formas literárias velhas e não-velhas, usando ou se apoiando nelas para chegar a novos limites. Além disso, a arquitetônica do mundo ficcional deve determinar a composição da obra, e não o contrário (BAKHTIN, 2011, p. 182). O problema é que a telenovela é um gênero rígido e que não permite graves alterações. Tal como pontuou Todorov, a obra que melhor representa a literatura de massa é aquela que está mais adequada aos elementos daquele gênero (TODOROV, 2011, p. 95). Na telenovela, as exigências são tão firmes que se torna difícil transgredi-las. O comum é usar os elementos tradicionais da telenovela em combinações variadas (porém, não inéditas) para dar fôlego e atrair interesse ao gênero, em

⁶⁶ Vista a partir da atividade do autor de telenovela, principalmente a redação do roteiro, ou seja, no meio da produção e gravação. Por não se tratar de uma trama finalizada, não podemos partilhar da mesma relação entre autor e obra de Bakhtin porque estamos aqui em uma atividade em progresso. Contudo, para análise estética e outros recortes, os preceitos de Bakhtin podem colaborar e muito para elucidar a telenovela brasileira.

um jogo televisivo de caleidoscópio: mexe-se com as mesmas peças, formam-se novas figuras, mas sempre dentro dos limites do prisma espelhado.

Podemos citar dois casos de igual ousadia teledramatúrgica, mas de resultados completamente diferentes. Em 1983, Silvio de Abreu conseguiu firmar as bases para uma novela com trama cômica ao escrever *Guerra dos Sexos* (Globo). Apesar do medo da emissora, o público recebeu muito bem as divertidas batalhas dos primos Charlô (Fernanda Montenegro) e Otávio (Paulo Autran). No fundo de tantas gargalhadas e tortas voando, havia uma estrutura muito forte de telenovela tradicional, só que narrada de forma inventiva.

A mesma sorte não teve Lauro César Muniz quando escreveu *Máscaras*. Ele pretendia começar sua novela em um transatlântico, onde Maria (Mirian Freeland), esposa do rico fazendeiro Otávio (Fernando Pavão), desapareceria após um estranho caso de depressão pós-parto. Logo de cara, Muniz foi obrigado a alterar um pouco seus planos a pedido da Record⁶⁷, pois a novela tinha o apoio de uma empresa de cruzeiros marítimos, onde as cenas iniciais da novela seriam gravadas. Então, criou uma situação primeira fora do transatlântico para diminuir a carga de ação ocorrida no navio. Esta solução de última hora já colaborou para o ruído da trama, que só piorou com os muitos outros equívocos de direção e produção. Contudo, houve problemas de roteiro e estruturação da narrativa por parte de Lauro César Muniz. Personagens sem nome (Nameless, vivida por Paloma Duarte); insinuações de caso incestuoso entre Maria e seu irmão, Martim (Heitor Martinez); a morte anunciada de Sônia (Bruna di Tulio), portadora de uma doença terminal; aliados a um roteiro que instigava o telespectador a sair de sua zona de conforto foram responsáveis pela radical quebra de paradigmas da telenovela tradicional. O fraco resultado de audiência estimulou a emissora a exibir a novela às 23h 30min e gerou antipatia da imprensa na avaliação desta telenovela.

Ainda que os autores de telenovela tenham milhões de ideias arrojadas e referências novas, tudo deve ser tentado dentro do cercado teledramatúrgico cristalizado e conhecido do público. Por isso, no caso da telenovela, a composição da obra leva à sua arquitetura artística, e não o contrário, como defende Bakhtin para a literatura.

Mesmo com limitações tão claras, os autores de telenovela no Brasil seguem produzindo capítulos e capítulos para que, todas as noites, sejam assistidos, comentados e admirados pelo público. Desde o surgimento da telenovela, em 1951, com *Sua vida me pertence* (Tupi), muita coisa mudou na produção (e, por consequência, na autoria).

⁶⁷ Sobre o episódio, consultar reportagem de Keila Jimenez. JIMENEZ, Keila. Parceria faz Record mudar novela. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: Agência Folha, 06 out. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0610201103.htm>>. Acesso em 22 abr. 2015.

Inicialmente influenciada pela radionovela e seus profissionais, a telenovela adquire independência entre as décadas de 1960 e 1970 com a especialização de funções à Hollywood e o domínio do autor de telenovela sobre a confecção da obra. Esta autoridade do telenovelistas advém do controle do roteiro, documento que será o norteador de todas as outras equipes dentro da televisão, da pré-produção à sonorização⁶⁸. Além disso, o autor de telenovelas é o profissional que está consciente de todas as fases da materialização de seu texto. Por isso, mesmo com a subdivisão de seu trabalho em equipes de colaboradores, o autor de telenovela mantém seu controle sobre a obra, conseguindo imprimir suas marcas particulares de autoria – identificadas conscientemente ou não pelo público e imprensa.

A telenovela brasileira apresenta uma complexidade em relação à autoria porque mantém os traços constitutivos da literatura e do cinema. Da narrativa escrita, herdou as técnicas folhetinescas para prender seu público, além das regras gerais do formato folhetim. Também se verifica no autor de telenovela a quadra criação – autoridade – responsabilidade – promoção para a unificação de um controle sobre a mensagem a ser veiculada.

Da narrativa audiovisual, o autor de telenovela retomou a luta político-empresarial dentro de seu campo de produção para assegurar a liderança de uma equipe de profissionais das mais variadas categorias e artes. Além disso, as especializações e o caminho de profissionalização verificado pelo cinema clássico de Hollywood ajudaram a formatar um modelo clássico de narrativa, transportado com sucesso para a televisão.

Diferente da televisão mexicana, onde o líder pela execução de uma telenovela é o produtor, a telenovela brasileira se escora em grande parte no trabalho do escritor-titular. O roteiro de telenovela é o garantidor da manutenção de uma espinha dorsal estético-narrativa viabilizada pelo conceito de “função autor” dentro da indústria. A autoria em telenovela não é solitária e conta com o trabalho de muitos artesãos e técnicos, mas todos eles em consonância às regras de composição do autor-líder.

Entretanto, falta-nos entender de que forma a televisão brasileira está organizada hierarquicamente e como se estrutura uma equipe de telenovela, cujo trabalho do autor será o iniciante e condutor de todas as outras fases. Também nos interessa compreender qual foi o caminho de conquista e consolidação de campo percorrido pelo autor na história da telenovela. Por fim, se há técnicas narrativas com as quais o autor joga para conquistar seu público, cabe-nos encontrá-las e dissecá-las para verificar seu funcionamento e as regras de composição.

⁶⁸ Última etapa de pós-produção, antes da exibição da telenovela.

3. COMO SURGE O AUTOR DE TELENÓVELA?

No capítulo anterior, fizemos um apanhado sobre o conceito de autoria na literatura, no cinema e na televisão. Verificamos que o profissional que escreve e/ou coordena a redação dos roteiros televisivos é reconhecido como o autor do produto final (o capítulo ou episódio gravado) porque ele tem o domínio de todas as etapas de criação através de seu texto. Além disso, é capaz de manejar a quadra criação – autoridade – responsabilidade – promoção (identificada na literatura).

Adiantamos outras questões, tais como a conquista de autoridade daquele que escreve a telenovela, mas ainda não nos detivemos em verificar que os trabalhos de Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu são representativos na evolução da telenovela brasileira. Já foi dito que, segundo Souza (2002, 2004, 2014), a autoria em televisão alia domínio político-empresarial e estratégias narrativas. Este capítulo se ocupará do primeiro caso, onde devemos localizar os recursos de autoridade e autonomia dentro de seu campo de atuação, a telenovela. O próximo capítulo dará conta das estratégias narrativas.

Souza conduz suas pesquisas de acordo com os trabalhos do sociólogo francês Bourdieu, em especial “As Regras da Arte”, texto em que explorará os caminhos e procedimentos de elaboração e constituição de um livro, não pelo âmbito narrativo em si, mas objetivando construir o papel social do autor de literatura. Segundo Souza (2002, p. 55), Bourdieu acredita que a autoria (em literatura) é a expressão de um ponto de vista, ou melhor, a possibilidade de escolhas dentro de seu campo de atuação, feitas porque seu executor (no nosso caso, o autor de telenovela) pôde exercê-las ao negociar com sucesso com as pressões econômicas, ideológicas e políticas que exigem a adoção de uma fórmula de êxito comercial e de público.

Para se ter direito a essas escolhas – postura privilegiada dentro do campo de atuação –, o autor busca reconhecimento, consagração e autonomia de trabalho em sua atividade. Isso faz parte da autoridade que o legitima como autor do resultado final que nasceu de seu roteiro. Essa consagração também vem do público e crítica através de índices de audiência e prêmios, geralmente ressaltados pelos próprios autores, o que os distingue pelo tipo de sucesso que fazem (SOUZA, 2002, p. 58). Contudo, o reconhecimento vem, inicialmente, da emissora, que os contrata e outorga aos autores a tarefa de redigir uma telenovela porque confia no capital criativo daquele profissional.

Eve Chiapello (1997) estudou as práticas de organizações culturais para entender como o trabalho artístico poderia ser associado ao controle administrativo. Uma de suas conclusões foi a de que as empresas artísticas abandonam as teorias clássicas de controle para lidar com as regras pertinentes à arte, conseguindo assim rendimento da produção. O relacionamento entre chefe e empregado (no caso, artista) é dominado pela “lógica do amor”, onde as relações de confiança são importantíssimas⁶⁹, pois estabelecerão implicitamente o controle do trabalho. Por um lado, o artista confia que seu empregador saberá valorizar a obra que está criando da melhor forma possível porque partilha dos mesmos valores e/ou conhecimentos. Já o empregador confia que o artista tem um capital criativo rico e saberá regulamentar a feitura de seu trabalho para que ele seja entregue a tempo. O contratante suspende o caráter de julgamento de suas avaliações, passando a tratá-las como “feedback” ou crítica construtiva, o que alivia o estresse da criação artística e reforça os laços de confiança:

La confiance, la croyance en l'artiste et en sa capacité à réaliser son projet, l'amour pour ses créations, sont ce qui permet à critique d'exister. L'intervention d'autrui dans le processus de création n'est possible [...] que si elle prend place dans un contexte de confiance réciproque et d'amour.

[...]

Le don, par ces trois modes d'action (« endettement » du bénéficiaire, possibilité de la critique et création de conditions favorables à l'innovation), permet donc que s'exerce un contrôle sur plusieurs aspects du travail artistique :

- Il favorise la fidélité et le dévouement de l'artiste, notamment à l'égard de l'organisation qui utilise son travail, et l'on sait que fidéliser les « bons » artistes est un point essentiel de la réussite des organisations artistiques,

- Il permet un contrôle de la qualité grâce à l'exercice de la critique et à la création de conditions favorisant plus ou moins la production d'œuvres originales, Il implique enfin un contrôle de la production puisqu'il s'agit de permettre à l'artiste de créer [...]. Il favorise tout simplement l'émergence de la nouvelle œuvre. (CHIAPELLO, 1997, p. 100)⁷⁰

O bom resultado do trabalho gera um acréscimo de confiança em relação ao próximo desafio, levando o artista a buscar novos caminhos para suas criações, o que faz com que

⁶⁹ Mais importantes que a relação de troca de bens e serviços da administração tradicional, onde o foco está no que foi produzido, e não em quem produz. (CHIAPELLO, 1997, p. 96).

⁷⁰ “ A confiança, a crença no artista e em sua capacidade de realizar seu projeto e o amor pelas suas criações são o que permitem a existência da crítica. A intervenção de outrem no processo criativo só é possível [...] se ela se localiza no contexto de confiança recíproca e de amor.

[...]

A oferta⁷⁰, pelos três modos de ação (endividamento do beneficiário, possibilidade da crítica e a criação de condições favoráveis à inovação), permite que se exerça um controle sobre muitos aspectos do trabalho:

- facilita a fidelidade e a dedicação do artista, notadamente o respeito da organização que utiliza seu trabalho, e é sabido que fidelizar os “bons” artistas é um ponto essencial do sucesso das organizações artísticas;
- permite um controle de qualidade graças ao exercício da crítica e à criação de condições mais ou menos propícias para a produção de obras originais;
- implica enfim em um controle de produção porque se permite ao artista a criar [...]. Possibilita simplesmente o surgimento de uma nova obra.” (tradução nossa)

tenha maior controle sobre o que produzirá e de quais recursos se valerá para chegar ao resultado final de sua próxima obra.

Verificamos que, na telenovela, o domínio da atividade do autor foi se estendendo para além da roteirização dos capítulos. Com o passar do tempo, ele foi assumindo algumas tarefas do produtor, tais como gerenciamento de crises, escolha de elenco, de temáticas e, por vezes, até de locações (através de sugestões) para as gravações de suas cenas. Atualmente, o trabalho do autor de telenovela se assemelha ao do *showrunner* americano, sem, contudo, ter todas as funções do produtor (que, afinal, continuam sendo responsabilidade do produtor das emissoras). Miranda J. Banks (2013) apresenta da seguinte maneira a função de *showrunner*:

The showrunner is in charge of the production and the creative content of a television show. The job demands the skills of a visionary: someone who can hold the entire narrative of the series in their head; who is the gatekeeper of language, tone, and aesthetics on the set and behind the scenes; who knows where the series has been and a sense, if not a plan, for its future. (p. 245)⁷¹

Neste sentido, o autor de telenovela mantém um grande controle sobre as outras produções de trabalho, de acordo com as palavras de Silvio de Abreu:

A diferença entre o *showrunner* americano e o autor de novelas brasileiro é que o *showrunner*, além de escrever, também dá pessoalmente o tom da direção nos primeiros episódios e o autor brasileiro, apesar de poder opinar em todas as instâncias, até com o direito a escolha e veto de diretor, não entra no estúdio para dirigir. (Entrevista concedida em 25 jul. 2016)

Lauro César Muniz é categórico ao localizar o autor de telenovela como líder da equipe:

Quando você faz uma sinopse, você tá resumindo uma ideia muito mais ampla que você tem, você tem um universo todo, uma coisa que ou você vivenciou, ou você vivenciou uma parte e outra parte você inventou, ou observou... De qualquer forma, você é o coração da novela, o autor é o coração da novela. Então, eu acho que a figura principal da telenovela é o autor sim, e isso as emissoras de televisão sabem. É muito difícil você substituir um autor, substituir um diretor é fácil, até substituir o elenco não é tão difícil, mas substituir um autor é extremamente difícil. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Souza (2014, p. 32-34), no entanto, parece ter outra visão acerca do domínio de trabalho de um autor de telenovelas. Para ela, há uma grande distância entre o trabalho do autor brasileiro e do *showrunner* americano (que nasceu da necessidade de o roteirista

⁷¹ “O *showrunner* é um cargo de produção e criação de conteúdo para um programa de televisão. O trabalho demanda habilidades de um visionário: alguém que possa controlar a narrativa inteira da série em sua cabeça; alguém que tem a decisão sobre a linguagem, o tom e a estética nos estúdios e antes das cenas; alguém que saiba em que ponto está a série e qual o sentido, se não houver um planejamento, para seu futuro.” (tradução nossa)

controlar o resultado final de seu texto), e quem assume o papel do *showrunner* no Brasil são os próprios produtores ou diretores de núcleo.

Até mesmo pela vertiginosa industrialização da telenovela brasileira, o autor não poderia assumir a contento as três áreas, como o faz o *showrunner*. Mas, assim como o produtor norte-americano, os autores de novela mantêm o controle da produção através de seus roteiros. No roteiro de *Cambalacho*, encontramos algumas rubricas importantes que revelam a autoridade de Silvio de Abreu sobre a forma como seu texto será encenado. No primeiro caso, trata-se de uma orientação quanto à direção da cena:

É A PRIMEIRA CLASSE DO AVIÃO. DURANTE O DIÁLOGO, PODE-SE MOSTRAR O SERVIÇO PRA QUE SE VEJA COMO ELES SÃO RICOS. QUANDO COMEÇAR O GRANDE TEXTO DE ANTERO, O SERVIÇO PARA, PORQUE SENÃO ATRAPALHA (ABREU, 1986, Cap. 02, p. 11)

Em outro momento do mesmo roteiro, Silvio de Abreu transmite uma orientação à direção que se refere, na verdade, às dificuldades que a produção encontra para realizar gravações em alto-mar:

O YATE QUE DEVE SER UM MAGNÍFICO VELEIRO ESTÁ EM ALTO MAR. NA SUA ENQUADRAÇÃO NÃO SE VÊ A COSTA - (PARA SER FEITO NO GUARUJÁ OU ANGRA, DEPENDENDO DE ONDE ESTIVER O VELEIRO). É O VELEIRO DE ANTERO QUE ELE MANDOU COM TRIPULAÇÃO E TUDO PARA A EUROPA. (ABREU, 1986, Cap. 02, p. 20)

Além da clara preocupação estética do trabalho, Silvio de Abreu evidencia nessas duas rubricas que tem conhecimento suficiente das outras áreas de trabalho (direção, produção, edição) para poder negociar e/ou impor suas decisões quanto à realização do roteiro. Lauro César Muniz também se utiliza de seu roteiro para orientações da equipe de direção/produção. Ao final do roteiro do capítulo 03 de *Escalada*, encontramos a seguinte observação:

OBSERVAÇÃO: ATENÇÃO COM SOM “OFF”. CUIDADO PARA NÃO DAR DIFERENÇA NO VOLUME. MANTER A NATURALIDADE DA NARRATIVA, NA VOZ. SUGIRO QUE OS ATORES INTERPRETEM NATURALMENTE A CENA PARA DEPOIS USAR O SOM NA MONTAGEM. OBRIGADO. L.C.M. (MUNIZ, 1975, Capítulo 03, p. 18)

Nem todos os autores se valem do recurso. Por exemplo, Walther Negrão redige nas rubricas apenas enquadramentos de câmeras além da descrição da ação, sem entrar de fato no trabalho do diretor. Aliás, nos cursos de roteiro, é senso comum de que um roteiro deve conter apenas as rubricas sobre a ação da cena, deixando todas as outras descrições (iluminação, enquadramento de câmera, sonoplastia, etc.) a cargo dos respectivos profissionais. Então, a existência da possibilidade de um autor organizar e comandar a equipe técnica e artística através do roteiro evidencia, em primeiro lugar, que este autor conquistou um

domínio/prestígio tal em sua atividade que pode “transgredir” esses limites impostos a roteiristas iniciantes; e segundo, que o roteiro é mais do que um texto dramático, trata-se de um condutor inicial de toda a produção de uma telenovela.

A transição entre o roteirista e o autor com ares de *showrunner* não se fez da noite para o dia. Para entendê-la, é necessário acatar a sugestão de Souza sobre o grau de autonomia⁷² e pensar também no papel das emissoras e do público na constituição da identidade e da autoridade dos autores, “posicionando o campo investigado no campo do poder ou analisar as relações de dominação presentes no campo estudado” (SOUZA, 2002, p. 60).

3.1 A história das telenovelas, segundo seus autores

Como o próprio subtítulo diz, buscamos construir neste momento uma história da telenovela, vista pelos feitos e dificuldade de seus autores (obtendo, assim, o histórico de autonomia do campo que Souza diz ser prioritário nos estudos de telenovela). Diferente de muitos livros, nesta dissertação não fizemos uma linha do tempo baseada nas novelas, mas o arco que percorremos foi o do surgimento da identidade “autor de telenovela”, desde a televisão ao vivo até os dias de hoje, o espaço que conquistou e de que maneira ele foi conquistado⁷³.

A história da telenovela costuma ser dividida em duas fundamentais etapas (tão fundamentais que muitos estudiosos chegam a renegar a primeira parte, começando seus estudos diretamente na segunda): de 1951 a 1963, a fase das “novelas não diárias”; e de 1963 em diante, as “novelas diárias”. A distinção, segundo o livro “Melhores Momentos – A Telenovela Brasileira”, revela que, na primeira fase, a telenovela não tinha o destaque que alcançaria anos mais tarde, sendo preterida pelos programas musicais e teleteatros (PECEGUEIRO, 1980, p. 113). Exibida de duas a três vezes por semana, seus capítulos duravam, em média, 20 minutos e não eram numerosos (como no caso da primeira telenovela,

⁷² “A questão da autoria ou dos dispositivos que reconhecem e legitimam a qualidade e a inovação precisa, então, ser vista segundo as especificidades do campo da telenovela, segundo a história da sua autonomização, história que transformou as lutas pela ampliação do grau de autonomia em um capital específico importante traduzido pela marca autoral dos especialistas envolvidos ou realizadores (roteiristas, diretores, atores, figurinistas, cenógrafos e tantos outros) e da marca das empresas produtoras da ficção televisiva, como as redes de televisão.” (SOUZA, 2014, p. 28)

⁷³ Sobre a conquista do campo, Souza (2002, p. 68) destaca que os estudos de Bourdieu sugerem “principalmente, um levantamento dos ‘quadros de honra’ ou os atos de ‘bravura’ dignos de exaltação, dos diferentes estados do campo, que conformariam um conjunto especial de realizadores. Haveria os quadros de honras consensuais, e aqueles associados aos diversos grupos de tensão no campo. Um bom exemplo de ato de bravura daqueles que lutam pela defesa de suas marcas próprias diz respeito às lutas permanentes pela ampliação do poder de uso da criatividade, da invenção e do risco.”

Sua Vida me Pertence, com 15 capítulos). Ortiz, Borelli e Ramos (1989, p. 53) destacam também que a produção de novelas nos anos 1950 é errática, por vezes sem exibição consecutiva (bem diferente da sistematização que seria imposta ao longo dos anos 1960).

Assim como ocorreu em outros países, nesta primeira etapa, a TV Tupi não tinha nenhum outro modelo a seguir, a não ser a estrutura do rádio (visto que tanto a Tupi de São Paulo, quanto a do Rio tinham suas emissoras de rádio bem estabelecidas). Para alimentar uma programação minguada⁷⁴, foi necessário recorrer aos profissionais do rádio, estimulando assim uma migração entre os veículos. Logicamente, estes profissionais levaram para a televisão tudo o que já faziam no rádio, transformando-a em um “rádio com imagens”:

Era quase natural que a televisão, em seus primórdios, tentasse repetir as fórmulas que davam certo no rádio. Mesmo porque, na pioneira Tupi de São Paulo, praticamente toda a equipe vinha do rádio.

Surge então a telenovela, utilizando a fórmula da radionovela, mas já apresentando suas peculiaridades, pois ao texto novelesco acrescentam-se a técnica cinematográfica da imagem e a técnica interpretativa do teatro. (PECEGUEIRO, 1980, p. 34-35)

Neste período, os grandes nomes da telenovela eram Péricles Leal, José e Heloísa Castellar (São Paulo), Ilza Silveira, J. Silvestre e Aparecida Menezes (Rio de Janeiro). A autonomia para a escolha de enredos era pouca, bastando aos autores adaptar radionovelas latino-americanas ou clássicos da literatura. Destaque, contudo, para a atuação da gaúcha Ilza Silveira, grande autora da Tupi do Rio de Janeiro entre 1956 e 1963:

Dizem que Ilza Silveira incomodava o machismo reinante na televisão, pois fazia de tudo – escrevia, dirigia e cortava. Segundo Ibañez Filho, que junto com Aracy Cardoso e Herval Rossano formavam seu elenco predileto, “era ousada, dizia: ‘Vou aprender isso que tu fazes porque vou te tirar daí, sentar e fazer sozinha’. E fez, ela conseguiu. Foi a primeira mulher a apertar o botão, porque os homens não deixavam, em lugar nenhum, nem em São Paulo nem no Rio. Mulher nenhuma tinha feito aquilo, porque era um trabalho do comando mesmo”. Ilza fazia direção de TV, na cabine de comando decidia que imagem ia ao ar. Seus “cortes” eram elogiados. (KLAGSBRUNN; RESENDE, 1991, p. 59)

Apesar da alta carga de militância feminista no parágrafo, visto que se trata de uma mulher que conquistou seu espaço em um domínio que era exclusivo dos homens (e ainda que, naquele tempo, a precariedade da televisão obrigasse os profissionais a cuidar de mais de uma função ao mesmo tempo), note-se que havia a necessidade de Ilza Silveira controlar todo

⁷⁴ A programação da TV Tupi de São Paulo, entre 27/02 e 04/03/1956, por exemplo, era iniciada às 18h com o “Cine Trol” (programa infantil de desenhos animados patrocinado pela fábrica de brinquedos Trol) e o último programa iniciava-se entre 21h35 e 23h30, completando por volta de seis horas diárias de transmissão. O domingo, 04/03, era uma exceção dentro da grade, começando suas transmissões às 08h45min com o programa infantil “Gurilândia” e terminando por volta da meia noite, com o encerramento do “TV de Vanguarda”. As telenovelas eram exibidas às quartas e sextas-feiras, entre às 20h35 e 21h (na época, a Tupi de São Paulo exibia uma versão de *O Conde de Monte Cristo*). Fonte: Acervo do autor.

o processo de feitura de suas telenovelas, desde a roteirização até a exibição, com a escolha dos cortes. Poucas vezes um autor de televisão conseguiu tamanho domínio de seu trabalho, mas Ilza Silveira já apontava possibilidades de atuação do autor além do roteiro.

Mais do que os ganchos e temas das radionovelas, os executivos de televisão trouxeram também a prática de produção das radionovelas para a TV. Na verdade, quem produzia as telenovelas (bem como as radionovelas latinoamericanas e as *soap operas* americanas) eram as agências de publicidade, contratadas por indústrias que compravam um determinado horário na programação das emissoras para veicular as propagandas de seu produto durante as histórias de amor que eram exibidas (ALENCAR, 2004, p. 17). No Brasil, este processo demorou alguns anos, pois havia um grande descrédito quanto à solidez da televisão brasileira como anunciante eficaz. Em 1958, o relatório de Luiz Galon (diretor e produtor da Tupi de São Paulo) para a MWJ Publicidade Limitada acerca do patrocínio dos Detergentes Bibó ilustrava muito bem este temor em se tentar investir mais nas telenovelas:

Entretanto, temos uma ideia que dentro do gênero [teleteatro] poderia constituir um “tiro” publicitário: trata-se da encenação da famosíssima [radio]novela – record de audiência em todo o mundo – “O Direito de Nascer”. Mas, correríamos um risco: é o de, por qualquer eventualidade, independente da lógica, vir o programa a ser um fracasso ou, pelo menos, passar despercebido. Neste caso, a propaganda teria sido negativa, e o que é pior, um retrocesso de difícil reestrutura. Assim sendo, não temos elementos para garantir o sucesso de “O Direito de Nascer” na Televisão. Tudo leva a crer no êxito. Assim, é fazer ou não fazer... Se der certo, terá sido sem dúvida a melhor solução. Se não der... a pior solução. (GALON, p. 5-6, 1958)⁷⁵

Como sabemos, anos depois, a adaptação para a TV de *O Direito de Nascer* (Tupi, 1964/65) foi o primeiro grande sucesso de nossa telenovela, catalisando audiência e marcando os personagens Albertinho Limonta (Amilton Fernandes), Mamãe Dolores (Isaura Bruno), Sórora Helena (Nathália Timberg) e Isabel Cristina (Guy Loup) no imaginário coletivo dos brasileiros.

Durante os anos 1960, as agências publicitárias ampliarão sua presença nas emissoras, assumindo de vez todo o esquema de produção de telenovelas. Se nos anos 1950 já havia algum controle no texto, durante 1963 a 1968, as agências serão responsáveis por comprar radionovelas latino-americanas e contratar autores brasileiros para traduzir e adaptar as tramas, em uma tentativa de se garantir que a versão brasileira tenha o mesmo êxito das montagens originais. O marco inicial deste período é justamente a primeira novela diária brasileira, 2-5499 *Ocupado* (Excelsior, 1963). Edson Leite (locutor esportivo e superintendente da Excelsior) comprou os originais do argentino Alberto Migré e decidiu,

⁷⁵ Relatório de análise publicitária redigido por Luiz Gallon em 23 de janeiro de 1958. Fonte: Acervo do autor.

depois da terceira semana, exibir o texto diariamente para fidelizar a audiência e, por consequência, os anunciantes (ALENCAR, 2004, p. 17). A adaptação ficou sob a responsabilidade de Dulce Santucci, fundamental nome para as telenovelas desta época.

A televisão brasileira se viu inundada de originais cubanos, mexicanos e argentinos, traduzidos e adaptados por importantes profissionais, como Geraldo Vietri, Walter George Durst e até mesmo Cassiano Gabus Mendes⁷⁶. A responsabilidade pelo sucesso da novela era sempre atribuída ao autor original da trama, como aconteceu com *O Direito de Nascer*, cujo autor original da radionovela, Félix Caignet, tornou-se grande referência em qualidade de telenovelas⁷⁷. *O Direito de Nascer* também é o ápice da importação de novelas latino-americanas⁷⁸.

Nadando contra a corrente, ou melhor, valendo-se da corrente para ganhar impulso, temos a estreia de Ivani Ribeiro na televisão, em 1963, com *Corações em Conflito* (Excelsior). Ela vinha de uma muito bem sucedida carreira no rádio, onde começou nos anos 1940 e permaneceu até a década de 1960. Seu prestígio com as radionovelas e radiopeças fez com que ela ganhasse um programa diário de variedades durante os anos 1950, o *Programa Ivani Ribeiro* (Rádio São Paulo), onde transmitia desde esquetes de humor e gincanas culturais até quadros de utilidade pública, tais como moda, higiene e etiqueta.

Em sua terceira telenovela, Ivani Ribeiro foi chamada para adaptar o texto do argentino Abel Santa Cruz, *A Moça que Veio de Longe* (Excelsior, 1964). O êxito da trama permitiu que Ivani se arriscasse a abandonar os capítulos originais gradativamente, assumindo a condução da novela e impondo seu estilo de escrita. Ao final, um grande sucesso que marcou a carreira dos protagonistas, Rosamaria Murtinho e Hélio Souto, e fez com que Ivani Ribeiro se firmasse na Excelsior no horário das Telenovelas Kolynos (às 19h, posteriormente às 19h30) com novelas originais de sucesso⁷⁹. Um dos pontos altos desta fase é *A Deusa Vencida* (Excelsior, 1965), que se tornou a primeira telenovela brasileira vertida para

⁷⁶ Ainda que tenha alcançado grande notoriedade como autor de novelas, é necessário lembrar que, durante os anos 1960, Cassiano Gabus Mendes exercia a função de diretor artístico da Tupi de São Paulo. Nesse período, ele escreveu apenas uma novela, *O Amor tem Cara de Mulher* (Tupi, 1966), baseada no original de Nene Castellar.

⁷⁷ Com o sucesso de *O Direito de Nascer*, Félix Caignet ainda vendeu para a Tupi *O Preço de uma Vida* (1965/66), mas sem o êxito da novela anterior.

⁷⁸ Na verdade, o SBT tentará, desde a novela *Destino* (1982) retomar esta prática de importação de textos mexicanos e argentinos para produzi-los aqui no Brasil. São poucos os êxitos, contudo. Em linhas gerais, pode-se dizer que as novelas *Pérola Negra* (1998/99), *Pícara Sonhadora* (2001), *Esmeralda* (2004/05), *Chiquititas* (1997-2002; 2013-15) e *Carrossel* (2012/13) tiveram sucesso.

⁷⁹ Vide *A Outra Face de Anita* (1964), *A Indomável* (1965), *As Minas de Prata* (1966/67) e *A Muralha* (1968/69).

romance⁸⁰. No volume, além das fotos do elenco, há uma imagem de Ivani Ribeiro com seu respectivo autógrafo, sentada em frente à sua máquina de escrever, dando feição e corpo ao conhecido nome que era responsável pelos comoventes capítulos que os telespectadores acompanharam por meses.

Em 1964, a Colgate Palmolive trouxe a cubana Glória Magadan para supervisionar seu departamento de novelas. Sob sua responsabilidade, a Colgate Palmolive produziu na TV Tupi novelas como *O Sorriso de Helena* (1964), *A Cor de Sua Pele* (1964) e *A Outra* (1965). Conhecida pelo seu trabalho nas emissoras latino americanas, não tardou para que a Globo, recém-criada, contratasse-a para escrever novelas. Estreou com *Paixão de Outono* (1965), mas seu estilo se firmaria com *Eu Compro essa Mulher* (1966). Suas novelas eram excessivamente fantasiosas, passadas em terras exóticas e narravam tramas impactantes com apelo melodramático acentuado e inverossímil. Convidada a dirigir o departamento de telenovelas da Globo, Glória Magadan exerceu sua função com mão pesada, imprimindo em todas as produções seu estilo de escrita (fosse novela de Janete Clair, Emiliano Queiroz ou Dias Gomes). Era a primeira vez que uma autora de telenovelas exercia cargo de direção/supervisão da produção de telenovelas dentro de uma emissora. Seu estilo fez muito sucesso até 1968.

Este ano é fundamental para se entender como as telenovelas se libertariam da herança radiofônica e estreitariam diálogo com o cinema, sobretudo o norte americano e o italiano. Na Tupi, Geraldo Vietri e Walther Negrão escreveram duas novelas que já indicavam um abraqueiramento das produções: *Antônio Maria* e *Nino, o Italianinho*. Ao invés dos condes, princesas e países longínquos de Magadan, a dupla Vietri-Negrão centrou suas novelas no cotidiano paulistano, destacando a influência dos imigrantes portugueses e italianos. O texto já não estava tão preso aos mirabolantes ganchos que a Globo exibia noite após noite, os diálogos começavam a ficar mais coloquiais, fluidos.

O marco, no entanto, viria em novembro de 1968 com a estreia de *Beto Rockfeller*. Se em *Antônio Maria* e *Nino, o Italianinho*, já havia um teste de limites do gênero telenovela, em *Beto* eles foram implodidos violentamente. Um protagonista anti-herói, o drama de um casal de meia idade (Walter Foster e Maria Della Costa), o cotidiano dos grã-finos *versus* a labuta diária dos mais pobres, todos esses elementos fizeram de *Beto* o grande sucesso de 1968/69. O linguajar dos personagens era atualíssimo, a ponto de não se distinguir mais se a novela

⁸⁰ A versão em romance impresso de *A Deusa Vencida* foi escrita por Savério Jr. e publicada em 1965.

tomava de empréstimo o vocabulário das ruas, ou se as pessoas é que se apropriavam das gírias dos personagens.

Na redação dos capítulos, estava Bráulio Pedroso, jornalista e dramaturgo que fora convidado a dar desenvolvimento a uma ideia inicial de Cassiano Gabus Mendes. Como nunca tinha acompanhado uma novela, Bráulio foi criando intuitivamente, misturando elementos do Cinema Novo⁸¹, da Jovem Guarda e do rock em seu texto (ALENCAR, 2004, p. 51). O autor de telenovela brasileira passa a ser mais valorizado, iniciando aqui a transformação do nome de um autor em *griffe*.

Com o sucesso de *Beto Rockfeller*, rompem-se definitivamente duas práticas da telenovela brasileira: a maciça importação de textos latino-americanos e a produção das novelas grandiloquentes (à la Glória Magadan). A exibição simultânea de *Antônio Maria e Nino, o Italianinho* às 19h, e *Beto Rockfeller* às 20h, fez com que a Tupi revolucionasse a gramática da telenovela, dando novo tônus às produções⁸² (FERNANDES, 1994, p. 105-107).

Este novo momento não surgiu por acaso, nem instantaneamente. Um dos primeiros a arriscar foi Lauro César Muniz, ao escrever *Ninguém Crê em Mim* (Excelsior, 1966). Assim como Bráulio Pedroso, Lauro tinha experiência apenas no teatro. Lauro comenta sobre este período em sua biografia:

Assim estreei minha primeira novela, *Ninguém crê em mim*, baseada no mito grego de *Electra*, que eu trazia para os dias atuais. Substituí o reino grego por uma empresa nacional. A jovem Electra (Helena) voltava ao Brasil para investigar a morte do pai, e se confrontava com o novo marido da mãe. Flora Geny, mulher de Dionísio, era Helena, e grande parte do elenco foi escalado de forma muito criteriosa. Tendo um autor de teatro, Dionísio optou por lançar vários atores teatrais. [...] O Abu [Antonio Abujamra] me pediu um papel e eu boleei para ele um líder sindical.

Apesar da qualidade do elenco e do arrojo do Dionísio, a novela não foi bem. Eu ainda não tinha o domínio da técnica da telenovela. Eu não dominava o meio, fugia aos estereótipos que desde os tempos do rádio eram aceitos pelo grande público. Eu evitava o melodrama, o maniqueísmo, as personagens tinham contradições. Até para o vilão, pai de Helena (Electra), eu buscava uma justificativa. Mas a novela trazia uma contribuição reconhecida por todos: buscava uma temática nacional, trazia para a telenovela a linguagem coloquial do dia a dia. Os personagens eram empresários que se contrapunham a operários brasileiros, havia um sindicato, enfim, todo esse contexto era uma coisa estranha para os ouvidos de quem assistia a telenovela na época. [...]

A novela teve apenas setenta e poucos capítulos, índices abaixo da média, e em vez de ir subindo, ela foi caindo. [...] Não foi um sucesso, mas os críticos de televisão da época que votavam o Troféu Imprensa deram a mim o prêmio de melhor autor do ano, para minha surpresa, para espanto geral de todos. Justificaram que havia uma

⁸¹ A influência do cinema, de forma geral, em *Beto Rockfeller*, é enorme, principalmente na construção dos roteiros. A direção da novela (Lima Duarte e Walter Avancini) tentou importar do cinema técnicas de atuação e enquadramentos mais arrojados, mas a precariedade dos equipamentos da época limitou estas experimentações.

⁸² Ironicamente, logo após esse arejamento em suas produções, a Tupi tomaria caminhos mais conservadores, como a produção da novela argentina *Simplemente Maria* (1970/71) e a contratação de Glória Magadan, que escreveu *E agora, aonde vamos?* (1970).

novidade no meu texto, um diálogo mais coloquial, que no dia a dia se ouvia o brasileiro falar. [...]. (BASBAUM, 2010, p. 93-95)

Destacamos aqui a intensa preocupação dos autores em modernizar a telenovela brasileira através da nacionalização de temáticas, personagens e cenários⁸³. Logo após Lauro César Muniz, Geraldo Vietri (com a colaboração de Walther Negrão) também tentou romper com os esquemas de telenovela da época com *Os Rebeldes* (Tupi, 1967/68). Centrada em uma sala de aula, a trama discutia os problemas e angústias da juventude. Esta cancha de modernização foi trazida por Vietri de sua experiência no teleteatro *TV de Vanguarda* (Tupi, 1952-1967), espaço de experimentação televisiva naqueles anos iniciais da TV. Muitos estudiosos como Ortiz, Borelli e Ramos (1989, p. 77) também apontam *Os Tigres* (Excelsior, 1968), de Marcos Rey, como uma tentativa de se libertar as novelas do estigma dramalhão imposto por Glória Magadan e pelas agências de publicidade. A intenção de Rey era quebrar a estrutura formal de uma telenovela, apresentando a cada mês uma trama diferente. A resposta do público foi muito fraca e a emissora decidiu exibir apenas a primeira trama, *O Rapto da Boneca*. Segundo Ortiz, Borelli e Ramos,

Em *Os tigres*, os personagens passeiam pelas ruas, experimentando a diversidade inerente ao meio urbano; o pano de fundo da cidade estava ainda de acordo com a ideia dos produtores, que tentavam desenvolver um estilo “mais cinematográfico”, com várias tomadas externas, adequando o ritmo da história à dinâmica das ruas. (1989, p. 77)

Além deles, Walther Negrão daria cabo de outro avanço, em 1967, na Bandeirantes com *Os Miseráveis*. Pela primeira vez, a telenovela adotava um padrão de 45 minutos de duração (35 minutos-arte e dez de intervalo)⁸⁴, ao contrário dos 30 minutos das produções de então, possibilitando o trabalho de mais de um núcleo de personagens em um capítulo e intercalando suas cenas sem confundir o telespectador. Esse padrão de tamanho dos capítulos seria adotado pela Globo do final dos anos 1960 até meados dos 1980.

Com tantas tentativas em um curto espaço de tempo, é compreensível que *Beto Rockfeller* tenha sido um êxito acachapante. O resultado foi tão impactante que a Globo

⁸³ Para efeito de contextualização, enquanto *Ninguém Crê em Mim* foi exibida (julho a outubro de 1966), ia ao ar no mesmo horário *Somos Todos Irmãos* (Tupi) e *O Rei dos Ciganos* (Globo), sem falar nas novelas exibidas na mesma época, mas em horários diferentes, tais como *Redenção* e *Anjo Marcado* (Excelsior), *A Ré Misteriosa*, *Ciúmes*, *A Família Pimenta* e *Os Irmãos Corsos* (Tupi) e *Eu Compro Essa Mulher* e *O Sheik de Agadir* (Globo). Com exceção da própria novela de Lauro César Muniz, todas as outras produções eram mais ou menos comprometidas com o dramalhão latino americano e/ou com a linguagem radiofônica.

⁸⁴ OLIVEIRA, Adones de. Chega com modéstia: quer apenas um cantinho ao lado dos outros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 mai. 1967. Folha Ilustrada, Caderno 2, p. 05.

decidiu demitir Glória Magadan⁸⁵. A partir daí, o ator, diretor e produtor Daniel Filho passa a ser o supervisor da Central Globo de Novelas e delega aos autores a tarefa de revolucionar a linguagem, criando uma estética própria às novelas da Globo. A televisão deixa definitivamente de ter a forte influência da linguagem radiofônica e de novelas latino-americanas para se basear no cinema (DANIEL FILHO, 2003, p. 24-25)⁸⁶. Aqui vale ressaltar a importância de profissionais como Cassiano Gabus Mendes, Walter Clark, Boni, Daniel Filho, Carlos Zara e outros que, estando em cargos administrativos, conseguiram entender a importância do autor de telenovela para a indústria televisiva e os estimularam a criar. Seriam os “empregadores” que Chiapello tratou em seu estudo. Souza também aborda o assunto, logo após iluminar as palavras de Bourdieu:

Nas mediações entre os campos de produção dos programas e o campo das redes de televisão eles se destacam, pois conseguem atuar na intersecção da lógica econômica empresarial e da lógica criativa própria do programa. [...] [...] [a] atuação dos gestores que têm o poder de interferir na dinâmica de funcionamento destes campos – o da produção das obras e o das empresas produtoras. Eles mediarão, principalmente, os efeitos dos interesses e das ações das empresas hegemônicas que conformam a base econômica e política dos mercados que sustentam as redes de televisão [...] (2014, p. 26)

Ou seja, são estes profissionais (produtores ou gestores dos departamentos de telenovelas) que conseguem estabelecer um diálogo mais funcional entre o autor de telenovela (líder de sua equipe) e a emissora e/ou outros setores envolvidos, tais como os anunciantes, a Censura (quando instaurada), etc. Desta forma, era o definitivo fim do controle administrativo das agências de publicidade sobre as telenovelas, cabendo a elas patrociná-las (o que não é exatamente pouco controle). As emissoras passaram a contratar diretamente seus autores (antes, não era exatamente uma regra). Especificamente na Globo, cada faixa de horário teria uma temática própria e cada autor construiria seu diferencial dentro desta temática (ALENCAR, 2004, p. 29-31). Os trabalhos de Janete Clair, Ivani Ribeiro, Dias Gomes, Vicente Sessa, Walther Negrão, Lauro César Muniz, Benedito Ruy Barbosa, Jorge Andrade, Bráulio Pedrosa, Geraldo Vietri e Teixeira Filho são os pilares deste novo momento da telenovela.

Apesar de ter sido a pioneira com *Os Rebeldes*, *Antônio Maria*, *Nino*, *o Italianinho* e, principalmente, *Beto Rockfeller*, a Tupi tinha sérios problemas de organização administrativa.

⁸⁵ A demissão de Glória Magadan foi motivada também por outros fatores, tais como as dificuldades da escritora em negociar com os outros profissionais e departamentos da emissora. Sobre o assunto, ver CLARK, Walter. **O campeão de audiência**. São Paulo: Best Seller, 1991.

⁸⁶ Esta influência do cinema norte americano na telenovela brasileira da Globo a partir dos anos 1970 será exercida em todos os departamentos, como roteiro, cenografia, estrutura de produção, direção, tecnologia, setor artístico, trilha sonora, etc.

Sua condução era morosa e demorava-se muito tempo para resolver alguns problemas e adotar novas táticas de administração. Desta forma, apesar dos avanços no gênero, a Tupi nunca conseguiu sistematizar os horários de telenovela como a Globo fez. Contudo, apresentou bons trabalhos com os já citados Ivani Ribeiro, Teixeira Filho e Geraldo Vietri, além de Sérgio Jockymann e as duplas Chico de Assis/Walther Negrão e Silvio de Abreu/Rubens Ewald Filho (ALENCAR, 2004, p. 52-53).

Em 1972, a novela *O Primeiro Amor* (Globo), de Walther Negrão, foi um dos primeiros trabalhos⁸⁷ que teve condições de gerar um *spin off* televisivo, o seriado *Shazan, Xerife e Cia* (1972-74). Walther Negrão foi o responsável pela adaptação dos personagens e criação do seriado, mas os episódios foram redigidos por outros profissionais, tais como Sylvan Paezzo e Adriano Stuart. Anos mais tarde, a Globo realizaria o seriado *O Bem-Amado* (1980-84), com episódios escritos por Dias Gomes (autor da novela original).

A consolidação das novelas das 18h em 1975 e o fim das novelas das 22h em 1979 obrigou a Globo a criar um remanejamento temático, influenciando o trabalho dos autores. No início, as novelas das 18h se dedicaram apenas às adaptações literárias (Gilberto Braga e Benedito Ruy Barbosa são dois dos mais atuantes autores neste momento), mas em 1982, a faixa de horário passa a abrigar os dramas leves e comédias românticas (antes domínio das 19h), cujos exemplos lapidares são os trabalhos de Walther Negrão, Ivani Ribeiro⁸⁸ e Benedito Ruy Barbosa⁸⁹.

O fim das novelas das 22h⁹⁰ fez com que as novelas das 20h absorvessem a temática social (praticada às 22h) aos dramas já apresentados pela faixa através das obras de Janete Clair, Lauro César Muniz, Gilberto Braga, Dias Gomes, Aguinaldo Silva, etc. Os autores passaram a testar os limites da telenovela também nesta faixa de horário, comportamento que anos antes era exclusivo das 22h. Janete Clair tentava se reinventar com *Pecado Capital* (Globo, 1975/76), *Duas Vidas* (Globo, 1976/77) e *Sétimo Sentido* (Globo, 1982). Lauro César Muniz fez primeiro uma novela épica (*Escalada*) para depois quebrar a narração cronológica da trama em *O Casarão* (Globo, 1976). Também testou os limites ao escrever uma novela sobre o cotidiano de produção das telenovelas (*Espelho Mágico*, Globo, 1977). Dias Gomes e

⁸⁷ Antes de *O Primeiro Amor*, *Beto Rockfeller* já havia virado filme em 1970 (direção de Olivier Perroy) e ganhou uma continuação em telenovela no ano de 1973, *A Volta de Beto Rockfeller*.

⁸⁸ *Amor com Amor se paga* (Globo, 1984) e *A Gata Comeu* (Globo, 1985) são dois dos grandes sucessos da autora.

⁸⁹ Benedito começa a cunhar sua marca de “novela rural” com *Cabocla* (Globo, 1979) e *Paraíso* (Globo, 1982/83) – ainda que trabalhos anteriores como *Meu Pedacinho de Chão* (Globo/Cultura, 1971/72) e *O Feijão e o Sonho* (Globo, 1976) já tivessem abordado esse universo.

⁹⁰ O horário passou a ser usado para os seriados nacionais (*Malu Mulher*, *Carga Pesada*, *Plantão de Polícia*, etc.) e minisséries (*Lampião e Maria Bonita*, *Avenida Paulista*, *Quem Ama Não Mata*, entre outros).

Aguinaldo Silva traduziram os mitos e religiosidade do brasileiro com *Roque Santeiro* (Globo, 1985/86), enquanto Gilberto Braga trouxe a crônica e a crítica sociopolítica para o dia a dia dos personagens com *Dancin' Days* (Globo, 1978/79), *Água Viva* (Globo, 1980), *Corpo a Corpo* (Globo, 1984/85) e *Vale Tudo* (Globo, 1988).

Com esta realocação temática, faltava uma caracterização mais clara para as novelas das 19h. Quem define esta identidade para as 19h é a trinca Cassiano Gabus Mendes, Bráulio Pedroso e Silvio de Abreu, ao implantar a comédia⁹¹ no horário. Cassiano cria um estilo próprio de telenovelas que oscila entre a comédia romântica e a crítica social, tal como em *Locomotivas* (Globo, 1977), *Marron Glacé* (Globo, 1979/80), *Elas por Elas* (Globo, 1982) e *Brega & Chique* (Globo, 1987). Bráulio Pedroso insere a estrutura da chanchada com *Feijão Maravilha* (Globo, 1979). O paradigma das novelas das 19h surge, porém, nos trabalhos de Silvio de Abreu, com o sucesso de *Jogo da Vida* e, principalmente, *Guerra dos Sexos* e *Cambalacho*.

Os anos 1980 trouxeram algumas mudanças na composição de emissoras de televisão no Brasil, mexendo com o mercado de trabalho dos autores de telenovela. Em 1980, a Tupi é extinta. A concessão do canal 4 foi outorgada a Silvio Santos em 1981, que fundou o SBT; já em 1983, foi a vez de Adolpho Bloch receber a concessão do canal 6 (Tupi do Rio de Janeiro), inaugurando a Manchete. O SBT se dividirá entre adaptações de novelas mexicanas (a grande maioria da autora Marissa Garrido)⁹², assim como se fez durante os anos 1960, e originais brasileiros, como *Meus Filhos*, *Minha Vida* (1984/85), *Jogo do Amor* (1985) e *Cortina de Vidro* (1989/90).

A falência da Tupi beneficiou também a Bandeirantes, que tenta organizar um núcleo de dramaturgia a partir de *Cara a Cara* (1979), de Vicente Sesso. Muito criticada por sua primeira experiência, a Bandeirantes passará os cinco anos seguintes buscando alternativas à linguagem das telenovelas da Globo, incentivando exercícios estéticos em suas produções. Com a falência da Tupi, a Bandeirantes leva para seu quadro de funcionários nomes de peso, como Ivani Ribeiro e Jorge Andrade. Também contrata Lauro César Muniz, Benedito Ruy Barbosa e Wilson Aguiar Filho, até então profissionais da Globo. O período traz um

⁹¹ Lembrando que, em primeiro lugar, Vicente Sesso e Walther Negrão já haviam trabalhado com a comédia em suas obras, tais como *Pigmalião 70* (Globo, 1970), *A Próxima Atração* (Globo, 1970/71), *Uma Rosa com Amor* (Globo, 1972/73), e *Supermoela* (Globo, 1974). Em segundo lugar, a comédia já se apresentava nas telenovelas desde a década de 1960, com *A Indomável* (Excelsior, 1965, de Ivani Ribeiro), e com as novelas humorísticas *Quatro Homens Juntos* (Record, 1965, de Marcos César e Péricles do Amaral), *Ceará contra 007* (Record, 1965), *Quem Bate* (Record, 1965) e *Mãos ao Ar* (Record, 1965/66), todas as três últimas de Marcos César. O que ocorre na faixa das 19h da Globo dos anos 1970/80 é uma sistematização deste tipo de novela, o que não aconteceu nas ocasiões acima citadas.

⁹² Alguns exemplos são *Destino* (1982) e *Vida Roubada* (1983/84).

arejamento na teledramaturgia, com a produção de boas novelas, tais como *Cavalo Amarelo* (de Ivani Ribeiro, 1980), *Rosa Baiana* (de Lauro César Muniz, 1981) *Os Imigrantes* (de Benedito Ruy Barbosa, 1981/82), e *Ninho da Serpente* (de Jorge Andrade, 1982). Porém, com a falta de um projeto concreto de longo prazo, a Bandeirantes acaba por desativar seu núcleo em 1984, após o fim da novela *Maçã do Amor* (de Wilson Aguiar Filho, 1983) e do seriado *Casal 80* (de Sérgio Jockyman, 1984).⁹³

A concorrência se acirra mais tarde, quando a Manchete decide entrar na teledramaturgia, primeiro com minisséries como *Marquesa de Santos* (de Wilson Aguiar Filho, 1984), mas depois produzindo telenovelas, tais como o *remake* de *Antônio Maria* (de Geraldo Vietri, 1985) e *Corpo Santo* (de José Louzeiro, 1987). Mas é com a trinca *Dona Beija* (de Wilson Aguiar Filho, 1986), *Kananga do Japão* (de Wilson Aguiar Filho, 1989/90) e *Pantanal* (de Benedito Ruy Barbosa, 1990) que a Manchete marca a sua identidade. São tramas onde a sensualidade fora explorada à exaustão⁹⁴ e cuja fórmula reverbera em outras produções (dentro e fora da Manchete).

Além do investimento de outras emissoras, houve um maior interesse em se produzir seriados e minisséries. O ponto interessante é que, para novos gêneros, neste momento inicial, contratam-se autores específicos, ou seja, os autores de telenovela não são convidados a escrever seriados e minisséries⁹⁵. Aguinaldo Silva, Euclides Marinho, Doc Comparato, Denise Bandeira e outros são capacitados pela Globo para escreverem apenas seriados e minisséries. Pretendia-se, com isso, criar um autor especializado para cada gênero teledramatúrgico. Com o tempo, a indústria televisiva tratou de mesclar os campos, levando à telenovela alguns dos autores de seriados e minisséries (caso de Aguinaldo Silva) e puxando para os seriados e minisséries alguns dos mais consagrados autores de telenovela (caso de Lauro César Muniz e Silvio de Abreu).

Houve também nos anos 1980 uma experiência – hoje prosaica – bastante significativa para o trabalho dos autores de telenovela: o uso de computadores para a escritura de seus

⁹³ A Bandeirantes tentará, em outros momentos, reativar sua produção em teledramaturgia, tal como em 1987, com o seriado *Bronco*; entre 1995, com a estreia de *A Idade da Loba*, até 1999, quando acaba o *remake* de *Meu Pé de Laranja Lima*; e entre 2005, com *Floribella*, até 2008, com *Água na Boca*; além de coproduções esporádicas, como no caso de *Julie e os Fantomas* (coprodução com a Mixer, 2011). No entanto, nunca mais conseguiu o mesmo fôlego que teve entre 1979 e 1984.

⁹⁴ A cena que simboliza perfeitamente este tipo de produção é o banho de Dona Beija (Maitê Proença), nua, na cachoeira de Araxá.

⁹⁵ Há algumas exceções, como Walter George Durst e Walther Negrão (*Carga Pesada*), Renata Pallottini e Manoel Carlos (*Malu Mulher*) e Dias Gomes (*O Bem-Amado*).

textos. Em novembro de 1982⁹⁶, a Globo promoveu um seminário com seus criadores para pensar as futuras possibilidades que o computador traria. Redigir uma novela em máquinas de escrever era bastante complicado, se o autor errasse alguma coisa, não havia tempo para datilografar tudo de novo. A edição dos roteiros também era difícil; ou se escrevia na ordem exata (sem a possibilidade de inverter a sequência de cenas ou reescrever um diálogo, por exemplo), ou se redigia tudo, depois recortava os papéis cena a cena e ia montando com cola em folhas em branco.

Durante os anos 1970 havia um profissional especializado para redigir uma versão final (no sentido de oficial, não de texto revisto e finalizado) dos capítulos: o *copydesk*. Os autores entregavam seus roteiros à emissora e o *copydesk* então os formatava de acordo com as orientações da empresa e eliminavam rasuras e anotações feitas à mão. Outra função do *copydesk* era passar o texto a limpo em folhas estêncil⁹⁷ para que a emissora pudesse providenciar cópias de roteiros a todo o elenco, produção e submissão do texto à Censura Federal. Mas havia um problema sério no trabalho dos *copydesks*, conforme destaca Lauro César Muniz:

As [novelas] que eu fiz em estêncil foram rodadas [em mimeógrafos], essas ninguém copiou não, porque eu percebi que eles [os *copydesks*] erravam. Eles erravam, pulavam palavras e aí eu passei a escrever direto [em estêncil]. Mas aí depois de uma terceira, ou quarta ou quinta novela, não é de cara que você vai escrever direto [no estêncil]. Difícil... Mas aí, com quatro, cinco, seis novelas, eu já tinha prática, aí eu já passei a escrever direto, sempre escrevi direto no estêncil pra não ter problema [com os erros dos *copydesks*]. (entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Com a introdução de máquinas fotocopadoras, nos anos 1980, e o uso do computador, os *copydesks* perderam sua função. Neste tocante, a informatização da escrita pôde auxiliar na divisão do trabalho com colaboradores, por exemplo, por facilitar a edição e reelaboração de texto.

Dos poucos que se interessaram pela novidade, estava Walther Negrão, que via nos computadores a possibilidade de a “inteligência artificial” ajudar inclusive na criação dos personagens e situações dramáticas. Desta forma, por exemplo, nasceu a personagem Lalá Sereno (Regina Dourado), em *Pão-Pão, Beijo-Beijo* (Globo, 1983)⁹⁸. Durante algum período, o autor colaborou para a elaboração de *softwares* de edição, armazenamento e criação de

⁹⁶ Sobre o assunto, ver: BEUTTENMULLER, Alberto. Walter Negrão: O computador vai decidir quem casa com quem em Pão Pão, Beijo Beijo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26 jun. 1983, Caderno TV, p. 15.

⁹⁷ Tipo de folha específica para a cópia em mimeógrafos, composta por um papel fino e um papel hectográfico, que seria a matriz para as reproduções.

⁹⁸ Ver: CABALLERO, Mara. No Brasil, o computador também cria. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 jul. 1986, Caderno B, p. 2.

textos. Contudo, com o tempo Negrão acabou se restringindo ao uso do computador como editor de texto e memória virtual para informações importantes sobre os capítulos.

Outro fator importante para a criação dos autores de telenovela foi o lento desaparecimento da Censura Federal. Com o fim da ditadura militar em 1985, o país respirava momentos de democracia e liberdade de expressão. Desta forma, os autores conquistaram um pouco mais de autonomia para escrever o que bem entendessem⁹⁹. Os autores puderam entrar em alguns temas que, antes, não eram permitidos. Por exemplo, escrever cenas em que um personagem casado mantinha um caso extraconjugal era vetado pela censura, mesmo no caso de uma comédia como *Guerra dos Sexos*¹⁰⁰. A personagem Juliana (Maitê Proença) era a “outra” na vida de Fábio (Herson Capri). A história foi mantida, mas Silvio de Abreu era proibido de escrever cenas onde os dois se beijassem. O beijo dos personagens só foi possível depois que a esposa de Fábio, Manoela (Ada Chaseliov) é dada como morta. O suposto viúvo, então, estava livre para beijar sua “outra”.

Em *Um Sonho a Mais* (1985), a Censura implicou com o surgimento de personagens masculinos travestidos de mulher (BASBAUM, 2010, p. 219). Baseada na peça “Volpone”, de Ben Johnson, a novela de Lauro César Muniz e Daniel Más falava da chegada de Volpone (Ney Latorraca), dezoito anos após fugir do Brasil, acusado de matar seu sogro. Para seu retorno, decide se passar por outras pessoas para descobrir quem teria sido o verdadeiro assassino. Entre os novos personagens, estava Anabela Freire (Ney Latorraca), executiva que desperta a paixão de Pedro Ernesto (Carlos Kroeber), um dos suspeitos. Anabela o envolve e chegam a se casar, com direito a bitoca e tudo. A Censura vetou a continuação da história, já que todo o público sabia que Anabela era, na verdade, Volpone. Lauro César Muniz manteve a trama, atribuindo uma repentina frigidez a Anabela, o que a impedia de ter qualquer tipo de relação com Pedro Ernesto – até beijo. Além disso, as amigas de Anabela, Florisbela (Marco Nanini) e Clarabela (Antônio Pedro), tiveram suas participações interrompidas.

O gradual fim da Censura fez emergir a crítica social e política nas novelas de modo mais contundente. A primeira trama que a faz incisivamente¹⁰¹ é *Roda de Fogo* (Globo, 1986/87), trama em que Lauro César Muniz expõe de modo objetivo as falcaturas dos

⁹⁹ Mesmo com o fim da Censura Federal, a autocensura das emissoras continuou em vigor, tanto como controle da mensagem veiculada, quanto para evitar problemas como processos judiciais pela exibição de determinado conteúdo (excessivamente ofensivo ou erótico, por exemplo).

¹⁰⁰ Fonte: MEMÓRIA GLOBO. **Guerra dos Sexos** – Censura. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/guerra-dos-sexos-1-versao/censura.htm>>. Acesso em 11 ago. 2016.

¹⁰¹ *Roque Santeiro* (Globo, 1985/86) já continua elementos de sátira política, mas, apesar de ser um dos símbolos do momento da redemocratização, não tinha conteúdo mais transgressor que outras novelas de Dias Gomes, tais como *O Bem-Amado* (Globo, 1973) e *Saramandaia* (Globo, 1976).

empresários do país. *Corpo Santo* aprofunda a crítica social ao falar do crime organizado e da corrupção policial. O ápice desta nova temática em telenovelas é *Vale Tudo*, onde o tema da honestidade é explorado em todos os personagens. Não à toa, a Censura Federal é finalmente extinta em 1988, com a promulgação da nova Constituição Federal¹⁰².

Mas o fim da Censura Federal não significou o fim das pressões políticas, sociais e administrativas que os autores de telenovela sofrem ao longo de seu trabalho. Lauro César Muniz, quando escreveu *O Salvador da Pátria* (1989) teve diversos problemas ao tentar desenvolver a parábola do homem do campo que chega ao poder. Inspirado no especial *O Crime do Zé Bigorna* (1974), Lauro incrementou a trama com o cenário político da época, visto que o unitário se passava nos anos de 1930. Em 1989 ocorreria a primeira eleição direta para presidente depois de mais de duas décadas, os ânimos estavam acirrados. Lauro César Muniz foi impedido de continuar a desenvolver a novela como planejava:

Eu já começara a escrever o envolvimento de Sassá Mutema [Lima Duarte] com o narcotráfico, quando fui chamado pelo Daniel [Filho], que me levou ao Boni. Ele me disse que não poderíamos levar a novela até esse ponto. Sassá não poderia ser eleito vice-presidente da República: *Não vamos em hipótese nenhuma fazer isso. Mas é uma parábola*, disse eu, nas minhas tentativas de defender a minha ideia. Mas os chefes foram categóricos: *Não pode, Lauro, o cara ser eleito ligado ao narcotráfico. O Sassá chegar a vice-presidente está vetado! E veio a solução: Você vai para o policial. Ele ficará na política regional e vai desbaratar quadrilha do narco, não vai passar disso. Fica no policial*. Fiquei abalado, chocado, desci para a sala do Daniel e ouvi no corredor um bochicho, de que o ministro da Justiça teria ligado para o Dr. Roberto Marinho com uma frase bombástica: *o autor dessa novela vai eleger o próximo presidente da República!* (BASBAUM, 2010, p. 229-230)

A trama foi conduzida mesmo para o policial, com direito à pergunta: Quem é o chefe da organização do tráfico? Aos autores, em especial ao Lauro César Muniz, ficaram duas lições. A primeira, o poder catalisador da telenovela pode amedrontar até o poder político do país. A segunda foi que a autonomia do autor de telenovelas pode ser mais limitada do que se imaginava até então.

Para renovar os ares das novelas das 20h, a Globo passa a investir em tramas com conteúdo mais leve. *Tieta* (1989/90), de Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, é repleta de humor malicioso e a construção de uma vilã caricata e inesquecível, Perpétua (Joana Fomm). Um grande sucesso que ratificaria o investimento na próxima trama. E é aí que começa um dos maiores dilemas dos autores de telenovela da Globo durante os anos 1990, o questionamento da autonomia e da autoridade dos autores.

¹⁰² Ver em: ENTRA em vigor a nova Constituição. **O Globo**. Rio de Janeiro, 05 out. 1988. p. 11; CENSURA suspende exame de filmes. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 out. 1988. p. 06.

Rainha da Sucata foi encomendada a Silvio de Abreu para seguir sua linha narrativa desenvolvida às 19h, mas para uma produção das 20h. Do tom alcançado em *Tieta*, a Globo desejava partir para a comédia explícita. Silvio de Abreu não fez por menos e escreveu a história de duas mulheres que se alternam na elite: enquanto uma ficou milionária, mas sem um pinga de instrução (Regina Duarte), a outra era finíssima, mas vivia de expedientes para poder manter o *status* perante a sociedade (Glória Menezes). A novela estreou e teve uma repercussão negativa por causa de três fatores: o primeiro se refere aos pacotes econômicos que o governo Collor tinha lançado dias antes. Silvio de Abreu atualizou a novela às vésperas da estreia, pois toda a trama se baseava na circulação do dinheiro. Não tinha como ignorar, por exemplo, o confisco do dinheiro que fora promovido pelo governo de então. Apesar do *tour de force*, a atualização da novela soou como “conspiração da Globo” com o novo presidente. Não era incomum ouvir acusações do tipo “a Globo já sabia do pacote econômico” (LEDESMA, 2005, p. 311).

Se o clima já não era dos mais simpáticos, piorou quando a Manchete viu sua audiência aumentar substancialmente após os primeiros capítulos de *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa. Com a má vontade do público, vinha a implicância da imprensa, que passou a cobrir *Pantanal* de louvores e elogios, restando a *Rainha da Sucata* uma chuva de críticas. Neste cenário desolador, a atuação de Silvio de Abreu foi fundamental para conquistar o prestígio de sua novela. Identificou que a ausência de drama em uma novela das 20h acabou afastando o público, que se interessou mais pelas novidades que *Pantanal*¹⁰³ exibia, tais como cenários pouco vistos na televisão brasileira, uma fotografia belíssima, ritmo narrativo mais lento e o indiscutível talento de Benedito Ruy Barbosa em desenvolver uma história.

Além disso, um problema familiar¹⁰⁴ complicou ainda mais a situação nada fácil de Silvio de Abreu. A estreia com pé esquerdo, a concorrência com *Pantanal* e os problemas particulares se refletiam no texto, que resultava hesitante:

[...] com tudo isso, ia tocando a história e só depois percebi onde estava o meu erro como autor na condução da novela: sem tempo hábil para raciocinar e desenvolver as histórias principais, ia mantendo tudo em fogo brando, fazendo cenas episódicas, cotidianas, de histórias paralelas, arrumando *gags* e acontecimentos meio sem importância, esperando a hora de poder, realmente, ter a cabeça tranquila para mergulhar na história que interessava. Evidentemente, não percebia isso na época e

¹⁰³ Conforme Silvio de Abreu pontua em entrevistas, *Rainha da Sucata* e *Pantanal* nunca foram exibidas no mesmo horário: “Também diziam que *Pantanal* competia com *Rainha da sucata*, mas jamais as duas passaram no mesmo horário. A TV Manchete sempre esperava o término do capítulo da novela da Globo para poder colocar *Pantanal* no ar.” (AUTORES, 2008, livro 2, p. 303).

¹⁰⁴ O irmão de Silvio de Abreu, Ubaldo, fora diagnosticado com uma infecção no cérebro, vindo a falecer durante o ano de 1990. Sobre o assunto, consultar LEDESMA, Vilmar. **Silvio de Abreu**: um homem de sorte. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 312-313.

foi Gilberto Braga quem me alertou e, depois da morte de meu irmão, por volta do capítulo 50, me ajudou a dar um rumo de sucesso a *Rainha da Sucata*. A história continuou a mesma, mas o que seria narrado em forma de comédia passou a ter um gosto de drama, centralizado nos personagens de Maria do Carmo (Regina Duarte), Edu (Tony Ramos) e Laurinha (Glória Menezes). [...] Conteí o que queria contar, mas de uma maneira que os espectadores entendessem e se empolgassem. Misturei comédia com drama, riso com tragédia e conquistei a audiência do horário, que exige um núcleo dramático mais forte, gosta de torcer pela mocinha que sofre. (LEDESMA, 2005, p. 313-314)

O conhecimento das técnicas de telenovela, aliado à capacidade de avaliação do momento foram oportunos a Silvio de Abreu, que conseguiu transformar *Rainha da Sucata* em um grande sucesso. Também há que se notar que as alterações implantadas só surtiram efeito porque Silvio tinha em mãos uma boa sinopse e sólidos personagens. O mesmo não aconteceu com *Araponga* (Globo, 1990/91), novela de Dias Gomes, Lauro César Muniz e Ferreira Gullar que fora elaborada para competir de frente com *Pantanal*. Com a pretensão de ser uma novela inovadora, em ritmo de minissérie, conseguiu estancar a queda de audiência da Globo na faixa das 21h30, mas passou despercebida do grande público e sua repercussão foi pouca. Outro forte momento de crise foi em *O Dono do Mundo*, onde o autor Gilberto Braga foi obrigado a encontrar saídas para a queda de audiência logo na primeira semana¹⁰⁵.

Os anos 1990, porém, não foram só de crises, logicamente. Walther Negrão conquista grande sucesso internacional com *Tropicaliente* (Globo, 1994), uma novela com texto que explorava paisagens paradisíacas e personagens que ambientavam a pesca da lagosta, desde os pescadores até a empresa que processa e revende o produto final. Na Rússia, o sucesso de *Tropicaliente* foi tão grande que, ao comprar *Mulheres de Areia* (Globo, 1993), a emissora russa queria renomeá-la de *Tropikanka 2* (ou *Tropicaliente 2*) pelo simples fato de as duas serem encenadas em praias brasileiras.

Em 1995, Silvio de Abreu consegue grande êxito com *A Próxima Vítima*¹⁰⁶, utilizando para sua trama elementos do romance policial. Estes já haviam aparecido em trabalhos anteriores, tais como *Cambalacho*, *Sassaricando*, *Rainha da Sucata* e *Deus nos Acuda*, mas, pela primeira vez, foram utilizados como cerne da estrutura narrativa (ao invés dos dilemas amorosos do casal central). *A Próxima Vítima* foi saudada por público e crítica por suas ideias empolgantes, mistério intrincado e final eletrizante. O mérito de Silvio de Abreu e seus colaboradores, Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral, foi ter conseguido

¹⁰⁵ Como já comentado, sobre este assunto consultar NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed da UFG; São Paulo: EDUSP, 2002.

¹⁰⁶ É importante destacar que *A Próxima Vítima* não foi a primeira “novela policial”. Em 1965/66, Ivani Ribeiro escreveu *A Grande Viagem* (Excelsior), novela cuja trama abordava o sequestro de um transatlântico de luxo (e algumas mortes ocorridas em decorrência do sequestro).

manter a coerência da trama policial ao longo dos 203 capítulos, apesar de alguns problemas de produção¹⁰⁷.

O sucesso dos autores de novela chama a atenção de Silvio Santos que, em fevereiro de 1996, contrata de uma só vez Walther Negrão, Glória Perez e Benedito Ruy Barbosa a peso de ouro em mais uma tentativa de organizar um núcleo de dramaturgia para o SBT. O contrato passaria a valer a partir do final do vínculo com a Globo (o que, no caso de Negrão, por exemplo, o obrigaria a escrever mais uma novela à emissora carioca antes da mudança). Ciente da importância dos autores para o sucesso de uma novela, a Globo entrevistou prontamente e conseguiu convencê-los a desistir da transferência para o SBT. O impasse gerou uma disputa judicial que só foi encerrada em 2009¹⁰⁸, com ganho de causa do SBT nos três processos. O caso, bastante propagado pela imprensa e revistas de celebridades, serviu de exemplo para o mercado de trabalho de roteiristas, como no episódio da contratação de Lauro César Muniz pela Record, em 2005.

Em 1997, Boni deixa o comando da Globo após trinta anos na atividade. Sua substituta, Marluce Dias da Silva, promove uma mudança hierárquica na produção de programas da Globo. Foram criados núcleos de produção, liderados por grandes diretores da emissora. Cada núcleo seria responsável pela implantação, produção e realização de seus programas. Este novo esquema dava um grande poder aos diretores, já que eles passaram a controlar orçamentos, planejamentos, resultado final. Além disso, coube a eles escolher quais projetos seriam produzidos por seus núcleos. De certa forma, a aprovação de sinopses, por exemplo, passava antes pelo crivo do diretor de núcleo para, depois, ser avaliado pelo Comitê Operacional.

Durante a mudança, a Globo teve alguns problemas com a audiência de suas novelas e minisséries, expondo os pontos frágeis da criação dos núcleos. Em 1998, Silvio de Abreu choca os telespectadores com a impactante *Torre de Babel*. Logo no primeiro capítulo, duas cenas de violência afugentaram a audiência: José Clementino (Tony Ramos) mata a sua esposa com golpes de pá após flagrá-la traindo-o com outro homem. Ao final do capítulo, o dependente químico Guilherme (Marcello Antony) invade a elegante festa de seus pais portando uma metralhadora e atira para todos os lados. A concorrência nesta época era forte,

¹⁰⁷ Como, por exemplo, a saída de Gianfrancesco Guarnieri (Eliseo) logo no início da trama por motivos de saúde. Guarnieri volta à novela semanas depois, trazendo consigo uma nova trama para seu núcleo.

¹⁰⁸ Principalmente porque alguns dos autores já haviam recebido um adiantamento do SBT pela assinatura do contrato. Ver: Benedito Ruy Barbosa terá que pagar multa milionária ao SBT. **Folha de S. Paulo**. 30 set. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/09/631314-benedito-ruy-barbosa-tera-que-pagar-multa-milionaria-ao-sbt.shtml>>. Acesso em 07 fev. 2016.

enquanto o SBT conquistava público com a tradicional *Fascinação* (de Walcyrr Carrasco), o apresentador Carlos Roberto Massa (Ratinho) explorava o chamado “mundo cão” e os testes de paternidade noite após noite nos programas *Ratinho Livre* (Record) e *Programa do Ratinho* (SBT).

Havia muita rejeição ao tom da novela e aos personagens (como o casal homossexual Rafaela e Leila, interpretadas por Christiane Torloni e Sílvia Pfeifer). A saída de Boni, que encomendara *Torre de Babel*, e a posterior entrada de Marluce Dias da Silva, que rechaçara o texto, deu uma dimensão ainda pior à crise:

Acho que [*Torre de Babel*] foi feita em um momento de difícil transição dentro da Rede Globo, quando o Boni, que tinha levantado a emissora e administrado artisticamente por 35 anos, saiu e entrou uma nova diretoria, o que causou um grande tumulto interno e foi muito difícil de administrar. A novela sofreu as consequências dessa mudança, mas consegui fazer com que alcançasse o sucesso. (BERNARDO; LOPES, 2009, p. 210).

Torre de Babel era responsabilidade do núcleo Carlos Manga, profissional com quem Silvio de Abreu já trabalhara na década de 1970. Na direção geral, Denise Saraceni, que se tornaria parceira de Silvio de Abreu após esta novela. O apoio dos dois foi fundamental para que o autor operasse as radicais mudanças para que *Torre de Babel* fosse aceita pelo público. Como a rejeição de alguns personagens se mostrava incontornável, o jeito foi adiantar a explosão do Tropical Towers¹⁰⁹ (já prevista na sinopse) e eliminar os tais tipos problemáticos. A partir desta explosão, Silvio de Abreu conseguiu corrigir o tom da novela, transformando a produção em um dos grandes acertos daquele ano.

A mesma sorte não tiveram Aguinaldo Silva e Lauro César Muniz, pois a forte interferência dos diretores agravou o produto final, prejudicou o diálogo entre a equipe e pôs a perder o controle do autor através de seus roteiros. Em *Suave Veneno* (1999), Aguinaldo Silva teve sérios problemas ao constatar que Daniel Filho (então diretor da novela) compactou os doze primeiros capítulos em apenas três:

O que aconteceu foi o seguinte: o texto que eu escrevia não era o mesmo que ia ao ar. Pela minha sinopse, as personagens do José Wilker e da Glória Pires só se beijavam no capítulo 12. Quando a novela estreou, logo percebi que o primeiro capítulo foi uma edição dos três primeiros. E o que aconteceu? Entrei em pânico, porque já estava no capítulo 40 e muitas das histórias que eram apresentadas naqueles três primeiros capítulos simplesmente foram descartadas. Na mesma hora, liguei para o Daniel Filho, que estava dirigindo a novela, e perguntei o que tinha acontecido. Ele respondeu que o beijo que aconteceria no capítulo 12 teria que rolar no capítulo 3. Foi quando eu tive que reescrever não sei quantos capítulos para acrescentar coisas que tinham sido cortadas. Já imaginou? Foi uma loucura! A novela só começou a ter cara de novela por volta do capítulo 70, quando eu fui à sala da Marluce (Dias da Silva) e falei: “Ou vocês deixam a novela fluir ou vocês

¹⁰⁹ Ocorrida entre os capítulos 45 e 46 (no ar nos dias 15 e 16 de julho de 1998).

entregam a novela para outro autor. Assim é que eu não posso continuar”. Depois disso, os capítulos passaram a ser exibidos da maneira como eu imaginei. (BERNARDO; LOPES, 2009, p. 22-23)

A fala de Aguinaldo Silva ilustra muito bem a necessidade de controle do autor sobre o resultado final para o êxito da produção. A partir do momento em que o diretor interfere na narrativa de modo drástico, significa que não há uma sintonia entre as ambições artísticas do diretor e do autor. Não se tem nem uma novela do autor, nem uma novela do diretor. Cria-se um híbrido sem um vetor artístico claro.

Segundo Daniel Filho, o problema de *Suave Veneno* teria sido outro:

A vontade de ser “original”, de fazer uma narrativa mais cinematográfica e a pressa em quebrar as regras estão entre os motivos. Tudo isso, infelizmente, vai contra o estilo próprio das novelas. [...]

Nós erramos ao não dizer quem ela [Lavínia, personagem de Glória Pires] era. Que mistério a envolve? Achávamos que isso intrigaria o público.

Não dissemos e foi péssimo. Não se pode deixar o telespectador especular muito. Em novela, a história tem que ser dada de bandeja. Explicamos muito mais o personagem do José Wilker, o empresário Waldomiro, que o de Glória Pires, Ana [na verdade, o personagem se chamava Lavínia]. O próprio Aguinaldo caiu em si, descobrindo o erro no meio da novela. Se tivéssemos estudado mais o enredo, teríamos visto o problema. E poderíamos ter solucionado contando desde o início que ela tinha um irmão na cadeia, injustamente acusado de matar um homem. Teríamos mostrado a relação com o sobrinho que ela criava. O público ficaria a favor dela. Enfim, deixaríamos claro desde o início que ela seduziu o empresário para salvar o irmão. (DANIEL FILHO, 2003, p. 176)

Caso ainda mais grave aconteceu com Lauro César Muniz e Jayme Monjardim durante a minissérie *Aquarela do Brasil* (2000). Projeto para uma novela das 18h, a trama acabou sendo transformada em minissérie por iniciativa de Lauro e Monjardim. Contava, por um lado, a ascensão de uma cantora de rádio, Isa Galvão (Maria Fernanda Candido), e do outro, o contexto do Brasil durante a Segunda Guerra Mundial através do Capitão Hélio (Edson Celulari). A estreia foi conturbada, pois não havia um horário padrão para a exibição (influenciada pelas Olimpíadas em Sydney, Austrália), o que afetou a audiência da minissérie, segundo Lauro César Muniz:

[...] logo depois da estreia, nos primeiros capítulos, sentia que o Jayme estava insatisfeito, não se empolgava com a minissérie por alguma razão. Talvez quisesse uma audiência igual a da *Chiquinha* [Gonzaga, trabalho de Lauro e Monjardim exibido em 1999]. Jayme é muito pragmático, orienta seus trabalhos pelos números do Ibope e insistia que a gente deveria se ater às questões românticas. Acreditava que o triângulo romântico poderia trazer a audiência que desejava, enquanto eu queria explorar bastante o período histórico. [...] Minha relação com ele, que fora boa durante a realização da *Chiquinha*, começava a ir mal. Com o correr dos capítulos, entramos em choque. O Jayme deixou de dirigir a minissérie a partir do capítulo 20, não voltou mais ao estúdio, deixando tudo nas mãos de seus assistentes. Foi para a sala de edição e começou a cortar tudo o que lhe parecia excessivo, informação histórica ou política. Mais grave ainda, começou a manipular meus capítulos antes de chegarem às mãos dos atores: tudo o que apresentava alguma

dificuldade, segundo seu ponto de vista, era cortado previamente. (BASBAUM, 2010, p. 261)

Foi justamente neste contexto conflitante, onde o diretor impunha sua visão artística desconsiderando a criação do autor da obra, que nasceu a Associação dos Roteiristas, em julho de 2000¹¹⁰. Há um grande problema quando se fala no autor de teledramaturgia: trata-se de uma classe pouco unida. Por inúmeros motivos, não há um espírito de classe que regule a ética e o comportamento profissional. A Associação dos Roteiristas surgiu justamente com a missão de regulamentar e criar uma instituição de pressão que protegesse a atividade dos roteiristas no Brasil. Entre os sócios fundadores, destaque para a presença de Lauro César Muniz, Aguinaldo Silva e Gilberto Braga. Contudo, após ser questionado sobre a atuação da Associação dos Roteiristas pelo estabelecimento dos roteiristas, Lauro César Muniz comenta:

Não, muito pouco. Eu não estou ligado [atualmente à AR], faz anos já que eu estou afastado, mas eu não vi nada de muito importante feito pela Associação pelo roteirista não. Não vi nada de realmente importante. [...] É uma pena, há muitas coisas que precisam ser feitas pelos roteiristas, muitas coisas. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Mais adiante, Lauro foi perguntado se a Associação dos Roteiristas tem alguma preocupação com a formação de novos roteiristas:

Não, nunca senti. Mesmo porque a maioria dos sócios da Associação eram roteiristas novos e alguns que já estavam com tudo preparado para serem roteiristas. Muitos, a grande maioria que estava na Associação. Os que já estavam com mais estabilidade, já escrevendo novelas, escrevendo televisão e outras coisas, algum [programa de] humor, esses não têm participação muito ativa. Os roteiristas mais jovens é que estavam reivindicando coisas. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Poucos anos depois, em 2004, a Record inaugurou mais uma fase de produções teledramatúrgica com o *remake A Escrava Isaura*, de Tiago Santiago. A resposta do público foi muito positiva e incentivou a emissora paulista a seguir apostando em novelas, minisséries e seriados. Contudo, a direção da Record percebeu que precisava de um grande nome para trazer respeitabilidade às suas produções. Eles já tinham o diretor Herval Rossano, mas era necessária uma assinatura forte para a autoria das novelas. Lauro César Muniz estava há quatro anos sem conseguir aprovar um projeto na Globo. Sentia que estava “na geladeira”. A Record armou uma proposta infalível e convenceu Lauro a sair da Globo.

¹¹⁰ Apenas para situar a criação da Associação dos Roteiristas (AR) nos últimos exemplos de crise entre autor e diretor, *Torre de Babel* foi ao ar em 1998, *Suave Veneno*, 1999, e *Aquarela do Brasil* estreou em agosto de 2000, ou seja, um mês depois da criação da AR. Isso evidencia que os exemplos citados aqui não eram casos isolados. No site da AR há citações de outros casos, tais como a falta de crédito de um roteirista em um programa humorístico e o de um diretor que assinaria como autor de uma novela, sem, no entanto escrever uma linha de roteiro. Ver: HISTÓRIA. **Associação dos Roteiristas**. Disponível em: <<http://www.artv.art.br/index.php/sobre-a-ar/historia>> Acesso em 09/02/2016.

A ida de Lauro César Muniz para a Record animou outros autores, visto que era a credibilidade que o projeto de teledramaturgia da emissora precisava. Na mesma época, saíram da Globo Marcílio Moraes, Cristiane Fridman, Bosco Brasil, Ana Maria Moretzsohn, entre outros. Na Record, Lauro escreveu *Cidadão Brasileiro*, *remake* de *Escalada*; *Poder Paralelo* e *Máscaras*, conturbada produção sobre a qual já comentamos brevemente em capítulos anteriores. A relação entre Lauro e Record ficou conflituosa durante a exibição de *Máscaras*. Em 2013, Lauro César Muniz não renovou seu contrato com a Record; em 2015, voltou à Globo por seis meses, a princípio para supervisionar uma novela (que fora cancelada).

De 2005 a 2015, período em que Lauro César Muniz esteve longe da emissora carioca, muita coisa mudou pelos corredores globais. Em janeiro de 2013, Carlos Henrique Schroeder assumiu a direção-geral da Globo¹¹¹, substituindo Octavio Florisbal (sucessor de Marluce Dias da Silva). Em novembro de 2014, Schroeder reestruturou a Central Globo de Produção (antes comandada por Manoel Martins), agora chamada de Entretenimento Globo. Esta foi dividida em direção de desenvolvimento artístico (Mônica Albuquerque), direção de produção (Eduardo Figueira) e as diretorias de gênero: Variedades (Boninho e Ricardo Waddington), Dramaturgia Semanal (Guel Arraes) e Dramaturgia Diária (Silvio de Abreu).

Em entrevista para esta dissertação (concedida em 25 jul. 2016), Silvio de Abreu elencou algumas de suas tarefas como diretor de Dramaturgia Diária: supervisionar o que está sendo exibido em dramaturgia; resolver impasses das produções¹¹²; selecionar novos projetos de telenovela e organizá-los com antecedência; selecionar sinopses de estreantes; entre outros. Certamente, um dos fatores que favoreceram a escolha de Silvio de Abreu para a direção de Dramaturgia Diária foi o fato de ele ser um autor de telenovela, ou seja, entender profundamente do *métier* que comandará.

Ironicamente, há uma ponte entre a chegada de Silvio de Abreu à direção de Dramaturgia Diária, em 2014, e a contratação de Glória Magadan para supervisora do departamento de novelas da Globo em 1966. Apesar de haver diferenças entre o trabalho de Silvio de Abreu e o de Glória Magadan, as cinco décadas que os separam transformaram a

¹¹¹ CARLOS Henrique Schroeder assumirá a direção geral da TV Globo em 2013. **Portal G1**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2012/09/carlos-henrique-schroeder-assumira-direcao-geral-da-tv-globo-em-2013.html>>. Acesso em 10 ago. 2016.

¹¹² Tal como aconteceu durante a queda de audiência da novela *Babilônia* (2015), quando Silvio de Abreu interferiu até na edição da novela, compactando doze capítulos em seis para que a trama ganhasse ritmo. Sobre o tema, ver: KOGUT, Patricia. 'Babilônia': autores aceleram a trama da novela. **O Globo**. Rio de Janeiro, 29 abr. 2015. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2015/04/babilonia-autores-aceleram-trama-da-novela.html>>. Acesso em 24 fev. 2016.

telenovela em uma poderosa e imensa indústria do entretenimento. A atividade do autor de telenovela no Brasil não ficaria imune às mudanças. Se antes eles vinham do rádio ou do cinema, agora os caminhos são muitos.

Cabe-nos agora entendê-los para completar a construção teórica do autor de telenovela, antes de nos aventurarmos pelas técnicas narrativas que utilizam a fim de construir sua identidade autoral.

3.2 Os muitos caminhos de formação profissional de um autor de telenovela

Depois de percorrermos um panorama histórico da telenovela, resta-nos uma dúvida: como chegar lá? Como conseguir a chance de apresentar seu trabalho, ser escolhido, contratado para escrever uma telenovela? Resumindo, qual o caminho que um aspirante a autor de telenovelas pode percorrer até chegar à sua primeira oportunidade nas emissoras de televisão?

Uma forma de responder a essas perguntas é verificar as rotas trilhadas por aqueles que obtiveram sucesso em suas trajetórias. Também pretendemos aqui observar se Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu, nossos autores estudados, têm começos de carreira semelhantes a de seus colegas ou se, pelo contrário, são eles um ponto fora da curva, abrindo possibilidades para se chegar ao reconhecimento como autor.

O campo de trabalho de um autor de telenovela é restritíssimo. Segundo levantamento realizado ao longo da pesquisa, há por volta de 40 profissionais ainda na ativa, trabalhando em três emissoras brasileiras de televisão aberta ou em projetos especiais com produtoras independentes e/ou emissoras estrangeiras. A entrada neste campo muito limitado piora ainda mais quando lembramos que um autor de telenovela precisa ser “outorgado”, reconhecido como tal por uma emissora (ou profissional de uma emissora). Ou seja, de alguma maneira, esse novo profissional precisa se fazer notar pelo mercado para ser outorgado como autor de telenovelas.

De modo geral, uma das maneiras de se inserir em um mercado de trabalho é a formação acadêmica especializada, que trará ao jovem profissional, através do estudo, as ferramentas básicas para desempenhar sua atividade. Contudo, justamente por causa do tamanho limitado do campo de atuação, não há uma formação específica para o autor de telenovelas. Não existe uma graduação em universidades que habilite o estudante a escrever

novelas. Lauro César Muniz ressalta que a formação pode vir por outras áreas, como a Dramaturgia:

De teatro, tem [formação acadêmica]. Veja bem, o curso de teatro da Escola de Comunicações e Artes era muito bom no tempo em que eu fui aluno e professor lá... Aluno eu fui da EAD, não da ECA. Quando eu fui professor da ECA, eu sentia essa coisa do ensinamento do teatro, o ensino era excelente, não é... Então... Por quê? Porque a dramaturgia aparecia com destaque, eu mesmo dei aula de dramaturgia pro quarto ano e a Renata Pallottini preparava a turma do terceiro ano. No quarto ano, eu dava aulas mais práticas, ela fazia a parte mais teórica e eu fazia a parte mais prática no quarto ano. Então, eu sentia a força e o interesse do pessoal por dramaturgia. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Contudo, graduações mais próximas, como Comunicação Social e Rádio e TV, podem fornecer disciplinas como “Roteiro Audiovisual” ou “Dramaturgia”, mas nunca serão por si só formadoras de autores de telenovela. Também há diversos cursos livres de roteiro (de televisão e cinema), que pretendem disseminar as técnicas básicas de roteirização e narrativa audiovisual, mas não se comprometem de forma alguma com a profissionalização do aluno.

A promulgação da Lei 12.485, também conhecida como “Lei da TV Paga”, ajudou a profissionalização do roteirista¹¹³, na medida em que passou a exigir das emissoras de TV a Cabo que “no mínimo 3h30 (três horas e trinta minutos) semanais dos conteúdos veiculados no horário nobre deverão ser brasileiros e integrar espaço qualificado, e metade deverá ser produzida por produtora brasileira independente”¹¹⁴, além de outras exigências, tais como obrigar que em “todos os pacotes ofertados ao assinante, a cada 3 (três) canais de espaço qualificado existentes no pacote, ao menos 1 (um) deverá ser canal brasileiro de espaço qualificado”.

Esta ampliação do mercado de trabalho gerou Especializações (*lato sensu*) em Roteiro Audiovisual, entre as quais destacamos a do SENAC¹¹⁵, a da FAAP¹¹⁶ e a da Célia Helena Centro de Artes e Educação¹¹⁷. Nas ementas destas especializações, constam disciplinas que estudam os mecanismos do roteiro, construção de personagens e técnicas narrativas, mas

¹¹³ BRENHA, Heloisa. Roteiristas fazem pós e aproveitam demanda aquecida da TV paga. **Folha de S. Paulo**. Seção Faça sua Aposta, 26 jan. 2014. Disponível em: <<http://classificados.folha.uol.com.br/empregos/2014/01/1402383-roteristas-fazem-pos-e-aproveitam-demanda-aquecida-da-tv-paga.shtml>>. Acesso em 23 fev. 2016.

¹¹⁴ BRASIL. Lei 12.485. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em 23 fev. 2016.

¹¹⁵ Ementa da Pós Graduação em Roteiro de Ficção Audiovisual do SENAC disponível em: <<http://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=DYNAMIC,oracle.br.dataservers.CourseDataServer,selectCourse2&course=8120&template=397.dwt&testeira=303&unit=SCI>>. Acesso em 23 fev. 2016.

¹¹⁶ Ementa da Pós Graduação em Roteiro para Cinema e Televisão na FAAP disponível em: <<https://pos.faap.br/descricao-curso.asp?curso=160>>. Acesso em 23 fev. 2016.

¹¹⁷ Ementa da Pós Graduação em Roteiro e Dramaturgia para Teatro, Cinema e Televisão na Célia Helena Centro de Artes e Educação disponível em: <<http://www.celiahelena.com.br/pt/roteiro-e-dramaturgia>>. Acesso em 23 fev. 2016.

também há o preparo dos alunos para formatação de projetos, apresentação de *pitchings*¹¹⁸, e até mesmo para narrativas eletrônicas como webséries e jogos. Ou seja, apesar de haver um aumento do mercado de trabalho e de especializações, nenhuma delas se debruçou com especial atenção à formação dos autores de telenovela.

Ao longo das mais de seis décadas, as emissoras de televisão também se preocuparam em tomar para si a responsabilidade por formar seus profissionais. A primeira tentativa de formação dos técnicos brasileiros ocorreu com o Curso Especializado de Televisão, comandado pela TV Tupi do Rio de Janeiro em 1960 (KLAGSBRUNN; RESENDE, 1991, p. 44) para suprir a necessidade de profissionais específicos para a TV (que antes eram enviados aos EUA para adquirir o conhecimento técnico). Contudo, não há dados para se afirmar que este curso também formasse roteiristas e/ou autores para a televisão.

Durante os anos 1980, no entanto, começou uma discussão na Globo sobre a necessidade de renovar o quadro de autores. Alguns importantes autores como Janete Clair, Jorge Andrade e Teixeira Filho morreram entre 1983 e 1984, outros como Lauro César Muniz e Cassiano Gabus Mendes já tinham sofrido sérios problemas de saúde (em parte, causados pela pressão de se escrever uma telenovela). É quando surge, em 1984, a proposta da Casa de Criação Janete Clair, iniciativa de Dias Gomes de formação institucional de roteiristas para a televisão.

Inicialmente tinha objetivos de fornecer sinopses e controle de qualidade do que já estava no ar e do que seria produzido, além de cursos para a formação de roteiristas. De lá saíram alguns autores hoje reconhecidos, como Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares, mas um dos únicos trabalhos de peso que a Casa de Criação concluiu foi ideia central de *Roda de Fogo*, desenvolvida posteriormente por Lauro César Muniz e Marcílio Moraes. A Casa de Criação logo é encerrada, em meio a denúncias de plágio. Desde então, a Globo nunca mais aceitou o recebimento de sinopses que não fossem de profissionais contratados da casa. (ORTIZ et al., 1988, p. 170).

Ao longo dos anos 1990, a Globo decide fazer Oficinas de Autores, Atores, Diretores e Produtores. Destas, a primeira a ser encerrada foi a de autores, visto que era muito difícil absorver todo o número de alunos no quadro de funcionários; por outro lado, a Globo não poderia também formar artistas para que a concorrência os contratasse. Destas oficinas de autores, saíram nomes como Thelma Guedes, Andréa Maltarolli, Vincent Villari, Tiago

¹¹⁸ Segundo Flávio de Campos (2011, p. 387), são as reuniões em que um roteirista apresenta para um produtor (ou um grupo deles) seu projeto audiovisual. Essas reuniões têm caráter de avaliação das propostas.

Santiago, Patrícia Moretzsohn, entre outros. Até os anos 2010, a emissora ainda produziu algumas turmas de oficinas de atores e de produção, que também foram encerradas.

Em 2005, quando a Record tentou estruturar seu núcleo de dramaturgia, promoveu um concurso de novelas, no qual os candidatos teriam que enviar sinopses e o primeiro capítulo de uma trama. Este tipo de concurso é muito pouco usual, justamente pelo fato de que os materiais enviados podem ser alvo de processos de plágio. A vencedora, Gisele Joras, foi contratada pela emissora e escreveu *Amor & Intrigas* (2007), novela da sinopse vencedora do concurso¹¹⁹.

Sem patrocínio das emissoras, Aguinaldo Silva passou a promover a *Master Class* de autores, cujo processo seletivo inclui a compra de um DVD de Aguinaldo, “A arte de escrever novelas” e a elaboração de uma cena¹²⁰. A teoria sobre telenovela é transmitida na prática, enquanto os alunos redigem em grupo uma sinopse e um primeiro capítulo. No caso da primeira *Master Class*, a sinopse desenvolvida (“Marido de Aluguel”) foi vendida à Globo e, com alterações posteriores feitas pelo próprio Aguinaldo Silva, resultou em *Fina Estampa* (2011/12). Alguns alunos foram contratados para colaborar na trama, mas todos tiveram seus direitos autorais resguardados, sendo creditados no último capítulo como autores da sinopse.

Em 2016, a Globo iniciou um concurso para a produção de uma websérie para o portal Gshow, o *GloboLab*. A seleção prevê muitas etapas e aulas com especialistas, mas a inscrição seguiu o mesmo rito de diversos editais de audiovisual, ou seja, apresentação de uma *story line* e sinopse dos episódios da primeira temporada. Apesar de se tratar de um concurso de roteiristas, já não há mais o investimento na produção televisiva, mas sim de internet, o que sinaliza que as emissoras estão começando a cuidar melhor da integração entre televisão e internet, mas, por outro lado, têm restringido o acesso ao mercado de trabalho televisivo, designando a internet como campo de experiências.

Diferente de outras atividades, como a advocacia, o magistério e a medicina – onde há um percurso claro de objetivos, etapas e títulos para se atingir a ascensão profissional –, para o autor de telenovela restam muitas possibilidades e nenhuma certeza de que o caminho escolhido terá êxito, o que faz com que o iniciante dependa ainda mais da outorga das emissoras ou de outros autores já consagrados, que reconheçam nele o talento narrativo específico. Neste caso, há grande semelhança entre autores e atores. Edgar Morin dedicou-se

¹¹⁹ Na Record, Gisele Joras ainda desenvolveu as novelas *Bela, a Feia* (2009) e *Balacobaco* (2012/13), desligando-se da emissora logo após, quando passou a se dedicar a projetos na TV a cabo.

¹²⁰ Para a primeira *master class*, em 2009, foi pedido que os candidatos desenvolvessem a continuação da cena 33, capítulo 125, de *Tieta*, onde Perpétua flagra a protagonista e seu sobrinho Ricardo na cama.

no livro “As Estrelas – mito e sedução no cinema” a estudar os mecanismos de composição do *star system* hollywoodiano dos anos 1930 a 1960. Em determinada altura de sua análise, ele comenta sobre o início das estrelas, ou seja, como alguém é alçado do contingente de desconhecidos ao esfuziante pedestal das celebridades. No caso das estrelas, é necessário sorte, beleza, espiritualidade e sobrecaráter. A técnica não é um pré-requisito, a princípio. O jogo de acesso ao estrelato constitui-se pela dinâmica do encorajamento-desencorajamento:

[...] O *star system* é fechado, inacessível. Nas portas do castelo, Talky e outros São-João-Boca-de-Ouro desestimulam as esperanças, predizem desilusões, desemprego, miséria... Mas ao mesmo tempo encorajam as Gatas Borracheiras e as Peles de Asno descobertas e convocadas pelos desconhecidos mensageiros do castelo.

Prodigiosa técnica a do encorajamento-desencorajamento. O acesso ao estrelato depende do acaso. Este acaso é uma sina, esta sina é uma graça.

Nenhuma receita, portanto. Os manuais com títulos promissores (*Serás uma estrela, Como tornar-se uma estrela de cinema* etc.) deixam isso claro. O que importa em primeiro lugar: o *dom*. O dom, isto é, o dom intrínseco, que é também miraculoso, transcendente: o dom da graça.

[...]

Todos os meios são válidos para uma causa tão nobre. Tornar-se estrela justifica-se como uma questão de Estado, como o sucesso supremo, que transforma o arrivismo em ambição, e a ambição em grandeza de alma. (MORIN, 1989, p. 35)

No caso dos autores não há esse forte apelo pela beleza; no mais, a dinâmica é quase a mesma. Segundo Souza (2002), as fronteiras do campo telenovela (barreiras que os aspirantes a autores devem ultrapassar para entrar no seleto grupo) são permeáveis e cada vez mais codificadas, pois os profissionais que chegam ao mercado de trabalho têm maior especialização, atendendo às exigências da televisão, que necessita “de um corpo técnico com qualidades precisas”. A dinâmica de entrada, permanência e saída do campo se traduzem nas lutas entre os agentes e, segundo Souza pontua,

[...] as lutas também contribuem na formulação de formas específicas de *illusio*, de crença, de adesão no jogo, de valor das apostas, de razões que levam a permanência no jogo, de formas legítimas de realização dos desejos dos agentes. [...] Pressupõe-se, então, que as lutas por definição ocorrem em qualquer subcampo da produção cultural, delimitam fronteiras e critérios de participação e exclusão, constroem hierarquias e sistemas de reconhecimento e consagração, alimentando com maior ou menos vigor a ideia de um projeto criador possível para os seus realizadores. (p. 70)

Vejamos, então, o número de estreias de autores-titulares por décadas. Para isso, desconsideraremos os anos 1950 e 1960, justamente por serem épocas de início da televisão (logo, o número de estreantes seria bem maior que os outros anos). O que nos interessa neste gráfico é ver, quantitativamente, a reposição das emissoras do quadro já estabelecido de autores-titulares envolvendo os canais abertos (Globo, Tupi, SBT, Record, Manchete e Bandeirantes):

Gráfico 1 – Estreia de autores-titulares por décadas.
Fonte: Memória Globo, site Teledramaturgia.

O pique de estreia de autores titulares na década de 1980-90 se dá por dois motivos: o primeiro, graças aos textos importados do México pelo SBT, que impunham grande velocidade de novas produções. Nesta época, poucos autores adaptaram mais de uma novela (uma exceção foi Raymundo Lopes) e cada produção tinha entre dois a quatro meses de duração. Logo, novos autores eram lançados com muita rapidez. Nos anos 2000, o SBT concentrou boa parte das adaptações nas mãos de Henrique Zambelli¹²¹. O segundo foi o reconhecimento das emissoras de que havia a necessidade de lançar novos autores titulares, seja pela expansão do mercado de trabalho (cinco emissoras produziram telenovelas durante 1981 e 1990), seja pelo falecimento de alguns pioneiros, etc.

Já no período 2011-15, há um grande número de estreias de autores titulares porque a Globo passa a investir em autoria de duplas, conforme mostra nosso levantamento. Neste caso, contabilizam-se as estreias de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira (*Cheias de Charme* – 2012, e *Geração Brasil*, 2014), Carlos Gregório e Marcos Bernstein (*Além do Horizonte*, 2013/14), George Moura e Sergio Goldenberg (*O Rebu*, 2015) e Paulo Halm e Rosane Svartman (*Totalmente Demais*, 2015/16).

Outro fator que deve ser sublinhado é que, apesar de as estreias se manterem entre 20 e 30 autores, nem todos eles perduram na indústria. Por motivos vários, muitos escrevem apenas uma novela, como Carmem da Silva (*A Revolta dos Anjos*, Tupi, 1972/73), Leilah Assumpção (*Venha Ver o Sol na Estrada*, Record, 1973) Maria Clara Machado (*A Patota*, Globo, 1972/73), Mário Lago (*O Noviço*, Globo, 1975), Carlos Eduardo Novaes (*Chega Mais*,

¹²¹ Vide *Pícara Sonhadora* (SBT, 2001), *Marisol* (SBT, 2002) e *Esmeralda* (SBT, 2004/05).

Globo, 1980), Mauro Gianfrancesco (*O Anjo Maldito*, SBT, 1983), José Antonio de Souza (*Tudo ou Nada*, Manchete, 1986/87), Alcione Araújo (*A Idade da Loba*, Bandeirantes, 1995/96) e Andrea Maltarolli (*Beleza Pura*, Globo, 2008).

Se há uma reposição frequente de autores titulares¹²², mas não existe um bacharelado para a atividade, deve haver outros meios para se conquistar um posto dentro da indústria televisiva. Além da formação, há as experiências profissionais que cada um acumula ao longo dos anos, estabelecendo vínculos e formando parcerias profissionais com outros autores, diretores, produtores, etc.

As experiências profissionais podem conduzir a pessoa a diversos caminhos dentro de um mesmo setor; quem trabalha em teatro, por exemplo, pode exercer diversas funções como cenógrafo, diretor de palco, produtor e até mesmo diretor artístico. Aliado ao histórico de trabalho, ainda estamos interessados pela formação acadêmica dos autores, visto que são profissionais bastante cultos e que utilizam este vasto domínio de conhecimento para dialogar com um público tão heterogêneo como o da televisão, como bem salienta Ortiz, Borelli e Ramos (1989, p. 79). Para a realização dos dois gráficos a seguir, foi selecionada uma amostragem de 61 autores¹²³. Antes de apresentarmos os dados, é importante ressaltar (ainda que seja relativamente óbvio) que um mesmo profissional pode apresentar mais de uma formação acadêmica e muitas outras experiências profissionais; por isso, o valor total dos dados do gráfico nunca será igual ao número de autores selecionados. Isto posto, vamos ao gráfico de formação acadêmica:

¹²² Vale a pena retomar: não estamos considerando a estreia de colaboradores, visto que estes têm pouco poder político dentro do campo da telenovela.

¹²³ A saber, no gráfico estão contemplados: Aguinaldo Silva, Alcides Nogueira, Ana Maria Moretzsohn, Andréa Maltarolli, Antonio Calmon, Aziz Bujur, Benedito Ruy Barbosa, Bráulio Pedroso, Carlos Lombardi, Cassiano Gabus Mendes, Cristiane Fridmann, Daniel Más, Dias Gomes, Duca Rachid, Dulce Santucci, Elizabeth Jhin, Emanuel Jacobina, Euclides Marinho, Filipe Míguez, George Moura, Geraldo Vietri, Gilberto Braga, Gisele Joras, Glória Magadan, Glória Perez, Íris Abravanel, Ivani Ribeiro, Janete Clair, João Emanuel Carneiro, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Leonor Bassères, Letícia Dornelles, Lícia Manzo, Luiz Carlos Fusco, Manoel Carlos, Marcílio Moraes, Marcos Rey, Margareth Boury, Maria Adelaide Amaral, Maria Carmem Barbosa, Mário Prata, Mário Teixeira, Miguel Falabella, Renata Pallottini, Ricardo Linhares, Rubens Ewald Filho, Sergio Jockymann, Sergio Marques, Silvio de Abreu, Solange Castro Neves, Sylvan Paezzo, Teixeira Filho, Thelma Guedes, Tiago Santiago, Vicente Sesso, Vivian de Oliveira, Walcyrr Carrasco, Walter George Durst, Walther Negrão, Wilson Aguiar Filho e Yves Dumont. Destes, não pudemos confirmar a formação acadêmica de Glória Magadan, Izabel de Oliveira, Lícia Manzo, Mário Teixeira e Vicente Sesso, enquanto a experiência profissional de Vivian de Oliveira não foi localizada. Também não foi possível rastrear a formação acadêmica e experiências profissionais de Raymundo Lopes e Vincent Villari.

Gráfico 2 – Formação acadêmica dos autores titulares (no universo de 61 autores pesquisados)
Fontes: Memória Globo, site Teledramaturgia, Jornal O Globo, Wikipedia

O primeiro dado a ser ressaltado é que as graduações que, em tese, seriam mais próximas do trabalho na televisão (a saber, Comunicação Social¹²⁴ e Rádio e TV), não formaram o maior número de autores de telenovelas, equiparando-se aos graduados em Letras e Direito. Nas dez primeiras posições, contudo, é possível localizar formações bastante próximas à atividade dramática e artística. Somadas, Letras (graduação e mestrado), Dramaturgia e Artes Dramáticas são responsáveis pela instrução de 11 profissionais.

No entanto, a maioria dos autores titulares é formada em Jornalismo; uma explicação possível é que o bacharelado em Jornalismo pode ser a via profissional mais próxima para quem quer escrever (apesar de o jornalista não trabalhar com a ficção), visto que outras formações como Letras estão mais ligadas à docência e à crítica. Além disso, remete-se aos primórdios do romance-folhetim, gênero literário fortemente vinculado ao jornalismo.

É interessante notar que há cinco mestres entre os autores de telenovela, todos formados antes de se tornarem titulares em novelas. O fato de a telenovela consumir um tempo tamanho de trabalho explica, por exemplo, a ausência de mais mestres ou de algum doutor na amostragem.

Também chama a atenção a quantidade de formações distantes das áreas dramáticas/artísticas, tais como direito (5), história (4), economia (1), engenharia civil (1), pedagogia (1) e sociologia (1), o que revela que a telenovela pode ter sido um desvio de

¹²⁴ Nas fontes citadas para a elaboração do gráfico, não há menção às especializações dos autores formados em Comunicação Social, apesar de esta graduação abarcar áreas como Jornalismo e Rádio e TV.

percurso na vida destes autores, e não um objetivo profissional. Isso só poderá ser verificado no próximo gráfico, o de experiências profissionais dos autores titulares antes da telenovela.

Gráfico 3 – Experiências profissionais dos autores titulares¹²⁵
Fontes: Memória Globo, Teledramaturgia, O Globo, Wikipedia

O fato de a maioria dos autores de telenovela já trabalhar como roteirista (de TV e cinema) antes de chegar a encabeçar uma equipe na criação de uma telenovela indica que a atividade autoral é a última etapa da profissionalização do autor. Antes, passaram pela linha de *shows*, de programas humorísticos, escreveram roteiros de filmes, etc. De alguma maneira, o reconhecimento da emissora e dos autores veteranos se dá com o que o aspirante a autor produz fora da telenovela. Essa leitura é corroborada pelas outras três atividades mais frequentes: o jornalismo, a dramaturgia e a literatura, todas do âmbito da escrita. Quanto ao jornalismo, cabe adicionar que, diferente da literatura e da dramaturgia, trata-se de uma atividade com possibilidade de trabalho mais constante (diferente de um escritor de romances ou um dramaturgo, que precisaria ter uma produção alta para garantir uma renda mensal), fornecendo condições para que o roteirista iniciante possa arriscar trabalhos avulsos com roteiros até conseguir a autoridade de autor titular de uma novela, sustentando-se com os pagamentos pelos seus roteiros.

Há um ponto bastante curioso entre as profissões listadas: três autores de telenovela já trabalharam como roteiristas de história em quadrinhos. Entre eles, está Walther Negrão, que, sem base acadêmica, trabalhou também como jornalista em revistas como “Claudia”. Estas experiências podem explicar a sua recorrência a temas femininos e infantojuvenis (base para a

¹²⁵ As categorias “Profissional do cinema”, “Profissional do teatro” e “Profissional do rádio” indicam aqueles que exerceram múltiplas atividades dentro de cada domínio, não sendo possível especificar apenas uma função.

linguagem das novelas das 18h), a ser verificado oportunamente com a análise da sinopse, personagens e roteiros. Também se deve destacar que Walther Negrão entrou para a televisão nos anos 1950, primeiro como dramaturgo e ator dos teleteatros e novelas da TV Tupi (caso semelhante ao de Silvio de Abreu) e, em 1964, passou a autor com Roberto Freire em *Renúncia* (Record).

Lauro César Muniz, ao recordar o início de sua carreira, menciona também o começo de Walther Negrão:

Conheço o Negrão desde muito jovens, nós dois. [...] Nós tivemos um grupo de teatro amador, muitos anos atrás, tipo década de 1950, e em 56 nós estreamos esse grupo. Nós éramos do mesmo grupo de teatro amador. [...] Tínhamos um pequeno clube, a gente batia papo, só pra gente se encontrar, é nós resolvemos nesse grupo – nos conhecemos – tínhamos interesse assim de falar sobre teatro, conversávamos muito sobre teatro, o Negrão foi convidado a fazer um papel numa peça como ator. Pra nós foi a nossa... a nossa grande glória. Temos o Negrão no teatro profissional, né... E aí ele estreou no grupo do Ademar Guerra fazendo uma peça... Se não me engano era o *Pic-Nic*, acho que ele fazia o *Pic-Nic*. Então, cheios de orgulho, nós todos corremos lá [no teatro] pra ver, e nosso contato então ficou ainda mais forte. Eu, namorando as companhias de teatro pra que lessem minhas peças, e ele como ator e depois começou a escrever também... Fizemos teatro, fizemos teleteatro no Canal 9 [Excelsior] juntos, quer dizer, eu fiz a minha peça, ele fez a dele, mas nós na mesma época. Então, com isso nós nos aproximamos muito. Depois ele foi pra Tupi, não é... depois também fui pra Tupi, depois fui pra Excelsior, depois Record no tempo do Machado de Carvalho, da família Machado de Carvalho... e assim seguiu a vida. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Após quatro outras novelas¹²⁶, Negrão chegou à Tupi, em 1967, como ator na novela *Os Rebeldes*. Geraldo Vietri, autor e diretor da trama, convidou-o para colaborar nos capítulos. Juntos, escreveram *Antônio Maria* e *Nino, o Italianinho*, trabalhos que foram os cartões de visita para Negrão chegar à Globo em 1970. Chamado às pressas para encerrar a novela *A Cabana de Pai Tomás* (de Hedy Maya), seu primeiro trabalho foi *A Próxima Atração* (1970/71). O grande sucesso que firmaria o nome de Walther Negrão no time de autores da Globo veio em 1972 com *O Primeiro Amor*, onde criou a dupla Shazan & Xerife (Paulo José e Flávio Migliaccio) e estabeleceu um formato de novelas para as 19h (que depois migrou para às 18h). A popularidade de *O Primeiro Amor* levou Walther Negrão a escrever sua única novela às 20h na Globo, *Cavalo de Aço* (1973).

Retomando o gráfico anterior, verifica-se que há algumas atividades que destoam do exercício da escrita e/ou do universo artístico. Professores (em sua maioria, de línguas estrangeiras), executivos, bancário e engenheiro civil sugerem que nem todos os autores

¹²⁶ A saber, *Banzo e Marcados pelo Amor* (com Roberto Freire, Record, 1964), *Somos Todos Irmãos* (com Roberto Freire, Record, 1964/65) e *Os Miseráveis* (Bandeirantes, 1967).

objetivavam desde o início trabalhar com a telenovela. Para estes, a oportunidade surgiu por outros motivos além da consagração e reconhecimento pela atividade que exerciam.

Entre os autores de telenovela com experiências e formações distantes da área artística está Lauro César Muniz, engenheiro civil. Entretanto, enquanto estudava para ser engenheiro, Lauro também escrevia peças de teatro (tais como *Este Ovo é um Galo*, de 1959). Lauro trabalhou apenas três anos no ramo da Engenharia. Sobre o período, Lauro César Muniz comenta:

Mas eu não pretendia fazer televisão profissionalmente, eu queria fazer teatro, só teatro e manter minha carreira de... eu era formado engenheiro e manter minha carreira de engenharia e ser um escritor de, vamos dizer de sábado e domingo, o que não era o ideal, mas era um caminho que eu tava armando pra mim. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Pouco tempo depois, Lauro se formou em Dramaturgia pela EAD e, em 1963, escreveu a peça *O Santo Milagroso*, seu primeiro grande sucesso nos palcos, o que sela de vez sua vinculação com a área artística. *O Santo Milagroso* foi roteirizado pelo próprio Lauro César Muniz para o cinema, sendo lançado em 1965 com direção de Carlos Coimbra e atuação de Leonardo Villar e Dionísio Azevedo. Questionado sobre a habilidade de escrever e este período inicial de carreira, Lauro César Muniz relembra:

Eu comecei escrevendo com muita naturalidade. Isso era uma coisa que, pra mim, fluía, fluía bem e desde muito jovem, desde quinze, dezesseis anos comecei a escrever. Achei que podia escrever peças de teatro e sentia que podia ter uma repercussão se eu fizesse teatro amador, então aconteceu isso de um grupo amador se interessar, e nós criamos esse grupo [com Walther Negrão] e encenamos duas ou três peças minhas, outra de um companheiro que também estava escrevendo e comecei assim, com o teatro amador. [...] Com isso, continuei escrevendo e encenando assim, de uma maneira amadora até escrever uma peça um pouco mais cuidadosa, um pouco mais arrojada, que era *Este Ovo é um Galo*, que é uma peça que eu acabei depois mais tarde fazendo na Escola de Arte Dramática, foi encenada na Escola de Arte Dramática e até profissionalmente com Ruth Escobar. Mas essa peça realmente demonstrou claramente que eu tinha chance. Porque a peça me deu prêmio, prêmio de teatro amador, depois o Ademar Guerra levou pra televisão, pro TV de Comédia ou de Vanguarda, não lembro... e deu certo, e fui bem, e praticamente isso me encaminhou pra televisão também. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

O êxito das telepeças, dos prêmios em teatro amador e do filme *O Santo Milagroso* chamou atenção das agências de publicidade (então responsáveis pela produção das telenovelas). Após algumas conversas que não avançaram, Lauro estreou em 1966 com *Ninguém Crê em Mim*. O fato já foi comentado anteriormente nesta dissertação, mas cabe agora destacar a via de relações que levou Lauro para a televisão: o sucesso no teatro e o contato com profissionais da televisão. Conforme narra Lauro César Muniz em sua biografia:

Na McCann, consegui uma entrevista com Zaé Júnior, responsável pelo horário mais nobre da TV Excelsior. Ele tinha visto o filme *O Santo Milagroso* e disse a alguém: *esse cara sabe contar uma história, tem condições de escrever uma novela*. Mas o papo com a agência só ficou no elogio, acabou se esvaziando, pois a Ivani Ribeiro queria emendar uma novela na outra, não parecia interessada em dividir o horário. Então, eu fui tentar a agência da Colgate, a J. W. Thompson, e foi aí que eu tive contato com uma figura bizarra, Glória Magadan, uma cubana exilada, uma verdadeira deusa da novela latino-americana, que tinha vindo assumir o controle da área na agência. Fiz uma sinopse, apresentei meu projeto. Ela leu e disse que não, que novela não era isso, que eu não tinha *as características de um escritor de telenovela, onde o dramalhão tem um peso predominante*.

[...]

Foi então que cruzei com o Dionísio Azevedo, que eu havia conhecido nas filmagens de *O Santo Milagroso*. Dionísio estava encarregado de abrir um novo horário de novelas na TV Excelsior. E, baixinho, ao pé do ouvido me disse: escreva do seu jeito, mantenha seu estilo, não analise as novelas alheias. (BASBAUM, 2010, p. 90-93)

Depois desta primeira experiência, sucederam-se outras, incluindo uma novela assinada com o pseudônimo de Jordão Amaral (*Estrelas no Chão*, Tupi, 1967), até chegar na Record, onde Lauro se firmaria com a popularidade de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1970/71) e *Os Deuses Estão Mortos* (1971). O resultado dos bons trabalhos foi um convite da Globo para que Lauro terminasse a novela *O Bofe* (1972/73), de Bráulio Pedroso. Em 1973, Lauro estreia com *Carinhoso*, novela das 19h que teve grande repercussão e ampla aceitação de público. A grande marca de Lauro na teledramaturgia viria mesmo em 1975 com *Escalada*, novela que já inovava em sua estrutura ao narrar a ascensão de um homem ao longo de quarenta anos. O imenso sucesso desta novela ratificou as produções seguintes, *O Casarão*, *Espelho Mágico* e *Os Gigantes* (1979/80).

Para encerrar a leitura do Gráfico 3, note-se que, entre as dez experiências mais comuns entre os autores de telenovela, há também o predomínio do rádio, do cinema, e do roteiro publicitário, além do jornalismo, da dramaturgia e da literatura. Por isso, é possível verificar a contaminação das linguagens de cinema, rádio e publicidade através da migração destes profissionais para a televisão, levando consigo os macetes das funções que já exerciam.

Este é o caso de Silvio de Abreu, cujo percurso até a telenovela foi um pouco mais longo que o de Negrão e Lauro. Silvio se formou cenógrafo também pela EAD, mas, assim como Negrão, começou a trabalhar atuando em peças de teatro¹²⁷ e novelas, tais como *O Grande Segredo* (de Marcos Rey, Excelsior, 1966), *A Muralha* (de Ivani Ribeiro, Excelsior, 1968/69) e *A Próxima Atração*. Depois de fazer uma especialização no *Actor's Studio*, nos Estados Unidos, Silvio voltou ao Brasil e passou a trabalhar em cinema, sendo roteirista e

¹²⁷ *A Promessa*, de Bernardo Santareno, dir. Afonso Gentil, 1963; *Tchin Tchin*, de François Billetdoux, dir. Antonio Abujamra, 1965, entre outras peças.

diretor dos filmes *Gente que Transa* (1974), *Elas são do Baralho* (1977) e *Mulher Objeto* (1981), seu grande sucesso. Como assistente de Carlos Manga, roteirizou e fez pesquisas para o filme *Assim era a Atlântida* (1975). Desta experiência como ator e diretor/roteirista de cinema, Silvio trará para seu universo ficcional referências aos grandes filmes de Hollywood e os clássicos da chanchada.

O cinema também trouxe seu primeiro parceiro, Rubens Ewald Filho. Juntos, roteirizaram o filme *Elas são do Baralho*. Além disso, Silvio dirigiu *A Árvore dos Sexos* (1977), cujo roteiro era de Ewald. A entrada na televisão se deu pela TV Cultura, em 1976, roteirizando e dirigindo os programas *Teatro 2* e *Cabaret Literário*. Em 1977, Silvio e Ewald chegam à Tupi e são contratados por Roberto Talma, através de indicação de Edison Paes de Melo, editor de variedades do *Jornal da Tarde* (LEDESMA, 2005, p. 227), para desenvolver uma ideia de novela à moda dos filmes catástrofes. O projeto inicial acabou engavetado, mas, no mesmo ano Silvio de Abreu emplacou com Rubens Ewald Filho a adaptação de *Éramos Seis*, um dos últimos grandes sucessos da emissora.

No ano seguinte, foram contratados pela Globo, mas a dupla decidiu trabalhar separadamente: Ewald foi escrever *Gina* (1978) para às 18h, enquanto Silvio estreou às 19h com *Pecado Rasgado*. O primeiro trabalho na emissora carioca evidenciou o caráter de produtor que o autor de telenovela já adquiria, pois houve grande conflito com o diretor da trama, Régis Cardoso¹²⁸. Segundo Silvio de Abreu, em *Pecado Rasgado*

Era tudo novo, com uma narrativa que privilegiava a comédia rasgada, que ainda não tinha sido tentada em novelas. Além disso, a produção era muito complicada, e o elenco, enorme. [...] Eu queria fazer comédia mesmo, sem pudor de fazer rir. Comecei a escrever com essa ideia, mas Régis Cardoso, diretor da novela, não quis arriscar a mudança e preferiu continuar fazendo o gênero romântico do Cassiano. Tudo o que eu escrevia para um tom de comédia anárquica era dirigido de maneira suave e romântica, sem que a novela tivesse o embasamento necessário. [...] Para ter as coisas do jeito que se quer, é necessário ter pulso forte, experiência e prestígio dentro da empresa. Uma novela é uma responsabilidade muito grande para ser colocada na mão de uma pessoa que está praticamente começando, como era o meu caso. [...] Eu ainda não tinha adquirido o respeito necessário para me impor e ditar regras. Enfim, isso fez com que a novela não tivesse um bom resultado nem para

¹²⁸ O intuito desta dissertação é estudar o autor de telenovela, mas, por uma questão de isenção dos fatos, cabe-nos apresentar o outro lado da mesma história, publicada na autobiografia “No princípio era o som” de Régis Cardoso. Para o diretor, a crise em *Pecado Rasgado* ocorreu após o atraso de Silvio de Abreu na entrega de capítulos e a inclusão de cenas em um transatlântico. Régis Cardoso teria alertado Silvio de Abreu que não seria possível gravar estas cenas por conta do atraso. O produtor da novela, Mariano Gatti, conseguiu de última hora o empréstimo de um navio petroleiro, mas sem a mínima infraestrutura para as gravações. O elenco da novela ficou muito insatisfeito e, representado pelo ator Rogério Fróes, levou as reclamações à direção da Rede Globo. Chamados pela direção, Régis Cardoso teria ouvido de Silvio de Abreu que a crise no elenco começou porque o diretor não respeitava o tom da novela: “[...] recebi de volta uma acusação de Silvio dizendo de que ele escrevia uma novela cômica e eu a teria transformado num drama.” (CARDOSO, 1999, p. 152-154) Vale ressaltar que não há aqui qualquer intenção de julgamento, apenas a apresentação das versões de um mesmo fato.

mim nem para a emissora. Quando ela acabou, pedi demissão. (AUTORES, 2008, vol.2, p. 282).

Após sair da Globo, Silvio de Abreu se dedicou a escrever episódios do programa educativo *Telecurso 2000* (onde conheceu Carlos Lombardi, seu futuro colaborador), roteirizar o programa *Hebe* na Bandeirantes e voltar ao cinema, quando dirigiu *Mulher Objeto*. Em janeiro de 1981, Cassiano Gabus Mendes estava escrevendo a novela *Plumas & Paetês*, quando sofreu um infarto e indicou Silvio de Abreu para prosseguir com a novela. Em uma semana Silvio regularizou a entrega dos capítulos e transformou a trama em um grande êxito.

Logo depois, foi chamado para desenvolver uma sinopse de Janete Clair (*As Quatro Marquesas*) para às 19h e escreveu *Jogo da Vida*. Começou a escrevê-la de modo bastante leve, na mesma fórmula água-com-açúcar que o horário das 19h pedia. Ao longo dos meses, inseriu pitadas de comédia e, diante da aprovação do público, terminou-a como uma grande comédia rasgada, como sempre quis. Esta foi a preparação necessária para atingir seu estrondoso sucesso em 1983, com *Guerra dos Sexos*, novela-símbolo da comédia rasgada na televisão brasileira. A partir de então, emplacou diversas novelas às 19h até 1990, quando migrou para às 20h com *Rainha da Sucata*.

Curiosamente, os três autores passaram por adaptações de romances em seus primeiros trabalhos, sendo que Walther Negrão e Silvio de Abreu também tiveram trabalhos de coautoria. Já a entrada na Globo de Walther Negrão e Lauro César Muniz se deu da mesma maneira, como *play-doctors*¹²⁹ de tramas cujos autores estavam impossibilitados de continuá-las. Silvio de Abreu também pegou uma substituição, mas passou por algumas tentativas – incluindo um período como *ghost-writer* de Janete Clair em quarenta capítulos da novela *Sétimo Sentido* (LEDESMA, 2005, p. 265) até se firmar como um autor titular de telenovelas. Neste momento, a autoria em televisão já estava fragmentava entre o autor titular e o colaborador e um dos motivos foi justamente os sustos que a emissora havia levado com os desgastes de autores durante a redação da novela.

Em especial, a instituição da colaboração em telenovelas veio amenizar uma constante reclamação dos autores: o desgaste e o imenso volume de trabalho que uma novela ocupa na vida de seu autor durante tantos meses. Foi essa a justificativa usada por Gilberto Braga em

¹²⁹ Atualmente, o jargão usado para esta atividade é *script doctor* ou *screenplay doctor*. Trata-se de roteiristas que são contratados para identificar os erros de roteiros e apontar saídas para o autor. Segundo Campos, “Um *script doctor* reúne pelo menos três atributos: uma assimilada técnica de narrativa e roteirização, talento para perceber a natureza e o destino de um roteiro, e isenção” (2011, p. 367).

1980 para pedir um colaborador, Manoel Carlos, para a novela *Água Viva*. Esta seria a primeira novela a contar oficialmente com um colaborador; antes os autores recebiam ajudas de seus colegas por debaixo dos panos, como no caso de *Os Gigantes*, quando Maria Adelaide Amaral colaborou com Lauro César Muniz mesmo sem ter seu nome creditado na abertura da novela.

O sentido de trabalho em uma equipe de televisão deve obedecer a eficácia da produção constante de textos (ORTIZ et al., 1989, p. 149-150). Nem todos, porém, aceitam este processo. Glória Perez é bastante conhecida por escrever sozinha suas novelas¹³⁰ e sempre afirmou em todas as entrevistas que acha “difícil, impossível dividir fantasia” (AUTORES, 2008, vol. 1, p. 462). Também há o caso de Benedito Ruy Barbosa, que por anos contou com a colaboração das filhas, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa, e dos netos Marcos Barbosa de Bernardo, mas de modo bastante afastado, visto que era Benedito quem escrevia as tramas (AUTORES, 2008, v.1, p. 245-246).

O número de colaboradores variou bastante ao longo do tempo. De um roteirista (como em *Guerra dos Sexos*) até sete profissionais (como em *Babilônia*, além dos três autores titulares). Quem decide o tamanho de sua equipe é o próprio autor titular. Walther Negrão e Lauro César Muniz costumam trabalhar com três a cinco colaboradores, enquanto Silvio de Abreu estabeleceu equipes de um ou dois colaboradores desde os anos 1980. Sobre o assunto, Silvio de Abreu apontou na atividade de colaboração uma via de formação para novos autores:

Até agora, e posso dizer por experiência própria, o que melhor resultou foi o desenvolvimento de colaboradores. Mas, é um erro pensar que qualquer colaborador possa vir a ser um autor titular, cada caso é um caso, por isso não existem regras. Não acredito que possa se formar um autor de novelas em uma sala de aula. Só acredito em um acompanhamento pessoal, onde o colaborador vá crescendo, tomando consciência do seu talento, enfrentando os seus medos e desabrochando aos poucos. (Entrevista concedida em 25 jul. 2016)

Justamente por esse “acompanhamento pessoal”, a escolha dos profissionais para colaboração passa por questões como compatibilidade ideológica e de escrita, por isso é bastante comum que um autor titular volte a trabalhar várias vezes com o mesmo colaborador, conforme esclarece Lauro César Muniz:

Eu sei trabalhar também com colaboradores e trabalhei muitas vezes com colaboradores. Os colaboradores têm que afinar com o autor. Não adianta cada um querer pensar de um jeito, não, tem que afinar com o autor. E é aí que você tem os

¹³⁰ Na verdade, teve três experiências de escrita em parceria: *Eu Prometo* (Globo, 1983/84), como colaboradora; *Partido Alto* (Globo, 1984), como coautora com Aguinaldo Silva; e em *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990/91), quando contou com a colaboração de Leila Miccolis.

melhores colaboradores, quando eles entendem o que você quer [das cenas].
(Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Foi assim com Lauro César Muniz e Marcílio Moraes, Aimar Labaki, Rosane Lima e Dora Castellar; Walther Negrão e Rose Calza, Vinícius Vianna, Elizabeth Jhin, Júlio Fischer, Ângela Carneiro e Márcia Prates; e Silvio de Abreu e Carlos Lombardi, Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira, Bosco Brasil, Sérgio Marques, Vinícius Vianna e Daniel Ortiz. A falta de sintonia entre os colaboradores é também um problema ao longo da redação da novela, visto que a voracidade do trabalho não permite que a equipe se recomponha no meio da trama. É bastante ilustrativo o testemunho de Lauro César Muniz em sua biografia:

Rosane [Lima] e Aimar [Labaki] tinham estilos muito diversos. Ela tem um humor sutil, refinado, ele ao contrário um humor pesado, quase amargo, escrachado. Tentei dar uma unidade, mas o tempo era curto, os capítulos [de Zazá] começaram a ficar atrasados. Eu errara em juntar os dois, que começaram também a entrar em choque pessoal. O público é um termômetro imediato de nossos erros: a audiência começou a cair bastante e veio a inevitável pressão da Globo. (BASBAUM, 2010, p. 249-250)

A divisão de trabalho em uma equipe de roteiristas também é definida por cada autor de novela. Há aqueles que permitem a interferência dos colaboradores já na redação da sinopse, caso de Walther Negrão, que faz uma primeira versão da sinopse e a discute com seus colaboradores, acatando possíveis sugestões (AUTORES, 2008, vol. 2, p. 437); ou não, como Silvio de Abreu, que prefere manter a redação da sinopse e dos primeiros capítulos em suas mãos, conforme destaca o próprio autor:

Quando escrevo novelas faço a sinopse e os trinta primeiros capítulos sozinho. Acho importante que as ideias estejam muito claras e desenvolvidas na minha mente para que eu possa cobrar a coerência da história e dos personagens nos diálogos dos colaboradores. Depois do trigésimo capítulo, que é quando a novela começa ir ao ar, passo a contar com os colaboradores. Nessa etapa as tarefas se complicam e para se manter essa frente de trinta capítulos e não onerar a produção é preciso uma escrita constante e muitas vezes, outros problemas no decorrer das gravações impedem que isso seja possível. (Entrevista concedida em 25 jul. 2016)

Os primeiros capítulos têm uma importância capital para a telenovela: trata-se da implantação da história, de como ela será apresentada ao público (PALLOTTINI, 1998, p. 113). Se algum erro de roteiro ocorrer nessa fase, pode colocar por terra todos os outros capítulos da trama. Via de regra, os primeiros capítulos são escritos apenas pelos autores titulares. O momento de entrada dos colaboradores também não é fixo. Silvio de Abreu costuma integrar os colaboradores na redação dos capítulos por volta do trigésimo (conforme destacado na entrevista acima citada), já Lauro abre a redação da novela conforme sua

necessidade, como em Zazá, quando eles entraram por volta do capítulo 70 (BASBAUM, 2010, p. 249).

A divisão de texto entre os colaboradores pode ser feita de três maneiras, segundo Alencar (2004, p. 72):

Por Capítulo

Por esse método, os colaboradores recebem do autor principal a tarefa de escrever capítulos inteiros da história. Os coautores têm oportunidade de mostrar, por exemplo, se sabem dar ênfase ao momento da cena que antecede os comerciais.

Por Núcleo ou Gênero

Nesse caso, o autor entrega todo o desenvolvimento de um núcleo de personagens para um coautor. O colaborador não participa da criação do restante da história. O mesmo pode ocorrer com gêneros (como as cenas mais bem-humoradas).

Por Cena ou Diálogo

Definido o que vai acontecer em cada capítulo, o autor pode julgar melhor delegar aos colaboradores apenas a marcação de cenas ou a descrição de diálogos.

Ao final, o autor titular recebe todas as cenas escritas por seus colaboradores e faz uma redação final, aparando arestas, equilibrando as cenas e uniformizando a escrita, conferindo a sua assinatura àquele roteiro. A escrita dos colaboradores, assim como já foi argumentado nesta dissertação, é feita em consonância para a construção da autoria do autor titular. Um colaborador pode fazer destacar alguma característica própria de sua escrita, desde que autorizada e absorvida pelo autor titular (pois ele tem o poder de veto, seja na convivência da equipe, seja na redação final do capítulo). Sobre a liberdade do colaborador na escrita de uma novela, Lauro César Muniz observa que

[...] ele [o roteirista colaborador] está colaborando mesmo, as ideias próprias que ele tem são ótimas, o autor recebe, assimila, se tiver dentro do painel que ele tem da novela, da visão que ele tem da novela, ele absorve. Senão ele [o autor titular] usa aqui e ali como um acontecimento paralelo e tal. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

Conforme Silvio de Abreu, a mão do autor titular se faz sentir em todas as etapas de redação de um capítulo para que a proposta não se perca:

No meu caso, procuro sempre ter o comando da novela na minha mão, senão o público não vai entender. É preciso que haja uma cabeça única para contar aquela história. A cabeça que está contando aquela história é a minha, mesmo que eu não esteja escrevendo todas as cenas. Este mesmo respeito eu tive pelo Carlos Lombardi, quando fizemos *Vereda tropical*. Eu queria contar a história do jeito dele. Ele me explicava o que queria, e nós discutíamos dentro do que seria bom para a história dele. (AUTORES, 2008, vol. 2, p. 344)

Esta fala nos levanta outro aspecto do trabalho de um autor em telenovelas: a supervisão. Trata-se de uma prática aplicada a autores titulares estreantes, uma espécie de

tutoria a quem está começando; para o supervisor, é um sinal de prestígio que a emissora lhe confere. No início dos anos 1980, começou-se a estimular este tipo de trabalho para garantir a estreia de novos autores titulares¹³¹. Inicialmente, o supervisor de uma telenovela era encarregado de escrever a sinopse que seria desenvolvida pelo autor titular estreante. Na abertura de *Vereda Tropical* (Globo, 1984/85), os créditos informavam: “novela de Carlos Lombardi, argumento e supervisão de texto Silvio de Abreu”. A sinopse de *Um Sonho a Mais* informa na capa “Novela de Daniel Más e Lauro César Muniz”, no entanto, na segunda página esclarece-se que Más seria o autor da novela, enquanto Muniz era o supervisor. De qualquer forma, o supervisor também ajudava o autor estreante a redigir os capítulos e elaborar novas tramas, além de gerenciar eventuais crises. No caso de *Um Sonho a Mais*, Daniel Más acabou afastado da novela e Lauro César Muniz assumiu sua autoria até o final.

Nos anos 1990, este processo de supervisão de texto passou a ser mais bem delimitado, ficando o supervisor responsável por orientar e aconselhar os novos autores titulares, entrando na redação da telenovela apenas em casos extremos, como aconteceu com Lauro César Muniz em *Quem é Você* (1996), quando a autora Solange Castro Neves foi demitida da Globo. Desta forma, Lauro acabou escrevendo a novela até o final.

Um dos mais bem sucedidos casos de supervisão de texto (tornando-se paradigmático) foi o *remake* de *Anjo Mau* (1997/98) de Maria Adelaide Amaral. Silvio acompanha o autor estreante na concepção da sinopse e na redação dos 30 primeiros capítulos com conselhos, ideias e leitura final dos roteiros. Se a novela estreiar bem, Silvio se afasta e deixa o autor conduzir a trama como bem entender. Se houver problemas, a supervisão pode ser estendida até que a novela emplaque. Foi o que aconteceu com *Eterna Magia* (de Elizabeth Jhin, 2007), novela que teve muitos percalços de audiência durante sua exibição. Ao longo dos anos 2000, Silvio passa a ter como função na Globo selecionar e supervisionar a estreia de novos autores, como João Emanuel Carneiro (*Da Cor do Pecado*, 2004), Andrea Maltarolli (*Beleza Pura*) e Daniel Ortiz (*Alto Astral*, 2014/15):

Há anos formo autores de novela, muito antes de ser o diretor do departamento de dramaturgia. Acho o preparo e surgimento de novos autores imprescindível para o futuro do gênero. Sem novos autores a novela morre e com ela se vai o principal entretenimento do povo brasileiro e a fonte de renda de muitas famílias que vivem dessa indústria. (Entrevista concedida por Silvio de Abreu em 25 jul. 2016)

¹³¹ Outras maneiras de estreia de autores eram a adaptação de romances e da prática de escrita em duplas (como ocorreu na estreia de Gilberto Braga, coautor Lauro César Muniz em *Corrida do Ouro*; e Antonio Calmon, parceiro de Walther Negrão em *Top Model*).

Por trás de todo processo de supervisão, há a preocupação das emissoras (neste caso, a Globo) de que os autores estreantes recebam dos mais experientes as técnicas narrativas que consagram a telenovela brasileira. Reside no texto, como já destacamos anteriormente, o segredo de uma boa e bem-sucedida novela. Portanto, depois de abordarmos o papel político-empresarial do autor de telenovela, é chegada a hora de esmiuçar as técnicas narrativas através da análise de sinopses, perfil de personagens e primeiro capítulo das novelas de Walther Negrão (*Despedida de Solteiro*), Lauro César Muniz (*Escalada*) e Silvio de Abreu (*Cambalacho*).

4. COMO ESCREVE O AUTOR DE TELENVELA?

Depois do percurso feito pela dissertação, desde a conceituação do que seria um autor de telenovela, passando pelos caminhos para estudá-lo e como ele se consolida em seu campo profissional, é chegado o momento de entender quais são as estratégias narrativas que ele usa para consolidar um trabalho que se torna uma *griffe*, atrelado à sua assinatura. É oportuno lembrar que um dos questionamentos que norteou o recorte do objeto teórico deste trabalho foi a capacidade que muitos telespectadores têm em reconhecer a autoria de uma novela sem ao menos ver a abertura, apenas por uma cena, um personagem ou um trecho de capítulo.

Para uma melhor exposição das características de cada autor, bem como a contemplar o processo de criação de uma novela, este capítulo seguirá a ordem de trabalho dos autores, ou seja, desde a elaboração da sinopse até a redação dos capítulos. Assim, é possível acompanhar claramente o surgimento de uma novela e identificar as escolhas e estratégias utilizadas por cada autor, o que ocasiona a distinção de seu trabalho dos demais colegas. Lembrando também que *corpus* desta dissertação é composto por material escrito, ou seja, sinopses e roteiros dos seis primeiros capítulos das novelas selecionadas. Havia a possibilidade de se partir dos capítulos finalizados, mas essa alternativa foi descartada por envolver uma coautoria de outros profissionais, o que foge do escopo deste trabalho.

A organização deste capítulo oferece oportuna revisão da literatura de manuais e teorias de formação de um roteirista de televisão, justificado por um dos objetivos do mestrando que ora vos fala com o resultado, ou seja, encontrar no mestrado uma maneira alternativa, porém não menos válida, para a formação teórica e acadêmica de um autor de telenovelas. Lidaremos com conceitos como *story line*, sinopse (no cinema, argumento), seleção de temas, construção de personagem e organização de núcleos, escaleta e estrutura de capítulos (com especial foco ao primeiro capítulo, onde a história é apresentada a um considerável público a se conquistar para os próximos meses).

Outra importância no recorte dos seis primeiros capítulos está na relativa pureza do material. Geralmente, trata-se de um período da novela onde o autor costuma trabalhar sozinho, sem a colaboração de assistentes ou interferências externas, como audiência dos telespectadores. Antes que se interprete mal esta afirmação, cabe retomar um tópico já abordado no primeiro capítulo deste trabalho: as pressões externas à novela influenciam também este momento de criação, mas menos do que quando a novela estreia. Há a interferência da emissora e da audiência através da herança da produção que antecedeu esta

nova novela; já o autor utiliza as experiências de seu último trabalho para realinhar seu potencial criativo ao que o público e o mercado televisivo querem/esperam (ou não). Em outras palavras, há certa interferência nesta etapa inicial da escritura de uma telenovela, mas ela advém de outras produções, o que pode atingir os resultados para esta nova história a ser exibida dali a poucos meses.

Por último, e não menos importante, observamos que, apesar de lidar com novelas produzidas pela Globo, a dissertação não pretende atribuir à “Vênus platinada” uma visão totalitária de produção em teledramaturgia. Cada emissora tem uma forma de produção moldada aos seus interesses e possibilidades empresariais, o que interfere na forma como o autor irá conceber e escrever sua novela (número de páginas e cenas de um capítulo, tamanho de elenco, escolha de temas, quantidade de cenários, entre outros). Como já explicado no primeiro capítulo, chegou-se à escolha dos autores depois de uma lista de critérios (também exposta neste capítulo) e, dentre os profissionais selecionados, fizemos um recorte muito específico e por razões totalmente vinculadas à importância de tais produções na carreira destes autores de telenovela e relevância para a história da teledramaturgia brasileira.

Bem, ressalvas feitas, vamos acompanhar o passo a passo do surgimento de uma novela e ver quais as opções dramatúrgicas, dentre um universo de possibilidades, que Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu tomaram para consolidar suas formas de pensar e escrever uma novela.

4.1. O início de tudo: a sinopse

Antes de redigir os primeiros capítulos, o autor de telenovela deve apresentar a ideia a alguém (um produtor, diretores de uma emissora, etc.) para que este o contrate e, assim, outorgue-o a ser um autor de telenovela. Ele também precisa ter com clareza o que será escrito, porque se deve escrever sobre aquele tema, como se organiza a história, quem viverá essas tramas, etc. Deve definir a unidade de sua novela, criar um universo ficcional que sustentará a novela por longos meses. A primeira etapa de trabalho do autor de novela é a redação da sinopse.

Esta fase começa com a elaboração mental das muitas ideias que surgem para uma nova trama. Em entrevista para esta dissertação, Lauro César Muniz define esse primeiro momento da seguinte forma:

Eu tenho várias ideias de novelas, mesmo sem estar trabalhando agora, eu tenho várias ideias possíveis, temas que podem ser desenvolvidos, eu tenho isso tudo

anotado, eu não deixo de anotar porque senão eu esqueço. Então eu tenho muitas ideias anotadas, umas quatro ou cinco, se eu for chamado para fazer uma novela agora, uma das quatro ou cinco terá prioridade, a menos que eu tenha uma ideia que... que quando você é convocado [para escrever uma nova novela], a cabeça começa a funcionar. [...] Então eu anoto, eu tenho várias ideias anotadas. O que significa isso? É uma pequena sinopse, uma coisa de duas páginas, não mais do que isso, às vezes é até menos, às vezes até só uma ideia básica de dez linhas que eu posso desenvolver. [...] Porque quando você é convocado, a cabeça muda, você tá na sua, vendo seus filmes, lendo seus livros, passeando um pouco ou viajando. De repente, a cabeça amortece, fica numa outra esfera. Mas quando alguém diz “Ó, Lauro, você vai fazer a próxima novela”, tou dando um exemplo de anos atrás, na Globo, por exemplo, “você vai fazer a próxima novela”, o Daniel [Filho] falava pra mim, “eu já decidi, é você mesmo”, então aí imediatamente eu entro em ação. (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

A criação, porém, não é tão ilimitada porque estamos falando de telenovela, um gênero que abre muitas possibilidades, mas tem suas fronteiras bastante delimitadas e sedimentadas após seis décadas de produções (só no Brasil). Grosso modo, a base dramática da novela está no melodrama, gênero teatral surgido na França entre os séculos XVIII e XIX, de grande apelo popular. As linhas mestras do melodrama alimentaram não só o teatro, como também o romance-folhetim, o cinema (notadamente o norte-americano), a radionovela, a fotonovela e, por fim, a telenovela.

Segundo Valenzuela, estes seriam os principais elementos do melodrama:

Un amor imposible
Un secreto de base que origina la acción
Malentendidos y equívocos
Ricos y pobres
Buenos muy buenos y malos muy malos
Ruptura y reparación de la justicia
Revelación de verdaderas identidades (la pobre era rica, el huérfano tenía padres, la paralítica sí caminaba, etcétera)
Final feliz (VALENZUELA, 2011, p. 46)¹³²

Como é possível notar, são poucas as linhas, mas carregadas de clichês. Quem nunca viu pelo menos um desses tópicos nas novelas, que atire a primeira pedra! Por exemplo, o primeiro grande sucesso das telenovelas latino-americanas, *O Direito de Nascer* (produzido no Brasil pela Tupi entre 1964 e 1965) apresenta todas essas características reunidas na trama principal. É claro que há produções que pesam a mão quando utilizam esses elementos; basta

¹³² “Um amor impossível

Um segredo central que origina a ação

Mal entendidos e equívocos

Ricos e pobres

Bons muito bons e maus muito maus

Quebra e reparação da justiça

Revelação das verdadeiras identidades (a pobre era rica, o órfão tinha pais, a paralítica podia andar, etc).

Final feliz” (tradução nossa)

pensarmos em algumas produções do SBT, como *Revelação* (2009). Mas encontramos tópico por tópico em grandes produções recentes como *Senhora do Destino* (2004/05) ou *Avenida Brasil* (2012). Trata-se de uma pedra fundamental para o gênero telenovela.

Apesar de ser um número limitado de elementos, a existência deles já cerceia por si só a criação de uma novela. Mesmo que não se adote ou discorde de algum dos pontos, uma produção do gênero telenovela deve reunir boa parte dessas premissas; caso contrário, entra na zona de experimentos híbridos (por exemplo, caso de *Araponga*, escrita como novela, mas com ritmo de minissérie). A criação de uma história novelesca pode ser vasta, mas tem nestas premissas uma margem que conduz as ideias dentro deste formato.

Muito se fala nos guias de roteiros sobre a estrutura de uma telenovela, pensando aqui na unidade total de capítulos. Já mencionamos no primeiro capítulo a analogia elaborada por Pallottini, a de que a estrutura de uma novela se assemelha a uma árvore:

As raízes, escondidas sob a terra, correspondem às concepções básicas do autor, a sua filosofia e visão do mundo, sua ideologia; o tronco é a história central, aquela que, na sinopse, é a coluna mestra, a espinha dorsal; e os ramos, sempre muitos, são as consequências da história central, as outras histórias, linhas de ação, conflitos menores, secundários.

As raízes dão a base do trabalho do autor. É fundamental que o autor (ou autores) *tenha* uma visão de mundo, seja ela qual for, que transpareça na obra. O tronco é a garantia de uma unidade de ação, ainda que truncada, às vezes perdida no meio do caminho para se retomada depois. E os ramos são as consequências da existência das raízes e do tronco. Esses ramos podem ser maiores ou menores; isso dependerá muito da escolha do assunto, dos personagens e até dos atores; a grandeza e a importância de cada um dos ramos pode, ainda, depender da resposta do público ou de circunstâncias totalmente alheias às intenções iniciais do autor, como doenças, incidentes, litígios, extraficação. A realidade aí se imbrica com o trabalho ficcional. Ocorre às vezes que um ramo é simplesmente podado: não correspondeu às expectativas, por razões de ordem interna ou externa. Em outras ocasiões, ramos pensados para serem secundários e frágeis engrossam e tomam força, quase suplantando o porte do próprio tronco. (PALLOTTINI, 1998, p. 59)

É oportuno ressaltar dois pontos: o primeiro é que a analogia da árvore foi criada em contraste à imagem de uma peça de teatro, um círculo cheio de aros internos (PALLOTTINI, 1998, p. 58). A linha do círculo representa a progressão dramática da peça, enquanto os aros são as cenas que levam, ao mesmo tempo, a ação para adiante e para o centro da estrutura (que seria o mote principal do texto).

O segundo é que a visão estrutural de Pallottini dialoga muito com a conceituação feita por Ivete Huppés de uma peça teatral do gênero melodramático:

Se o enredo pode ser distendido como todos o percebem, se pode derivar ao talante do criador - que está atento à resposta do público, por suposto - então o enredo se define como matéria bruta e o artista responsável pela forma que a matéria vai ganhar. A obra pende de sua mão. Um episódio a mais ou a menos é decisão do criador, não é imperativo da história, muito menos, emanção das musas inspiradoras. (HUPPES, 2000, p. 29)

Então, a estrutura da telenovela seria algo com uma unidade não muito harmônica, devido às muitas possibilidades de extensão, supressão ou readaptação que a história sofrerá de acordo com a sua redação e concomitante exibição.

Baseado nas premissas de Joseph Campbell, Valenzuela oferece uma visão estrutural um pouco mais genérica para a telenovela. Para o teórico e roteirista chileno, “La totalidad de la historia de una telenovela (los 120 capítulos) también pueden se estructurar en tres momentos (el principio, del capítulo 1 al 40; el medio, del capítulo 41 al 100; el fin, del capítulo 101 al 120).” (2011, p. 51)¹³³ Em seguida, Valenzuela apresenta quais ações correspondem a cada uma das três etapas:

Etapla 1: Apresentação sobre o quê e de quem é a história, ambientação de tempo e espaço e mundo em estase¹³⁴. Introdução de personagens e acontecimento que quebra a estabilidade daquele mundo. O protagonista sabe o que deve fazer para resolver o problema e restabelecer o equilíbrio, mas hesita até o momento que sofre um revés que quase o derrota. Então, é obrigado a agir, perdendo sua inocência inicial.

Etapla 2: Os planos do protagonista parecem funcionar e o par romântico vive um momento feliz, mas algo acontece e joga por terra todo o plano inicial do personagem central. O antagonista ganha vantagem e o protagonista já não pode voltar atrás, pois está mais maduro e sagaz com as derrotas sofridas. O caminho para se atingir o objetivo vai ficando cada vez mais difícil; é neste momento que acontece algo muito grave, que destrói tudo. Insinua-se que o protagonista irá desistir de seu objetivo.

Etapla 3: Com todas as derrotas, o protagonista se tornou uma nova pessoa, mais bem capacitada para lidar com as adversidades que agora enfrenta. Após um acontecimento que coloca tudo em jogo, o protagonista consegue vencer os obstáculos e descobre que o seu objetivo perseguido, na verdade, era algo maior, mais amplo do que imaginava no início. O protagonista enfrenta e vence o antagonista, restabelecendo a harmonia ficcional.

A leitura feita por Valenzuela da estrutura novelesca, adaptando a “Jornada do Herói” de Campbell, em tese, é bastante plausível, mas não devemos ignorar que não estamos lidando com uma peça de teatro ou um filme, onde há uma unidade tão coesa entre personagens e ação onde, costumeiramente, a história principal daquele texto pode ser a única que ele

¹³³ “A totalidad de la historia de una telenovela (os 120 capítulos) también podem se estruturar em três momentos (o início, do capítulo 1 ao 40; o meio, do capítulo 41 ao 100; e o final do capítulo 101 ao 120)” (tradução nossa)

¹³⁴ “*Estase é imobilidade: uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude: uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si e que resulta em falta de movimento.*” (BALL, 2011, p. 37, grifo do autor)

apresentará ao longo do roteiro. A novela é mais complexa, com muitas tramas paralelas, nem sempre com sincronicidade entre elas; um personagem com maior apelo popular pode, por exemplo, tomar proporções muito maiores que as do protagonista. Pensando nesta característica plural da telenovela, sua estrutura foi assim definida por Sadek:

Uma telenovela contemporânea trabalha com várias tramas ao mesmo tempo. [...] esse aprofundamento da estrutura em mosaicos parece constituir-se em um traço marcante dessa modalidade de contar histórias. Aristóteles, ao explicar a epopeia, já falava em apresentar partes simultaneamente; os folhetins do século XIX, conforme Meyer (1996), também apresentavam tramas “em gavetas”. [...] Nas telenovelas, essa característica foi bem desenvolvida e aprimorada. Cada trama interna apresenta continuidade, mas o fato de algumas partes obedecerem a certos princípios não significa que o todo também obedecerá. São muitas tramas concomitantes que interferem umas nas outras, de modo que não se pode falar em conflito único nem em continuidade de ação na telenovela como um todo, tampouco de linearidade. Pode-se, no máximo, falar de continuidade em uma trama específica. (2008, p. 47-48)

As palavras de Sadek reforçam a limitação do conceito apresentado por Valenzuela para a estrutura de uma novela. A falta de sincronia entre os núcleos pode fazer evaporar a teoria dos três blocos (ou, no teatro, dos três atos), tudo em prol das necessidades da produção e das reações da audiência. Há tantos trilhos que se entrecortam, influenciam-se e se modificam que o autor deve manter em vista a unidade de sua trama, pois o urdimento dos núcleos pode se esfacelar diante do gigante trabalho que é escrever uma novela.

Uma das maneiras clássicas de se perder o controle de uma trama são as famosas “barrigas”, ou seja, períodos (geralmente no meio da novela) em que a ação parece não avançar, ou, o que é pior, andar em círculos. Blocos semanais onde se tem a impressão que uma boa edição reduziria uma semana inteira em um interessante capítulo. Flavio de Campos (2011, p. 110) aponta uma maneira para que se evite perder a unidade de uma novela: “Uma narrativa será tão mais enxuta quanto menos incidentes acessórios contiver. Em contraste, uma ‘barriga’ de novela é constituída de muitos incidentes acessórios.”

Na elaboração ou leitura da sinopse, é possível prever pontos vazios de ação, se a história proposta tem fôlego ou não, se há algum problema com a macroestrutura a se desenvolver em capítulos e cenas... Esse é um dos motivos para a importância da sinopse, principalmente na área da teledramaturgia, onde uma emissora irá investir em um texto que não está totalmente escrito.

Segundo Campos, a unidade da novela se dá através do eterno retorno às premissas matrizes do melodrama, “‘o bem sempre triunfa’, ‘a verdade sempre aparece’, ‘os personagens do mal sempre são punidos’” (2011, p. 269). Huppes também aponta como base do melodrama dois outros temas já sublinhados por Valenzuela (2000, p. 33): “Se quisermos

identificar as matrizes temáticas predominantes no melodrama, encontraremos dois núcleos principais que frequentemente aparecem entrelaçados: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa.”

Dos três autores estudados nesta dissertação, Walther Negrão é o mais afeito aos temas tradicionalmente melodramáticos. Suas novelas são conhecidas pelo popular “romance água-com-açúcar”, tramas leves e com forte apelo romântico, como pudemos ver em *Despedida de Solteiro*, *Livre para Voar* (Globo, 1984/85), *Era uma Vez* (Globo, 1998), *Direito de Amar, Desejo Proibido* (Globo, 2007/08) e *Flor do Caribe* (Globo, 2013). Em parceria com Chico de Assis, Negrão atualiza a Cinderela para os anos 1970, *Cinderela 77* (Tupi, 1977), com Vanusa dando vida à tão famosa personagem dos contos infantis (aliás, o conto de fadas é outra base para a obra de Negrão). Dois exemplos fundamentais para se entender a leveza das tramas deste autor estão nas novelas *O Primeiro Amor* (um ícone das produções românticas dos anos 1970) e *Vila Madalena* (exibida entre 1999 e 2000 às 19h, horário já acostumado com as comédias de Silvio de Abreu e Carlos Lombardi e que, por isso, não obteve resultado satisfatório).

De *O Primeiro Amor*, é possível rastrear outra temática presente nas histórias de Negrão: o constante enfoque de tramas jovens, que retratem a maneira de pensar e viver dessa faixa etária que tem considerável peso na audiência televisiva. Na citada novela, o núcleo de jovens liderado por Rafa (Marcos Paulo) foi o responsável pela popularização das bicicletas (presentes até na abertura). Desde então, praticamente todas as obras de Negrão contam com núcleos jovens fortemente marcados, como em *Supermanoela* (Globo, 1974, trama em que alguns personagens estavam às voltas com o vestibular), *Pão-Pão, Beijo-Beijo, Fera Radical* (Globo, 1988), *Despedida de Solteiro*, *Araguaia* (Globo, 2010/11), entre outras. Há que se destacar *Top Model* (Globo, 1989/90), produção que marcou uma geração e que retratou com exatidão a adolescência do final dos anos 1980.

Também identificamos a aposta na comédia para temperar as tramas paralelas, a ponto de algumas novelas ficarem marcadas por seus personagens engraçados, desde *A Próxima Atração*, passando por *Supermanoela* e *Desejo Proibido*. Em *O Primeiro Amor*, a atrapalhada dupla Shazan (Paulo José) e Xerife (Flávio Migliaccio) obteve tanto sucesso popular que originou um seriado após o final da trama, *Shazan, Xerife e Cia*. Em *Pão-Pão, Beijo-Beijo*, a comédia era o tom principal da novela, preparando terreno para os *remakes* de Ivani Ribeiro durante os anos 1980 (*A Gata Comeu*, Globo, 1985; e *Amor com Amor se Paga*, Globo, 1984).

Muito antenado com as tendências e novidades de nosso país, Negrão apresentou em suas novelas atividades econômicas novas ou inusitadas que vinham ganhando força em nossa sociedade. Em *Despedida de Solteiro*, tratou do cultivo de flores e da soja, esta última em um momento que o Brasil se tornava expoente internacional na sua exportação. Já em *Cavalo de Aço*, a extração de madeira no interior do Paraná constituía o monopólio de Max (Ziembinski). No grande sucesso *Tropicaliente*, Negrão abordou todas as etapas da criação e industrialização da lagosta, em meio às belas paisagens do litoral cearense. A programação de computadores foi a profissão escolhida para a protagonista Cláudia (Malu Mader) de *Fera Radical*; a mesma novela também falou da rica pecuária, a tal ponto que a trama foi classificada por Ismael Fernandes (1994, p. 336) de “rural chic”. Mais recentemente, em *Araguaia*, foi a vez do cultivo de girassóis e do turismo ecológico ganharem as telas de televisão de todo o país através da história idealizada por Negrão.

Lauro César Muniz traz do teatro a veia questionadora e, devido à extensão da telenovela, conseguiu levar a fundo muitos temas. O mais marcante de todos é a abordagem da política brasileira (e todo o jogo de dominação que ela traz consigo), como se pode ver em *Os Deuses estão Mortos*, *Escalada* e *O Casarão*. Em *Roda de Fogo*, retratava-se o Brasil pós-ditadura, mergulhado em falcatuas e crimes do colarinho branco liderados por Renato Villar (Tarcísio Meira), empresário que estava em vias de se lançar como candidato nas próximas eleições. Com a polêmica *O Salvador da Pátria*, Lauro trouxe para o cerne da novela os lances políticos ao narrar a parábola de um humilde e ingênuo homem (Sassá Mutema, inesquecível composição de Lima Duarte) que, enredado pelo jogo político entre Severo Blanco (Francisco Cuoco), Marina Sintra (Betty Faria) e Juca Pirama (Luiz Gustavo), se vê com reais oportunidades de alcançar o poder.

Ao lado do enfoque político, Lauro apresenta um painel social do brasileiro, tentando mapear a origem de nossos problemas atuais. Junto dele, estiveram Dias Gomes, Walter George Durst e, o mais radical de todos, Jorge Andrade. O dueto composto por *Os Deuses estão Mortos* e *Quarenta Anos Depois* (Record, exibidas entre 1971 e 1972) abordava as transformações sociais com o final da Monarquia e início da República. *O Casarão* acompanhava 76 anos de mudanças econômicas e sociais em torno de um casarão, imponente símbolo do progresso na região de Sapucaí e Tangará em 1900, mas que chega a 1976 decadente, pálida sombra dos célebres anos de prosperidade. A proposta de *Espelho Mágico* não era menos ousada e, através da sondagem do cotidiano dos artistas que fazem a televisão e o teatro, Lauro investigou a presença dos novos ídolos e da comunicação de massa em seu

pleno apogeu. As transformações que a exploração de petróleo estava proporcionando às regiões petrolíferas foi o pano de fundo de *Rosa Baiana*, enquanto em *Transas & Caretas* (Globo, 1984) havia uma inteligente parábola sobre a situação do Brasil com a trama de Tiago (José Wilker), antenado com o futuro, e Jordão (Reginaldo Faria), arraigado às convenções de um Brasil colonial. A manipular os dois, estava a mãe, Francisca Moura Imperial (Eva Wilma), cujas iniciais, não por acaso, eram F.M.I.

O drama histórico também é uma das vertentes de suas obras, em especial *Os Deuses estão Mortos*, *Quarenta Anos Depois*, *Escalada*, *O Casarão* e *Cidadão Brasileiro*. Sobre esta faceta, é oportuno citar que

O drama histórico do romantismo demonstra que mais importante do que o fato – do que qualquer fato – é o modo de apresentá-lo. [...] O modo de apresentar os acontecimentos revela superioridade em relação ao *pretexto* temático que lhe dá suporte. [...] Em resumo, tudo isso serve para dizer que o drama histórico – em que pese a aparente fidelidade aos fatos – tem um débito maior com a imaginação e com a técnica do que propriamente com o campo da realidade, onde a sugestão da matéria a tratar é colhida. (HUPPES, 2000, p. 44-45)

Não se deve, contudo, pensar que as tramas escritas por Lauro eram fantasiosas a ponto de descaracterizar a pesquisa histórica, muito pelo contrário. Em *Escalada*, foi apresentada a construção de Brasília com riqueza de detalhes, possível apenas por uma acurada pesquisa empreendida pelo autor. Personagens relevantes dos anos 1930 a 1965 foram citados com frequência, tais como o político paulista Adhemar de Barros, a quem Horácio (Otávio Augusto) envia a candidatura de Antonio Dias (Tarcísio Meira) para prefeito de Rio Pardo. Há, inclusive, uma curiosa história acerca das referências históricas em *Escalada* contada por Lauro César Muniz em sua biografia:

A censura da ditadura não permitia que se citasse o nome de Juscelino [Kubitscheck], um ex-presidente da República, uma figura da história do Brasil! Uma idiotice sem tamanho. O que eu fazia? Colocava o personagem do deputado [Horácio Bastos, interpretado por Otávio Augusto] assobiando Peixe Vivo, que era a música símbolo de JK, da juventude do presidente em Diamantina, quando fazia serenatas. *Como pode o peixe vivo, viver fora da água fria...* (BASBAUM, 2010, p. 159, *itálico do autor*)

Cabe também lembrar que as tramas históricas foram trabalhadas por Lauro César Muniz em minisséries, no caso, *Chiquinha Gonzaga* (Globo, 1999) e *Aquarela do Brasil*. O sucesso de *Chiquinha Gonzaga* avalizou as minisséries produzidas pela Globo ao longo da primeira década dos anos 2000, cujo pano de fundo era sempre uma reconstituição de algum episódio importante para nosso país (tal como *A Muralha*, em 2000, de Maria Adelaide Amaral; *A Casa das Sete Mulheres*, em 2003, de Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão;

Um Só Coração – 2004 – e *JK* – 2006 –, de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira; *O Quinto dos Infernos*, de Carlos Lombardi; e *Mad Maria*, de Benedito Ruy Barbosa, em 2005).

Juntamente ao drama histórico, Lauro explorou o Brasil agrário nas novelas citadas, mas também em tramas contemporâneas, como *O Salvador da Pátria* e *Máscaras*. Por fim, uma predileção de Lauro César Muniz sempre foi a abordagem de temas considerados tabus sociais para suscitar a discussão e reflexão, nunca para a simples exposição (como fazem os *merchandisings* sociais, ou atualmente chamados de ações socioeducativas). O desquite, o romance entre pessoas de gerações diferentes e a emancipação feminina estiveram presentes em *Escalada* e *O Casarão*. A AIDS foi tema do último mês de *O Salvador da Pátria* e trama paralela em *Zazá*. Com *O Salvador da Pátria* e *Poder Paralelo*, Lauro discutiu as promíscuas relações da política brasileira com o narcotráfico, enquanto a agressiva e predatória concorrência das multinacionais e o até hoje polêmico tema da eutanásia foram os eixos temáticos de *Os Gigantes*.

Há, contudo, uma faceta mais leve na obra de Lauro César Muniz, as novelas das 19h. Tanto em *Corrida do Ouro* (Globo, 1974/75, escrita em coautoria com Gilberto Braga), *Transas & Caretas*, *Um Sonho a Mais*¹³⁵ e *Zazá* (Globo, 1997/98), há a predileção pela farsa. Gênero, aliás, bastante íntimo do autor, que escreveu peças como *O Santo Milagroso*, *Este Ovo é um Galo* e *A Comédia Atômica*. No caso de *Um Sonho a Mais*, novela baseada na peça *Volpone* de Ben Jonson, a farsa é levada aos extremos com as muitas identidades criadas por Volpone (Ney Latorraca), sendo a mais famosa a secretária executiva Anabela Freire¹³⁶. Em *Transas & Caretas*, a protagonista Francisca Moura Imperial decide fazer uma plástica que a remoja em 20 anos. Já em *Zazá*, Marisa Dumont (Fernanda Montenegro) jura ser filha não reconhecida do aviador Santos Dumont e idealiza o projeto de um avião atômico com o sugestivo nome de “Decola Brasil”. A crítica social ainda está presente em todas essas tramas, mas agora elas são bastidor para personagens e peripécias mais amenas que a das tramas de Lauro escrita para às 20h.

Silvio de Abreu consolida sua carreira através da comédia às 19h. Se Walther Negrão bebe na fonte do melodrama e Lauro César Muniz traz do teatro toda a sua veia questionadora, Silvio faz do cinema (notadamente hollywoodiano e das chanchadas da Atlântida) sua base de inspiração para personagens e temas. Muitas das situações presentes

¹³⁵ Inicialmente, Lauro era apenas o autor da sinopse que seria desenvolvida em novela por Daniel Más. Porém, ele é chamado de volta na altura do capítulo 37 e a escreve até o final.

¹³⁶ A personagem seria revivida no último capítulo de *Zazá*, quando o vilão Silas (Ney Latorraca) se fantasia de Anabela Freire para entrar na empresa da protagonista e matá-la.

em *Guerra dos Sexos* eram remontagens de famosos filmes, em especial, a festa à fantasia exibida entre os capítulos 59 e 60, com Paulo Autran vestido de Rodolfo Valentino e Fernanda Montenegro à la Theda Bara. No último capítulo, a cena final era baseada no filme *Garotas e Samba*, de Carlos Manga (SCIRE, 2013, p. 105).

Já em *Cambalacho*, há a clássica cena em que a vilã Andreia se inspira no filme *Suspeita* (Alfred Hitchcock) para assassinar seu marido, Antero. Enquanto assiste a cena, Andreia se vê entregando o copo com veneno ao esposo; as marcações e enquadramentos seguiram fielmente a cena original. Lili Bolero (Consuelo Leandro) faz inúmeras referências a filmes da era de ouro de Hollywood, como no capítulo 02, onde compara o tratamento que lhe é dispensado por sua filha Tina (Regina Casé) ao mote central do filme *Imitação da Vida*. O mesmo filme seria inspiração para a trama de Lena (Lolita Rodrigues) em *Rainha da Sucata*, a empregada que cria a filha da patroa como se fosse sua. Na mesma novela, a personagem Adriana Ross (Claudia Raia), a “bailarina da coxa grossa”, ensaiou muitas cenas de musicais consagrados. No capítulo 171, enquanto a grande vilã, Laurinha Figueiroa (Gloria Menezes) se jogava do alto do prédio da Sucata, na Avenida Paulista, Adriana (a propósito, sua filha), apresentava-se na lambateria em um número de *Cabaret*, imortalizado pelo filme com Liza Minelli em 1972. Em *Passione*, há uma sequência em que a família Mattoli, liderada por Totó (Tony Ramos) assiste a *Os Girassóis da Rússia* (1970), projetado na parede do vilarejo onde moravam, uma clara referência ao filme *Cinema Paradiso* (1988).

Uma temática propiciada pelo frequente trabalho com a comédia é a inversão de papéis. No caso mais explícito, *Cambalacho*, Silvio fomentou a discussão entre profissões masculinas e femininas com o bailarino Tiago (Edson Celulari) e a mecânica Ana Machado (Débora Bloch). Essa mesma temática foi retomada em *As Filhas da Mãe* (Globo, 2001/02), através do estilista Diego (Mário Frias) e a lutadora de boxe Joana (Priscila Fantin); e em *Belíssima*, com a personagem Maria João (Bianca Comparato), em contraponto à feminina Giovana (Paolla Oliveira).

Em *Guerra dos Sexos*, a inversão de papéis era a premissa da novela, com mulheres competindo e conquistando posições na sociedade que, outrora, eram apenas destinadas aos homens. Na versão original da novela, esta troca atingia até a escalação do elenco. Tarcísio Meira, famoso por seus personagens galãs, viris e destemidos, viveu o fragilizado e patético Felipe. De quebra, ainda viveu uma relação de amor e ódio com a personagem Roberta, interpretada por Glória Menezes. Diferente das outras novelas em que o casal atuou como par romântico, em *Guerra dos Sexos* não houve um final feliz para eles: Felipe termina a novela

com a redimida vilã Carolina (Lucélia Santos) e Roberta acaba nos braços do seu amado Nando (Mário Gomes)¹³⁷.

A metalinguagem entre a ficção e a realidade foi bastante aproveitada por Silvio de Abreu em outras ocasiões. Em *Sassaricando*, Camila (Maitê Proença) sofre de dupla personalidade, fazendo com que Ricardo (Carlos Zara) se questione: seriam irmãs gêmeas? A situação era uma brincadeira com a novela *Mulheres de Areia* (Tupi, 1973/74), onde Marcos (Carlos Zara) vivia às voltas com a rivalidade entre as irmãs gêmeas Ruth e Raquel (Eva Wilma). Já em *Belíssima*, o autor escalou as atrizes Íris Bruzzi e Carmen Verônica para viverem personagens que, no passado, foram vedetes de teatro de revista. Não por acaso, este gênero teatral foi o responsável pelo sucesso de Bruzzi e Verônica no início de suas carreiras.

Em *Guerra dos Sexos*, *Vereda Tropical* e *Deus nos Acuda*, os personagens faziam referências às semelhanças que alguns tinham com personagens de outras novelas. Em *Guerra dos Sexos*, Nando (Mário Gomes) era frequentemente associado por Nieta (Yara Amaral) com Gero, personagem de Mário Gomes em *Jogo da Vida*; enquanto Otávio (Paulo Autran) remetia-a a Nuno Baldaracci, personagem de Autran na novela *Pai Herói* (Globo, 1979). Já em *Vereda Tropical*, a comparação recaía sobre Jamil (Gianfrancesco Guarnieri), muito parecido com o português Manoel, também de *Jogo da Vida*. Em *Deus nos Acuda*, a volta de Dona Armênia (Aracy Balabanian) propiciou um festival de comparações com *Rainha da Sucata*: Maria Escandalosa (Cláudia Raia) era contraposta à Adriana Ross; Baby (Glória Menezes) sempre fazia Dona Armênia se lembrar de Laurinha Figueiroa, enquanto Valquíria (Marisa Orth) era “cuspida e escarrada” a cara “do *biscaton*” Nicinha.

Por falar em metalinguagem, Silvio de Abreu procura novas formas para se dialogar com o público. Em *Jogo da Vida*, começou a trabalhar os apartes dos personagens diretamente para a câmera. Então, sempre que Mariucha (Elisângela) ia aprontar algo, olhava para a câmera e sapecava uma piscadela. Essa prática foi exponenciada em *Guerra dos Sexos*, onde todos os personagens faziam comentários diretamente ao público. Em *As Filhas da Mãe*, há a quebra de linguagem mais radical da obra de Silvio de Abreu: a transição das cenas era marcada por clipes onde *raps* explicavam o contexto da cena que acabou e levava o público para a próxima cena. Já em *Cambalacho*, os *stock-shots* tradicionais (praças, avenidas,

¹³⁷ Já no *remake*, em 2012, o final foi alterado: Felipe (Edson Celulari) finalmente conquista o amor de Roberta (Glória Pires) e Nando (Reynaldo Gianecchini) termina a novela com Juliana (Mariana Ximenes). Já a vilã Carolina (Bianca Bin) chega ao final da trama humilhada, pobre e obrigada a se submeter à vida humilde que pode lhe proporcionar sua mãe, Nieta (Drica Moraes).

amanhecer e entardecer, etc.) foram substituídos por painéis eletrônicos¹³⁸ localizados no alto dos prédios de São Paulo. Cada painel tinha uma mensagem específica, tais como “Cai a noite”, “Poiinnnn” (quando algum personagem apanhava), “Dará tempo?”, “Bom dia”, “Enquanto isso”, etc.

Outra marca importante das novelas de Silvio de Abreu que acaba se tornando um tema é a cidade de São Paulo. Cenário de todas as suas novelas¹³⁹, o próprio autor reconhece esta característica e explica qual o diferencial de se usar a cidade como local para suas tramas:

“As minhas novelas se passam em São Paulo com personagens paulistanos”, declara. “Outros autores fazem a novela passar aqui, mas os personagens não são daqui. Se você tirar [do bairro] da Lapa e colocar na Tijuca, dá no mesmo. Nas minhas, não”, completa. (SCIRE, 2013, p. 58)

Essa consciente opção traz à escrita de Silvio de Abreu tipos bastante característicos de São Paulo (como a Tancinha – Claudia Raia – de *Sassaricando*, Maria do Carmo – Regina Duarte – de *Rainha da Sucata*, ou Ana – Suzana Vieira – de *A Próxima Vítima*), como também tramas que se adequam melhor à cidade. *Belíssima*, por exemplo, falava das muitas origens dos paulistanos, com direito ao casal Murat (Lima Duarte) e Katina (Irene Ravache); ele, turco; ela, grega. Todos, convivendo em harmonia. A cidade de São Paulo também foi fundamental para ambientar a novela *A Próxima Vítima*, oferecendo muitas possibilidades para que Silvio de Abreu narrasse uma trama policial inspirada nos filmes *noir*.

Uma temática recorrente em suas novelas é o esporte e a estética. *Cambalacho* apresentava o *motocross* através do ambicioso Athos (Flávio Galvão), enquanto Amanda (Suzana Vieira) era dona do refinado centro de estética Physical, onde também trabalhava o instrutor Aramis (Paulo César Grande), Tina (Regina Casé) e Cibele (Duse Nacaratti). Quase 20 anos depois, o Physical reaparece em *Belíssima*, agora local de trabalho do *personal trainer* Narciso (Vladimir Brichta). Em *Guerra dos Sexos*, o universo do boxe foi abordado por Ulisses (José Mayer); na sinopse de *Vereda Tropical*, o futebol¹⁴⁰ foi o eixo da trama e contou com os jogadores do fictício Cantareira Esporte Clube, Luca (Mário Gomes), Bertazzo (Nuno Leal Maia) e Bráulio (Eduardo Tornaghi), além do técnico, Bepe (Luiz Carlos Arutin). *Rainha da Sucata* apresentou o automobilismo com Edu (Tony Ramos) e a escola de paraquedismo Gaviões do Ar, cuja proprietária era Dona Armênia (Aracy Balabanian) e os instrutores de salto, “seus filhinhos”, Gerson (Gerson Brenner), Gera (Marcello Novaes) e

¹³⁸ Estes painéis eletrônicos eram muito comuns em meados dos anos 1980 e serviam para a publicidade (uma versão tecnológica dos *outdoors*). No entanto, pouco tempo depois, caíram em desuso.

¹³⁹ Mesmo *Pecado Rasgado*, que era ambientada no Rio de Janeiro, tinha um núcleo em São Paulo, onde moram Renato – Juca de Oliveira – e Nélio – Armando Bógus

¹⁴⁰ Neste caso, entretanto, a inclusão do futebol foi uma exigência do autor da novela, Carlos Lombardi.

Gino (Jandir Ferrari). Já em *Passione*, o ciclismo era o tema da trama paralela de Sinval (Kayky Brito) e Danilo (Cauã Reymond), ao mesmo tempo em que alimentava situações para a Metalúrgica Gouveia, de posse de Eugênio (Mauro Mendonça) e Bete Gouveia (Fernanda Montenegro).

Assim como Lauro, Silvio também aborda temas polêmicos em suas novelas, mas mais próximo das ações socioeducativas, ou seja, trata-se de uma campanha com uma mensagem a ser transmitida. Talvez, uma das primeiras histórias a tratar conscientemente do assunto foi *Cambalacho*, onde a protagonista Naná recolhia crianças abandonadas para cuidar em sua casa. Depois de ficar rica, segundo a sinopse, Naná

Compra uma fazenda nos arredores de São Paulo e resolve transformá-la em uma fazenda modelo para acolher, educar, manter e tratar dos menores abandonados que andam pela cidade. [...] A fazenda começou a funcionar como um projeto modelo, tendo a ajuda de psicólogas, nutricionista, professoras. Tudo o que uma criança carente precisaria para uma boa formação. (ABREU, 1985, p. 35)

Neste caso em específico, houve uma pequena alteração de rumos na novela: ao invés de fazenda, Naná compra todas as casas da Rua da Ponte, no Carandiru, e lá instala seu projeto modelo de assistência aos menores abandonados. Em *Deus Nos Acuda*, o tema era abordado novamente quando Baby (Glória Menezes) decide adotar Nicolau (João Rebelló). Já em *A Próxima Vítima*, Júlia (Glória Menezes) se envolve com alguns meninos abandonados, em especial Arizinho (Patrick de Oliveira). Desta vez, a trama foi inspirada na história verídica da artista plástica Yvone Bezerra de Mello, autora do livro “As ovelhas desgarradas e seus algozes”¹⁴¹. Nesta campanha, Silvio associou o problema do menor abandonado com o das drogas, também explorado na novela por outro personagem, Lucas (Pedro Vasconcellos). Esta temática seria retomada em *Torre de Babel* e *Passione*, ambos os casos com grande impacto para os telespectadores. Além disso, a abordagem da homossexualidade presente em *A Próxima Vítima* causou enorme celeuma em *Torre de Babel*, o que agravou a crise de audiência que a novela teve desde seu primeiro capítulo. Por fim, o poder corruptivo do dinheiro é pano de fundo de muitas obras de Silvio de Abreu, desde *Jogo da Vida*, onde muitos personagens saíam à caça ao tesouro (quatro estátuas de cupido recheadas com uma imensa fortuna); passando por *Guerra dos Sexos*, *Cambalacho* (a vilã Andreia mata cruelmente seu marido apenas para herdar sua fortuna); *Rainha da Sucata*; *Deus nos Acuda*, *Torre de Babel* e *Passione*.

¹⁴¹ MEMÓRIA GLOBO. A próxima vítima – curiosidades. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-proxima-vitima/curiosidades.htm>>. Acesso em 13 jul. 2016.

Identificados os temas mais frequentes nas obras de cada autor, retomamos o conceito de sinopse, agora destacando questões narrativas e técnicas, bem como para apresentar a maneira de cada autor escrever e apresentar suas sinopses.

A sinopse, como já foi dito neste capítulo, deve apresentar uma ideia de produto audiovisual para que ele seja comprado ou aprovado por alguma emissora/produtora. Por já conter a estrutura que se pretende para a novela a ser escrita, ou seja, de que forma a história se articula e como se propõe a desenvolvê-la, o autor deve descrever na sinopse, sempre, um núcleo principal, os núcleos secundários, um núcleo jovem, o herói e o vilão (CAMPOS, 2011, p. 291-292). Nogueira (2001, p. 83) também destaca que uma sinopse deve mostrar, ainda que indiretamente, a premissa do autor em relação à história, ou, como dito por Pallottini, o autor deve ter um ponto de vista sobre um determinado assunto para comunicar aos seus telespectadores. As sinopses, segundo Campos, precisam responder aos sete *loci*:

- quando: o momento em que a estória ocorre e o período de tempo que cobre;
- onde: os lugares que a estória percorre, seus cenários e locações;
- o quê: os incidentes que narra;
- quem: os personagens, seus perfis;
- por quê: a estória pregressa e as motivações dos personagens;
- para quê: os objetivos dos personagens e o desfecho da estória;
- como: as formas de perceber e narrar a estória; o ponto de vista do narrador e o estilo da narrativa. (2011, p. 290)

Desta forma, como podemos deduzir, há um longo e acurado tratamento para a descrição da trama principal. Afinal, é ela que sustentará a produção do início ao fim, a emissora precisa saber com riqueza de detalhes, pelo menos, o conflito inicial e os obstáculos que norteiam a trama a ser produzida. Quanto a estes conceitos, vale mencionar rapidamente que:

Um obstáculo é qualquer resistência a que eu obtenha o que eu quero. O que eu quero e o que resiste à sua obtenção (obstáculo) trabalha, um contra o outro, com o objetivo de criar o conflito dramático.

O conflito dramático distingue-se das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre arbítrio versus destino. O conflito de um poema pode ser – juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo. (BALL, 2011, p. 49, itálicos do autor)

O conflito dramático, ainda segundo Ball (2001, p. 51-52) pode ser de quatro tipos: eu contra mim; eu contra outros indivíduos; eu contra a sociedade; e eu contra o destino, Deus, o universo ou as forças da natureza. Geralmente, em novelas, o conflito dramático mais explorado é o segundo, por ajudar a transmitir objetivamente o conflito dramático daquela trama. Contudo, há casos em que os outros são trabalhados, seja em tramas principais ou

paralelas. Em *Belíssima*, por exemplo, o conflito dramático da novela era o “eu contra o destino”, tomado de empréstimo por Silvio de Abreu das tragédias gregas (por sinal, a Grécia foi o país onde se iniciava a trama desta novela e as situações primeiras tinham forte inspiração na herança trágica do teatro grego), onde, via de regra, nenhum personagem consegue fugir do que fora determinado por seu oráculo. Já em *Os Gigantes*, Lauro apresenta um conflito do tipo “eu contra a sociedade” ao tratar da eutanásia como questionamento moral da protagonista Paloma (Dina Sfat).

A escolha da trama que será a principal viga para a estrutura da novela não é aleatória. Geralmente, os autores começam a idealizar a história do protagonista para, depois, abrir tramas paralelas. Até pode acontecer de uma trama começar a ser desenvolvida como principal, mas acabar sucumbindo a um plano secundário, mas é mais raro.

Por ser um texto de projeto audiovisual, a sinopse servirá de base para o produtor e diretor iniciar seus trabalhos, como destaca Ortiz et al. (1989, p. 131-138). A partir da leitura, o produtor de elenco, o diretor e o autor começarão o processo de seleção e testes para o elenco. Pela sinopse também é possível prever o número de cenários que a história necessita (isso quando o próprio autor não coloca a lista de cenários e a descrição de cada ambiente), o que levará produtores, cenógrafos e equipe de cenotécnica a orçar custos de fabricação de cenários e cidade cenográfica (dependendo das escolhas artísticas e operacionais da produção), compra ou reforma de móveis, etc. Algumas novelas começam em outros estados ou no exterior, o que exige uma organização para levar equipe com alguma periodicidade ou para se aproveitarem ao máximo as locações fora do estado do Rio de Janeiro (sede da Globo e do seu centro de produções, os Estúdios Globo – antigo PROJAC). Na sinopse deve constar todas essas informações; é através da sinopse que a emissora, produtora, diretor e produtores conseguem verificar se a novela é econômica e artisticamente viável.

Por isso, além de apresentar uma história que será narrada em tantos capítulos, a sinopse é um texto com muitas informações que serão traduzidas em valores, orçamentos, questões técnicas e artísticas. Deve ser objetiva, pois será lida por profissionais de diversas áreas. O testemunho do diretor e produtor Daniel Filho é elucidativo:

Ler uma sinopse longa é terrivelmente chato. É um romance mal escrito e sem emoção. Há muitas tramas com muitos personagens cada uma. Volta e meia, você tem que voltar as páginas para saber quem é aquele “fulano que telefona ameaçando”. Portanto, logo após ler uma sinopse quero saber do autor, já junto com o diretor, que novela é aquela, qual o clima que eles pretendem. (DANIEL FILHO, 2003, p. 174)

Há casos em que o autor redige a sinopse à moda de romance, com diálogos e longos parágrafos. Manoel Carlos e Benedito Ruy Barbosa são dois desses profissionais. Porém, via de regra, o texto de uma sinopse costuma ser bastante assertivo. Como exemplo, vejamos um parágrafo da sinopse de *Despedida de Solteiro*:

Quando Pedro dá os primeiros passos na sua investigação topa com um antigo e conhecido inimigo. Sérgio Santarém tem muitos motivos para manter a situação como está. Mais ainda: empenha-se em devolver Pedro e seus amigos à prisão. Para isso ele – como bom Yago – faz a cabeça de Flávia para que reabra o processo. Aparentemente, portanto, a luta legal se trava entre a jovem empresária e o ex-detento. Quando, no fundo, está o vilão manipulando os cordéis. (NEGRÃO, 1992, p. 11)

Em poucas linhas, Walther Negrão apresenta objetivamente: uma situação (investigação de Pedro), um obstáculo (Sérgio Santarém), uma caracterização do personagem (referência a Iago) e nova situação (batalha legal entre Flávia e Pedro), que alimentará alguns capítulos e que pode se desenvolver para outros entrecchos, a depender da condução da novela. Já na sinopse, essa mesma situação precisa ser clara e breve, até porque será com base nesse material (e não no roteiro dos primeiros capítulos) que o projeto de novela será avaliado (portanto, há menos espaço para o trabalho dramático e subjetivo, que será desenvolvido posteriormente).

A Globo sistematizou, há muitos anos, uma fila de autores para assumir determinados horários; o das 21h é concorridíssimo e conta com de organização de dois anos em média. Em agosto de 2016, por exemplo, enquanto é exibida a novela *Velho Chico*, *A Lei do Amor*, sua sucessora, já está sendo gravada para estreiar em outubro. Concomitantemente, *À Flor da Pele* e *O Outro Homem* estão em fase de pré-produção e *O Sétimo Guardião* já tem sua sinopse disponível para avaliação¹⁴² (esta última possivelmente só estreará em 2018). Mesmo esta organização não impede que algum autor fure esta fila sucessória, seja por qual motivo for (falecimento de autores, fracasso de alguma produção, novas contratações, etc.). Já no caso da Record e do SBT, a sinopse é encomendada e passa por uma avaliação, pois não há um banco de autores tão vasto quanto o da Globo.

Os autores costumam trabalhar atualmente com duas sinopses: a sinopse de trabalho e a de apresentação, como define Campos:

A sinopse de apresentação vai ser o centro das suas primeiras reuniões com o pessoal de produção. Depois disso, ela vai balizar os trabalhos e os contatos da produção com os possíveis financiadores, atores e pessoal técnico.
[...]

¹⁴² GLOBO registra o título “O Sétimo Guardião” para novela de Aguinaldo Silva. RD1. Disponível em: <<http://rd1.ig.com.br/globo-registra-o-titulo-o-setimo-guardiao-para-novela-de-aguinaldo-silva/>>. Acesso em 13 jul. 2016.

Sinopse de trabalho é o ponto de partida e referência para você escrever a sinopse de apresentação, a escaleta e o roteiro.

Você retorna à sinopse de trabalho sempre que sentir que está perdendo o rumo da história, ou o seu estilo, ou baralhando perfis e funções de personagens – e daí corrige o que for. (2011, p. 290)

Para Campos, uma sinopse de um autor iniciante deve contar com dez a vinte páginas, no máximo, para que seja de rápida leitura e objetiva apresentação. Já autores mais consagrados podem apresentar sinopses mais longas, de acordo com suas necessidades. Atualmente, a média de páginas de uma sinopse de apresentação é de 30 a 36 páginas, sendo que 20 delas desenvolverão as tramas principal e secundárias, e entre 10 e 16 páginas para os perfis de personagens. Mas há casos em que uma sinopse de trabalho pode ser menor (como a da novela *Amor Eterno Amor* – de 2012 –, com 18 páginas).

Vejamos então como cada autor apresenta sua sinopse. Por se tratar de novelas antigas, é possível que não haja distinção entre sinopse de trabalho e de apresentação (recurso recente criado, entre outras coisas, para burlar a constante ameaça de vazamento de material para a imprensa especializada).

As sinopses de Walther Negrão são as que mais se aproximam de projetos audiovisuais. Textos objetivos, com seções para esclarecimento de *merchandising*, premissa da novela, etc. Até os anos 1990, costumava apresentar de forma concisa o núcleo central e breves textos sobre as tramas paralelas. É desta forma a sinopse de *Despedida de Solteiro*, que narra em onze páginas as peripécias dos casais Flávia e Pedro, Lenita e João Marcos, além das investidas do vilão Sérgio Santarém. Em sete páginas, Negrão apresenta algumas tramas paralelas, no caso, as de Bianca (Rita Guedes), Mike (Jayme Periard) e do menor abandonado Léo (Patrick de Oliveira). Todas as outras tramas são brevemente mencionadas no perfil de cada personagem. A título de comparação, o segundo tratamento da sinopse de *Top Model* tem cinco páginas dedicadas ao núcleo central, duas a tramas paralelas e oito para os perfis de personagens. Já as sinopses recentes são mais longas, por volta de 50 páginas ao total (caso de *Araguaia* e *Flor do Caribe*), entre 20 a 30 para a trama principal e 10 a 18 para as histórias paralelas. O perfil de personagens é breve, poucas linhas para cada um. No caso de *Despedida de Solteiro*, ainda há uma peculiaridade: o perfil é dividido em duas colunas; à esquerda, constam as ligações familiares e rede de relacionamento (amizade e amor) do personagem em questão; à direita, dados gerais (idade, tipo físico) e breve descrição psicológica, função na trama e proposta de arco dramático. Não há, como se constatou nas sinopses de Lauro César Muniz e Silvio de Abreu, lista de cenários (duas exceções: *Pão-Pão*, *Beijo-Beijo* e *Fera Radical*). No caso de *Despedida de Solteiro*, porém, há uma explicação extraficcional para a

ausência de lista de cenários: como já comentado no primeiro capítulo desta dissertação, a novela foi escrita às pressas a partir da cidade cenográfica já planejada para o *remake* adiado de *Mulheres de Areia*.

Um detalhe a se observar na sinopse de *Despedida de Solteiro* está na mudança entre o crime programado e o que foi realizado no roteiro. Segundo o planejamento da sinopse, a vítima que morreria durante a despedida de solteiro seria Carol, irmã de Flávia e Xampu. Nos roteiros, porém, essa irmã deixou de existir e o crime foi sofrido pela prostituta Salete. Outra personagem recebeu o nome do perfil cancelado; trata-se do papel interpretado por Leila Lopes, uma professora de ginástica que abre uma academia em Remanso (e que nada tem a ver com a Carol original, nem ao menos os laços familiares originais).

Lauro César Muniz apresenta um número variável de páginas em suas sinopses, desde as 18 páginas de *Transas & Caretas* até as 74 páginas de *Zazá*. A de *Escalada* segue um meio termo, com 43 páginas¹⁴³. De modo geral, as primeiras páginas das sinopses de Lauro apresentam informações técnicas, tais como o tema (no caso de *Escalada*, a trajetória de Antonio Dias), época (de 1940 a 1975), cidades onde se localiza a trama (Rio Pardo, interior paulista, São Paulo, Rio de Janeiro e no interior de Goiás para a construção de Brasília) e uma *storyline*. A sinopse de *Escalada* acompanha as principais peripécias da ascensão, queda e restabelecimento do protagonista, além de apresentar com detalhes o painel histórico em que este personagem se insere: “Dezenove de setembro de 1956. O Congresso aprova a lei [da construção de Brasília], sancionada pela justiça. FACHINI avisa ANTÔNIO, que se emociona por ser um dos primeiros a pisar em Brasília” (MUNIZ, 1974, p. 29) O texto também apresenta os relacionamentos amorosos de Antonio Dias com Marina, Candida e Roberta; e os principais antagonistas, Armando, Miguel e Paschoal. Diferente de outras sinopses, a de *Escalada* narra a trama principal até o último capítulo, quando o habitual é interromper o texto em algum ponto-chave e detalhar alguns questionamentos para possíveis desenvolvimentos da novela até o final.

Não há, nesta sinopse, descrição das tramas paralelas, que são brevemente apontadas nos perfis de personagens. A única exceção está na trama amorosa entre Felipe (Ney Latorraca) e Fernanda (Nathália Timberg), descrita em poucos parágrafos ao longo da narrativa sobre Antonio Dias. Não se trata, porém, de uma regra, visto que as sinopses de *O*

¹⁴³ A versão cedida por Lauro César Muniz para a pesquisa desta dissertação foi digitalizada em formato doc. Logo, pode haver diferença na diagramação (número de páginas, principalmente) entre a versão datilografada (escrita em papel tamanho ofício e com tamanho de letra sempre fixo) e a digital (em tamanho de papel carta e com a possibilidade de variação no tamanho de fonte).

Salvador da Pátria e *Zazá* têm entre três e cinco tramas paralelas, respectivamente. A lista de personagens é objetiva, com parágrafos que vão de sete a quatorze linhas¹⁴⁴. Nota-se também que não há perfil para todos os personagens, sendo que apenas 16 personagens são descritos. Os outros são listados rapidamente, juntamente com o alerta de que “foram apenas citados na sinopse, quando necessário. Serão desenvolvidos no decorrer dos capítulos da novela” (MUNIZ, 1974, p. 42). Algumas sinopses de Lauro César Muniz apresentam descrição de cenários (*Roda de Fogo*, *O Salvador da Pátria*, *Cidadão Brasileiro*), outras não (*Escalada*, *Transas & Caretas*, *Zazá*).

Por fim, vale a pena citar a sinopse de *Um Sonho a Mais* que, a priori, foi escrita por Lauro para ser desenvolvida em novela por Daniel Más. A primeira página apresenta uma “previsão das ações mais importantes”, uma listagem de peripécias e os capítulos onde cada uma poderá acontecer. Por exemplo: “Cap. 70 – VOLPONE decreta sua morte” (MUNIZ, 1984, p. 01). Como não encontramos esta lista nas outras sinopses de Lauro César Muniz, tudo leva a crer que ela foi elaborada para tentar cercar com máximo de informações possível o autor que escreveria a novela.

Dos três autores selecionados para esta dissertação, Silvio de Abreu é quem apresenta as sinopses mais longas, entre 64 páginas (sinopse de apresentação de *A Próxima Vítima*) até 113 páginas (*As Filhas da Mãe*). A média, entretanto, está entre 70 e 80 páginas, caso de *Cambalacho*¹⁴⁵, com 79 páginas. Logo de cara, há um alerta sobre o tom da sinopse:

OBS:

A EXEMPLO DE JOGO DA VIDA, GUERRA DOS SEXOS E VEREDA TROPICAL - C A M B A L A C H O TAMBÉM É UMA NOVELA COM PERSONAGENS DE COMÉDIA E TODAS AS LIBERDADES E LOUCURAS QUE JÁ PROVAMOS CABEREM DENTRO DO GÊNERO, MESCLADA COM SITUAÇÕES DE REAL VERACIDADE DRAMÁTICA, COMO JÁ FOI FEITO NOS OUTROS TRABALHOS. É LEVANDO EM CONTA ESSES ASPECTOS QUE A SINÓPSE DEVE SER LIDA. (ABREU, 1985, p. 2)

O primeiro setor é uma lista de personagens com dados genéricos (nome, idade, poucas características psicológicas e relações com os demais personagens) para guiar o leitor durante a narrativa. A estrutura da sinopse é bastante diferente, em comparação com Negrão e Muniz. Silvio de Abreu apresenta sua história em partes (como em capítulos), entremeando núcleos e situações, assim como em uma novela. No caso de *Cambalacho*, o “Prólogo”

¹⁴⁴ Com exceção aos personagens Roberta (5 linhas), Alberto e Bruno (com 3 cada um).

¹⁴⁵ A versão cedida por Silvio de Abreu para a pesquisa desta dissertação, assim como ocorrera com *Escalada*, também foi digitalizada em formato doc. Logo, pode haver diferença na diagramação (número de páginas, principalmente) entre a versão datilografada (escrita em papel tamanho ofício e com tamanho de letra sempre fixo) e a digital (em tamanho de papel carta e com a possibilidade de variação no tamanho de fonte).

ambienta o leitor ao universo, histórico e motivações de Leonarda Furtado e Jerônimo Machado, a dupla de trambiqueiros que justifica o título da novela. A “Parte I” apresenta os outros personagens protagonistas, Rogério, Amanda, Antero, a vilã Andreia e também a primeira peripécia da novela: Andreia se casa com Antero, mas não herdará nenhum centavo da herança, destinada a uma filha desaparecida. Conforme a narrativa da sinopse avança, outros personagens e suas tramas são apresentados: na “Parte III”, entram Tiago e a americana Debbie Day (Christine Nazareth); na “Parte V”, Ana Machadão, Tina Pepper (Regina Casé) e Athos e por aí vai até o final, alternando capítulos da trama principal com outros onde há o desenvolvimento das tramas paralelas. A narrativa é interrompida na página 45, em um momento crucial da novela¹⁴⁶: graças às armações de Andreia, Naná é acusada de ter matado Antero, o suposto pai da cambalacheira. Athos, o único que poderia desmascarar Andreia, sofreu um acidente e está impossibilitado. Todos os personagens principais da novela dependem do resultado desse julgamento.

A descrição dos personagens é longa (todos os protagonistas têm uma página inteira de descrição, enquanto os outros contam com meia página cada) e bastante detalhada, com histórico de vida, características psicológicas, motivações, relações com os outros personagens e o arco dramático a ser cumprido durante os capítulos. Silvio também apresenta uma lista de cenários e locações, com detalhada pormenorização de cada ambiente. Vale mencionar a observação feita pelo autor quanto à qualidade dos cenários:

OBS: POR SE TRATAR BASICAMENTE DE UMA COMÉDIA, CAMBALACHO DEVE TER UMA MARCAÇÃO MUITO AGITADA. PORTANTO, OS CENÁRIOS ALÉM DE PORTAS RESISTENTES DEVEM TER, EM SUA MAIORIA, JANELAS PERFEITAMENTE UTILIZAVEIS E VISIVEIS NOS CENÁRIOS. MUITOS PERSONAGENS VÃO FAZER PELAS JANELAS A SUA ENTRADA OFICIAL EM CENA. (ABREU, 1985, p. 74, grifos do autor)

Ao final, consta uma lista de veículos para os personagens, seção inusitada da sinopse, pois não encontramos listagem semelhante em sinopses de Silvio de Abreu e/ou de outros autores. A sinopse de *Roda de Fogo*, poucos meses mais nova que a de *Cambalacho*, não traz uma lista de carros necessários aos personagens.

Normalmente, a última etapa a ser feita e a primeira a ser apresentada é a definição da *storyline*. Trata-se de uma síntese brevíssima de sua história, por isso ela é feita por último; o autor precisa saber qual trama irá desenvolver para, depois, defini-la em poucas palavras.

Uma *storyline* é bem-vinda quando você cria a sua estória, porque é a partir dela que você vai perceber o que é pertinente ou não. E ela é bem-vinda no início de sua conversa com o produtor para o qual você quer vender a estória. Uma *storyline* é

¹⁴⁶ Para se ter uma ideia, o acidente que a sinopse prevê ocorre no capítulo 148 da novela, a 25 capítulos do final.

bem-vinda durante a composição de sua narrativa, porque é se reportando a ela que você vai saber se está se afastando ou penetrando no que quer narrar.

[...]

Você pode escrever uma *storyline* a partir de três frases simples que resumam o começo, o meio e o fim da ação do personagem principal: “Garoto encontra garota. Garoto perde garota. Garoto conquista garota.” Mas, ao contrário do que o nome sugere, uma *storyline* frequentemente contém mais de uma linha. (CAMPOS, 2011, p. 106-107)

Os cursos de roteiro costumam apregoar que uma *storyline* deve conter uma linha no máximo, mas isso não é um consenso, como visto na citação de Campos. Dos três autores estudados por esta dissertação, Lauro César Muniz e Walther Negrão apresentam uma *storyline* com certa regularidade em suas sinopses, caso, por exemplo, de *Roda de Fogo* e *Zazá* (ambas de Lauro César Muniz) e *Fera Radical*, *Top Model*, *Tropicaliente*, *Araguaia* e *Flor do Caribe* (de autoria de Walther Negrão). No caso das sinopses das novelas selecionadas, apenas *Escalada* apresenta uma *storyline*, entretanto, trata-se mais de um resumo prévio do que de uma *storyline*. Já Silvio de Abreu não elabora *storyline*, pelo menos nas sinopses a que pudemos ter acesso.

4.2. Personagens: perfil de organização em núcleos.

Apesar de aparecerem juntas, sinopse e perfil de personagens são costumeiramente separados para que, didaticamente, seja possível trabalhar cada um dos tópicos¹⁴⁷. Mas, segundo Pallottini (1989, p. 11), o personagem de drama se apresenta na ação, e vice-versa. Candido (2014, p. 53) e Prado (2014, p. 84) afirmam que o personagem é o centro do enredo, ou seja, é impossível dissociar um do outro. Logo, a sinopse já contém muito da caracterização do personagem e os perfis de personagens trazem bastante informação sobre a estrutura da narrativa que se empreenderá por longos meses.

Barthes, no entanto, contrapõe que esta simbiose entre personagem e ação surge em um estágio inicial da ficção. Porém,

Mais tarde, o personagem, que até aí não era mais que um nome, o agente da ação, tomou uma consciência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma “pessoa”, breve um “ser” plenamente constituído, mesmo que ele não fizesse nada, e bem entendido, antes mesmo de agir; o personagem cessou de ser subordinado à ação, encarnou de início uma essência psicológica; estas essências podiam ser submetidas a um inventário, cuja forma mais pura foi a lista dos “empregos” do teatro burguês (a coquete, o pai nobre, etc.). (BARTHES, 1972, p. 42)

¹⁴⁷ Gloria Perez é uma exceção, pois costuma apresentar o perfil dos personagens ao longo do texto da sinopse, sem diferenciá-los em setor separado.

Cabe mencionar que, mesmo que haja esse distanciamento, a psicologia do personagem ainda se manifesta pela ação (principalmente na dramaturgia), e a ação acaba definindo este personagem. Na literatura, talvez, esta relação tenha se tornado menos rígida, pois o romance propicia enfoques de subjetividade em detrimento à ação, como é o caso de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Mas não podemos nos esquecer de que o que norteia o drama é a ação do personagem, pois

[...] quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator. (PALLOTTINI, 1989, p. 11)

Estes “empregos” a que se refere Barthes são utilizados até hoje nas novelas. É muito comum que se encontre em uma sinopse as figuras da mãe abnegada, a jovem rebelde, o filho ingrato, a fofqueira, o mestre, a mulher fatal, a bonita mas ingênua, o tirano, etc: “Uma característica das telenovelas, tradição herdada do melodrama, é a importância primordial dos personagens, em detrimento da história.” (NOGUEIRA, 2002, p. 85). Corroborar a afirmação de Nogueira o comentário de Huppés sobre o efeito do espetáculo no melodrama: “No melodrama a arte repousa quase inteiramente sobre as situações, sobre a encenação, sobre o talento dos atores, afastando-se, portanto, do domínio do texto, que até então reinava quase absoluto” (HUPPES, 2000, p. 101). Ao falar do domínio do texto, Huppés se refere ao teatro clássico francês, onde o trabalho teatral era basicamente o esmero com a escrita e declamação do texto da peça. É durante o melodrama teatral francês que surge, por exemplo, a importância da *mise-en-scène*.

Muitos autores se especializam em escrever tais tipos, como no caso de Ivani Ribeiro, que apresenta em boa parte de suas novelas a mocinha voluntariosa, por exemplo, em *A Deusa Vencida*, *A Indomável* (Excelsior, 1965), *O Terceiro Pecado* (Excelsior, 1968), *Nossa Filha Gabriela* (Tupi, 1971/72), *Final Feliz* (Globo, 1982/83), *A Gata Comeu*, *A Viagem* (Tupi, 1975; Globo, 1994), entre outras. Os atores também acabam marcados pelos recorrentes trabalhos no mesmo perfil, como as heroínas de Regina Duarte, os bons-moços de Tony Ramos, os bonachões de Elias Gleiser, as muitas personagens atrapalhadas vividas por Claudia Raia, as mulheres refinadas de Beatriz Segall, etc.

Independente da relação entre ação e personagem, há um ponto de concordância em todos os teóricos: o conceito de personagem. Segundo Pallottini (1989, p. 05), “Personagem

seria, isso sim, a imitação, e portanto a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios.”. Uma virtualização na ficção de seres que encontramos em nosso dia a dia. Para Anatol Rosenfeld, há na literatura uma completude na representação ficcional destes seres humanos porque

Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e toma determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 2014, p. 45)

Este “denso tecido de valores” é uma técnica amplamente utilizada pelo escritor para atribuir verossimilhança aos seus seres criados. Para que um personagem tenha estofado, o autor constrói uma unidade muito coesa entre seus pensamentos, suas crenças, personalidade, histórico de vida e muitos outros aspectos que lhe deem o máximo de completude, oferte uma visão totalitária sobre aquele ente fictício (BAKHTIN, 2011, p. 33). Sobre esta unidade coesa do personagem, Antonio Candido ressalta que

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (CANDIDO, 2014, p. 67)

Na vida, as pessoas são fragmentárias e múltiplas, de acordo com o ponto de vista. Pensemos, por exemplo, em um tipo sempre em voga nas páginas de jornal: o assaltante de periferia. Para a polícia, trata-se de um marginal, alguém que deve ser punido porque transgredir códigos de ética e conduta da sociedade. Para seu filho, esse mesmo assaltante pode ser um pai dedicado e preocupado; para a esposa, um marido imprudente e irresponsável. Já sua mãe pode identificar nele um menino que fez escolhas erradas, não teve oportunidades na vida, mas que nutre em si valores positivos. Uma socióloga pode interpretar esse mesmo assaltante como uma vítima da luta de classes, que promove a marginalização dos mais carentes, etc.

Na vida real, temos a capacidade de lidar com um desses aspectos como se fosse absoluto, mas na ficção, justamente por seus limites de “faz-de-conta”, o personagem precisa de uma elaboração mais bem acabada para que passe ao leitor e (tele)espectador a sensação de realidade, de verossimilhança. Bakhtin ressalta esse acabamento estético da ficção quando comenta que

É isso que diferencia o mundo da criação artística do mundo do sonho e da realidade da vida: todas as personagens estão igualmente expressas em um plano plástico-pictorial de visão, ao passo que na vida a personagem central – o eu – não está

exatamente expressa e dispensa imagem. Revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida é a primeira tarefa do artista. (BAKHTIN, 2011, p. 27)

Pallottini também trabalha com eficácia esta distância entre o ser real e o ficcional:

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano: preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um *ser que é*. (PALLOTTINI, 1989, p. 12)

A construção da lógica interna é o que garantirá essa unidade real ao personagem, que, segundo Valenzuela (2011, p. 96), deve apresentar quatro elementos básicos: uma necessidade dramática, um ponto de vista, uma atitude e uma mudança ao longo da trama (progressão dramática). Ball corrobora os tópicos levantados por Valenzuela, ao ressaltar que o personagem precisa querer algo, ter um obstáculo e fazer ou estar disposto a fazer algo para conseguir o que quer (2011, p. 89).

Sobre as necessidades dramáticas, há que se fazer um rápido parêntese. Estamos aqui lidando com a noção de motivação, muito cara à dramaturgia e às novelas, visto que se trata de gêneros onde o personagem deve constantemente alimentar a ação. Esse personagem precisa querer alguma coisa para que a história ande. Uma poesia pode se bastar com uma impressão, um sentimento ou uma imagem; não há necessariamente uma motivação nisto. Já na dramaturgia, se não houver motivação, não há história.

Pensemos, por exemplo, em *Macbeth*, de Shakespeare. O protagonista, servo leal do rei Duncan, tem a ambição de conquistar a coroa da Escócia, mas não tem a coragem para tanto (mesmo com a profecia das três bruxas, preconizando que ele seria rei). Para tal, é instigado por sua esposa Lady Macbeth a assassinar o rei e tomar o reino. As motivações do personagem (a ambição, o poder, a afirmação da masculinidade posta em xeque por Lady Macbeth) levam o protagonista a agir, movimentando a história e atingindo a todos os outros personagens. Se Macbeth não tivesse dado ouvidos às bruxas, à sua ambição e à sua esposa, o rei Duncan não teria sido assassinado, Macbeth não se tornaria rei e a trama não sofreria qualquer mudança de rumo. Portanto,

As motivações podem ser desde psicológicas (do personagem) até artísticas, [...]. Enquanto o objetivo faz parte do personagem, está na gênese de suas ações, a motivação depende do contexto, do momento do personagem na história e é subordinada ao objetivo. (SADEK, 2008, p. 104)

Isto posto, resta-nos agora acompanhar a caracterização deste personagem, que é dotado de uma motivação, de um objetivo, uma lógica interna e um ponto de vista sobre a história. Em termos formais,

Inicialmente, caracteriza-se [um personagem] na novela da mesma forma que no teatro: pela apresentação física do personagem e seu suporte (o ator); pelo nome que lhe é dado; pelas coisas que esse indivíduo criado faz e diz; pelas coisas que fazem e dizem os demais a respeito dele – portanto, pelas suas falas, atitudes e ações –; e por esses mesmos recursos utilizados pelos coadjuvantes. Nesse conjunto, uns explicam os outros e a interação explica a todos. (PALLOTTINI, 1998, p. 65)

Vejamos o perfil do personagem Aramis (Paulo César Grande), da novela *Cambalacho*:

8- ARAMÍS TRANCOSO (25/30 ANOS)

Sobrinho de BIJÚ, irmão de ATHOS E PORTHOS.

É o mais cuca fresca e também o mais vistoso dos três irmãos. Tem paixão pela ginástica e vive praticando, em toda e qualquer ocasião. Tem físico privilegiado. É amigo da família, dos vizinhos. É do tipo que adora ver filmes de ação e ler revistas em quadrinho. As mulheres vivem dando em cima dele e muitas vezes, involuntariamente, é vítima da raiva de muitos maridos, às vezes tem culpa e outras não. Esta muito mais preocupado em manter o seu físico do que em namorar as garotas. Não que não goste delas, mas não é absolutamente vidrado em transas. Quando sente falta, pega alguma garota que esteja mais á mão. Essa sua aparente indiferença é que deixa as mulheres meio loucas. ALBERTINA arrasta um bonde por causa dele, mas ele não está nem aí. É um homem muito bom, muito paciente em tudo e extremamente dedicado a ginástica. Simples, se veste bem e modernamente, nada muito elaborado, mas sempre algo que lhe valorize o físico. Não é um personagem de comédia, mas às vezes estará metido em situações cômicas. Deve ser construído com simplicidade por um ator que tenha condições físicas para fazê-lo. (ABREU, 1985, p. 53, grifos nossos)

Os trechos sublinhados destacam os pontos ressaltados por Pallottini, tais como idade, porte físico (determinante para este personagem, já que se trata de um professor de ginástica), relações com outros personagens (ainda que, neste caso, trate-se apenas dos laços de parentesco, e não os de amizade, etc.). Em outro exemplo, a personagem Marina (Renée de Vielmond) de *Escalda* tem sua curva dramática demarcada por Lauro César Muniz na descrição do perfil:

MARINA ALCÂNTARA MAGALHÃES: filha do segundo casamento de GABINO ALCÂNTARA MAGALHÃES, de família paulista de quatrocentos anos, irmã de Armando e Felipe. Acostumada a ter tudo na vida, mimada, empreende viagens ao exterior, mora em São Paulo com a mãe, para estudar, mas na verdade para freqüentar as esferas sociais. Moça delicada, mas insegura. Tem muito medo de tomar decisões quanto a relacionamentos amorosos. Arranja sempre desculpas e evasivas para não se comprometer seriamente, talvez pelo medo de abandonar a vida a que está acostumada. Não tem estrutura para enfrentar dificuldades, motivo pelo qual, mesmo amando Antônio, o abandona no momento em que ele mais precisa. Casa-se, por conveniência, tem uma filha, mas ao amadurecer, pede o divórcio. Apesar disso, ainda passa por muitos conflitos internos antes de se decidir a viver

definitivamente com o amor de sua vida, mesmo depois de saber que ele está bem situado na vida. Sua fragilidade a acompanha, mas ao final, é feliz. (MUNIZ, 1974, p. 39, grifo nosso)

Mesmo que de modo genérico, temos informações essenciais sobre a caminhada de Marina ao longo da história: filha de uma importante família, é muito frágil e acaba se casando com um homem que não ama. Depois de separada, ainda demora a se permitir viver um romance com seu amor, Antônio Dias. Em nenhum momento do perfil, Muniz aponta quais serão as peripécias que levam Marina a movimentar sua vida, mas o desenho dessa transição já está dado pela breve descrição do perfil.

Este jogo de informações entre o personagem e seus pares torna a leitura destes seres muito mais complexa e rica; afinal,

A forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação entre as categorias imagéticas do *eu* e do *outro*; essa forma do eu, na qual vivencio só a mim, difere radicalmente da forma do *outro*, na qual vivencio todos os outros indivíduos sem exceção. O modo como eu vivencio o meu próprio *eu*; isso entra na categoria do *outro* como elemento integrante, e essa diferença tem importância fundamental tanto para a estética quanto para a ética. (BAKHTIN, 2011, p. 35)

Pallottini, no entanto, ressalta que a televisão, por trabalhar com uma imagem selecionada e editada, oferece ao público uma leitura mais padronizada do que o teatro, onde o espectador pode ver a peça de vários pontos da plateia, escolhe observar algum dos personagens ou o palco como um todo. Se o espectador decide acompanhar Lúcia, de *Vestido de Noiva*, pode ter uma leitura diferente da peça do que daquele que assistiu a trama sob o olhar da protagonista Alaíde. Já na televisão, não há essa possibilidade; os cortes, edição e enquadramentos direcionam a leitura. Podemos acompanhar a trama de *Velho Chico* (2016) e termos simpatia pela personagem Iolanda (Christiane Torloni), mas dela só teremos acesso o que a câmera nos permitir, e não o contexto dramático total.

Há uma classificação de personagens bastante usual que os divide em planos (*flat characters*) e esféricos (*round characters*). Essa tipologia foi inicialmente elaborada pelo teórico inglês Edward Morgan Forster. Segundo James Wood,

Forster usou o termo “plano” [*flat*], hoje famoso, para descrever o tipo de personagem que recebe um único atributo essencial, repetido de modo inalterável em todas as suas aparições num romance. Muitas vezes, esses personagens têm um refrão, uma etiqueta de identificação ou uma palavra-chave [...]. Os personagens planos não podem ser trágicos, afirma ele; precisam ser cômicos. (WOOD, 2012, p. 109-110)

Também trabalhando esses conceitos, aqui no Brasil, Candido observou que os personagens planos eram conhecidos também como “*temperamentos (humours)*” no século

XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. [...]; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera.” (2014, p. 62). Podemos pensar em personagens de esquetes como personagens planos. O professor Raimundo, da *Escolinha do Professor Raimundo* (Globo, 1990-1995; 2001), apresentará o mesmo tipo de comportamento, independente do programa. Seus bordões o caracterizam e são de fácil assimilação junto ao público, tais como “E o salário ó...”. Trata-se da “etiqueta de identificação” a que se referia Wood.

Já os personagens esféricos, segundo Wood, “nos ‘surpreendem’ a cada vez que aparecem, não são ocamente teatrais, combinam com outros personagens nas conversas, ‘conduzem-se uns aos outros, sem que o notemos’” (2012, p. 110). Para Candido,

As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. (CANDIDO, 2014, p. 65)

No entanto, Wood não concorda inteiramente com a classificação de Forster, principalmente quanto à classificação de personagens esféricos:

Eu ficaria muito feliz em abolir a própria ideia de “redondeza” [*roundness*] da caracterização, porque ela nos tiraniza – a nós leitores, romancistas e críticos – com um ideal impossível. A “redondeza” é impossível na literatura, uma vez que personagens literários, embora muito vivos à maneira deles, não são iguais a pessoas de verdade (mas, claro, existe muita gente de verdade, na vida real, que é bem plana e não parece muito redonda). (2012, p. 110-111)

A discussão de Wood nos faz voltar ao questionamento sobre a lógica interna do personagem, que o faz ter uma unidade coesa, apesar de os seres da vida real apresentarem uma coerência mais frouxa. De qualquer forma, habituou-se a trabalhar o conceito de “personagem esférico” em contraponto ao “personagem plano”. Ou seja, se tal personagem não atende às características de um personagem plano, logo, trata-se de esférico.

No caso das telenovelas, há uma herança do melodrama que perdura até hoje no tocante à construção dos personagens.

A linguagem do melodrama, avessa a ambiguidades e torneios de estilo, reúne as condições indispensáveis para agradar as plateias desabitadas de sutilezas. Além do mais, a peça costuma pré-definir a moral das personagens como forma de indicar a interpretação pretendida, e o faz com uma clareza inequívoca. Todos esses são traços que evidentemente reduzem o esforço demandado ao espectador, facilitando a aproximação. (HUPPES, 2000, p. 14)

Esta apresentação imediata da moral dos personagens leva muitos a classificar os perfis desenvolvidos por uma novela como planos. Tal é a visão de Sadek, que contrapõe a construção do personagem das novelas à do cinema:

Em uma telenovela com tantos personagens principais, é difícil construí-los para que apresentem os traços normalmente observados nos protagonistas do cinema. O melodrama que caracteriza as telenovelas contribui para a criação de personagens mais rasos e simples. (SADEK, 2008, p. 104)

Contudo, há um fator que não é considerado pelos teóricos que classificam os personagens de novelas como planos: a duração da história. Em um filme de uma hora e meia, é menos difícil manter uma linha mestra de um personagem, seja ele plano ou esférico, do que nas novelas, porque os mais de 180 capítulos podem comprometer esse norte e levar os autores (diretores e atores igualmente, à medida que a novela avança) a atribuir características mais complexas e, por vezes, contraditórias à apresentação inicial. Não se quer dizer aqui que os personagens de telenovela não sejam planos, mas que há personagens “menos planos” ou “quase esféricos”.

Podemos pensar em exemplos contrastantes: Paola Bracho (Gabriela Spanic) de *A Usurpadora* (Televisa, 1998) e Ângela Vidal (Claudia Raia) em *Torre de Babel*. Paola é uma mulher bastante egoísta, que não mede esforços para realizar tudo aquilo que lhe dá prazer; manipula a todos da família Bracho, sem o menor escrúpulo. Sua motivação inicial é o seu próprio desejo. Ao final, redime-se em seu leito de morte, mais motivada pela culpa cristã do que por um movimento interno do personagem. Ângela Vidal também é manipuladora e quer se vingar de César Toledo (Tarcísio Meira), a quem culpa por uma tragédia familiar. No entanto, tem uma relação fraternal com Clara (Maitê Proença), por quem nutre carinho e proteção, e ama enlouquecidamente Henrique (Edson Celulari) desde o tempo da faculdade. Ao final, não se redime como Paola Bracho, mas durante o desenvolvimento da novela trabalha elementos de esfericidade que a vilã mexicana não demonstra.

Na visão de Ball, não existe mudança de personagens (no caso, os teatrais). Quando se configura uma situação de mudança no perfil, na verdade, trata-se de uma manifestação de alguma situação em que se possa entender o personagem de maneira nova:

Uma armadilha particularmente insidiosa está na velha e desgastada afirmação de que uma personagem se modifica no decorrer da peça. A verdade é que as pessoas de uma peça não se modificam mais que as pessoas na vida real. Se mudarem, não acreditaremos nelas. Pode mudar uma atitude, ou uma técnica empregada pela personagem; um traço particular da personagem pode *parecer* que se altera; mas é mais provável que seja a *situação* que tenha mudado. Emerge, então, para compor melhor, o mesmo traço da personagem, um meio mais fácil, ou mais aceitável. (BALL, 2011, p. 93)

Neste ponto, a telenovela se distancia um pouco do melodrama teatral. Os cento e tantos capítulos oferecem tempo para que o autor possa trabalhar a subjetividade e muitas outras características dos personagens, ainda que não do modo vertical como faz o romance ou o cinema. Enquanto isso, nas peças do gênero melodramático,

[...] a ação dramática é substituída pelo movimento exterior, e vemos que se sucedem lutas, batalhas, duelos, entradas e saídas, festas, viagens, mudanças, sem que nada disso corresponda a nenhuma *necessidade interior* dos personagens. São peças excessivamente *objetivas*, em que o subjetivo não tem o seu lugar devido. (PALLOTTINI, 1983, p. 18)

Isso não quer dizer que um personagem de novela não chegue ao final da trama com a mesma personalidade que apareceu no primeiro capítulo; mas há uma mistura entre personagens-tipo e personagens rumo à esfericidade.

Retomando um ponto levantado por Pallottini, a relação entre os personagens, nota-se que essas relações dão origens a muitos núcleos dentro de uma mesma novela. Como núcleo, Campos (2011, p. 163) entende que “[...] é o conjunto de personagens com um traço ou uma circunstância comum”. Podemos organizar os personagens de acordo com sua função dentro da história (amigos do protagonista), ou pelos indivíduos envolvidos em uma mesma trama. Contudo, o mais comum é que, em telenovela, os núcleos sejam organizados de acordo com o cenário que aqueles personagens frequentarão com mais constância. Isso acontece porque a gravação de um capítulo de novela é esquematizada pelos cenários (internos e externos). Por exemplo, na segunda feira serão gravadas todas as cenas na “Casa da protagonista”; na terça, “escritório da fábrica”; na quarta, “escola do núcleo jovem”; quinta, externas na cidade cenográfica, etc. Como em nossa sociedade os ambientes mais comuns são o lar e o trabalho, os núcleos de novela costumam agrupar os personagens em torno das famílias e/ou dos trabalhos.

Os núcleos, geralmente, apresentam “coloração” diferente entre si, ou por outra, cada núcleo terá um tom específico na trama, um tipo de humor ou de drama que o caracterizará (PALLOTTINI, 1998, p. 74). Essa variação é intencional e visa tornar a novela atraente aos mais diversos públicos (visto que é uma narrativa de massa, portanto deve atingir o maior número de espectadores possível):

Filmes e novelas de TV costumam estabelecer conexões por empatia e identificação com os espectadores. Mas como, mais do que filme, novela fala a espectadores muito díspares, roteirista de novela tem de criar diferentes núcleos de personagens pelos quais os diferentes espectadores possam sentir empatia ou identificação. (CAMPOS, 2011, p. 163)

Entretanto, a noção de núcleo não se confunde com a de trama paralela, pois um mesmo núcleo de personagens pode apresentar mais de uma trama paralela e, pelo contrário, uma trama paralela pode conter personagens de núcleos diferentes. Vejamos, por exemplo, a trama de vingança de Sérgio Santarém (Marcos Paulo) em *Despedida de Solteiro*: o vilão quer se vingar de Emília (Lolita Rodrigues), por ela e seu falecido marido serem responsáveis pela sua infância miserável em orfanatos; tenta prejudicar João Marcos (Felipe Camargo), pois ele é o amor de Lenita (Tássia Camargo), esposa do vilão; de quebra, atua como oponente a Pedro (Paulo Gorgulho) e Pasqual Papagaio (Eduardo Galvão) porque ele, Sérgio, foi o responsável pela prisão dos amigos, quando, na verdade, o vilão sabe quem foi o assassino de Salete (Gabriela Alves) e o protege por motivos escusos; representa uma ameaça a Marta (Lucinha Lins) por ser o pai verdadeiro de Léo (Patrick de Oliveira), etc. Nestas poucas linhas, a trama de Sérgio Santarém envolveu, pelo menos, quatro núcleos: o de Emília, o de Lenita, o de João Marcos e o de Pasqual (do qual Marta faz parte).

Em contrapartida, a família de Seu Biju (Emiliano Queiroz) em *Cambalacho* apresenta, inicialmente, algumas tramas paralelas: o amor de seu Biju por Lili Bolero; o envolvimento de Athos (Flávio Galvão) com a vilã Andreia (Natália do Valle), os episódios românticos de Aramis e as limitações psicológicas de Porthos (Maurício Mattar). Isso, inicialmente, porque, com o correr da novela, outras tramas vão se desenvolvendo, tais como a presença de Ana Machadão, que ama Athos em silêncio e é o ser amado de Porthos, o envolvimento de Aramis com Amanda (Suzana Vieira), a possibilidade de seu Biju ser a filha verdadeira de Antero (Mário Lago), etc.

A confusão entre núcleos e tramas paralelas surge porque, “Em geral, cada núcleo gera ao menos uma trama, do que resulta a narrativa ser uma composição de, no mínimo, tantas tramas quantos forem os seus núcleos.” (CAMPOS, 2011, p. 164). De modo objetivo, Sadek resume a dinâmica entre núcleos e tramas paralelas desta forma:

A estrutura de uma telenovela é como um feixe de tramas que se desenvolvem paralelamente, podendo ser agrupadas em núcleos dramáticos. Cada linha desse feixe apresenta características próprias e corresponde a um drama específico; já um grupo de linhas com traços comuns compõe um núcleo. Em vários momentos uma linha toca a outra, mesmo sendo independente ou pertencendo a outro núcleo. (SADEK, 2008, p. 48)

Isto posto, é chegado o momento de explorar como Walther Negrão, Lauro César Muniz e Silvio de Abreu trabalham seus protagonistas, antagonistas, personagens secundários e núcleos de modo que caracterizem as suas tramas com sua assinatura particular.

4.2.1. Protagonistas

O termo “protagonista” é bem difundido entre nós, seja pela importância que a televisão adquiriu em nossa cultura, seja pelo peso do cinema na arte mundial. Qualquer leigo sabe que o personagem de maior destaque é o protagonista daquela história. Vale a pena retomar a origem da palavra para que se entenda bem o que de fato envolve a noção de protagonista:

A palavra “protagonista” vem do grego e aglutina prôtos (“primeiro”) a agonistés (“combatente”). Por implicar combate, jogos de ações, protagonista é termo privativo de narrativa dramática; por implicar primeiro personagem, protagonista se refere a personagem principal. Portanto, numa narrativa dramática, protagonista é sinônimo de personagem principal. (CAMPOS, 2011, p. 150)

Apesar de ponderar que esta noção pertence ao drama, não é incomum que se veja em literatura o uso recorrente do termo “protagonista” para designar aquele que comanda aquela narrativa (mesmo em casos em que o narrador é o protagonista do romance). Esta figura central da história tem a capacidade de galvanizar as ações em torno de si, além de ser o alvo dos antagonistas. Trata-se da figura por quem o público (leitor ou espectador) se identificará, por quem torcerá e motivo pelo qual acompanhará aquela narrativa (SADEK, 2008, p. 90-91). Para tanto, esse protagonista deve manter a característica de personagem agente, ou seja, aquele que age, que atua dentro das peripécias que a história desenvolve; Valenzuela destaca esse caráter:

Todo personaje principal, el que lleva la acción (el personaje central de una telenovela, que es lo que aquí nos ocupa) tiene que ser un personaje agente: es decir, hace, ejecuta. No puede ser un personaje “paciente”, es decir, que sufre las consecuencias de las cosas hechas por otros. (VALENZUELA, 2011, p. 49)¹⁴⁸

Um protagonista paciente, que apenas recebe as ações dos demais personagens, perde seu caráter protagônico, visto que ele não está mais no eixo da ação; ela já não parte mais dele para os personagens a seu redor, pelo contrário. Um exemplo bastante pontual dos últimos dez anos em televisão está na novela *Viver a Vida* (Globo, 2009/10). Inicialmente, a protagonista apresentada ao público e à imprensa era Helena (Taís Araújo), uma modelo de sucesso que larga sua carreira para se casar com Marcos (José Mayer), um bem-sucedido empresário. Sua vida é transformada após sua enteada, Luciana (Alinne Moraes) sofrer um acidente que lhe deixa tetraplégica. Apesar desta espinha dorsal, e do fato de Manoel Carlos escrever a

¹⁴⁸ “Todo personagem principal, aquele que conduz a ação (o personagem central de uma telenovela, que é o que nos interessa) tem que ser um personagem agente: ou seja, age, executa. Não pode ser um personagem “paciente”, ou seja, que sofre as consequências das coisas feitas por outros.” (tradução nossa)

esmagadora parte das protagonistas com o nome de Helena, a personagem principal da novela se tornou Luciana, pois a ação era gerada por ela. Enquanto isso, Helena padeceu um obscurantismo ao longo dos capítulos porque ela não agia em nenhuma das situações; seu lugar na trama foi de testemunha dos acontecimentos causados por Luciana.

Grosso modo, a telenovela trabalha dentro dos preceitos do maniqueísmo melodramático, onde há uma polarização entre bons (protagonistas) e maus (vilões). Trata-se de uma premissa clássica, uma das primeiras informações que se pode abstrair ao assistir uma novela. Trata-se de um porto seguro do telespectador, que rapidamente localiza as duas funções e se sente amparado para acompanhar a novela, pois tem a certeza de que compreendeu a gramática daquela trama:

As personagens são construídas de forma muito mais esquemática no melodrama. O foco principal incide sobre a ação, que abre a batalha entre polos morais opostos. Aqui, os bons confiam na justiça, por mais que esta tarde para vigorar. Movem-nos sentimentos totalmente positivos: lealdade, amor, abnegação, etc. Nem os malfeitores lhes despertam ódios. No máximo, demonstram piedade por eles. Por mais sofrimentos que lhes tenham infligido, não encaram a luta como vingança. Tampouco qualificam como desforra a pena que porventura conseguem fazer aplicar. Conscientes da superioridade dos ideais que abraçam, os bons não cogitam mudar de lado ou incorporar ardis escusos. Se não têm condições de reagir, aceitam sofrer em vez de trocar partido. (HUPPES, 2000, p. 112-113)

A telenovela brasileira, no entanto, atribuiu nuances a esse personagem bondoso do melodrama, dotando-o de características negativas, como o ódio e o sentimento de revanchismo, sem, entretanto, descaracterizá-lo como herói melodramático (como poderemos acompanhar adiante, na apresentação dos protagonistas de *Negrão*, *Muniz* e *Abreu*). Há, porém, personagens na telenovela brasileira que seguem a cartilha descrita por Huppés e o maior exemplo é Isaura (Lucélia Santos), do clássico *Escrava Isaura* (Globo, de Gilberto Braga baseado no romance de Bernardo Guimarães, 1976/77). Escrava branca perseguida por seu dono, Leôncio (Rubens de Falco), luta por sua liberdade, mas dentro da ética católica ensinada pela madrinha Ester (Beatriz Lyra). Apesar de muito maltratada por Leôncio e pela invejosa Rosa (Léa Garcia), não é capaz de usar os mesmos ardis dos vilões para se defender. Quando Leôncio se suicida, no último capítulo, Isaura pede que Deus se apiede de sua alma; já por ocasião da morte accidental de Rosa (envenenada por uma taça de bebida destinada a Isaura), a escrava branca consegue perdoar àquela que morreu tentando matá-la.

Para entendermos o contraponto, temos Rosália (Glória Pires), protagonista de *Direito de Amar*. A jovem se apaixona por Adriano (Lauro Corona), mas é negociada entre seu pai, Augusto (Edney Giovanazzi) e Francisco de Monserrat (Carlos Vereza): Augusto teria suas dívidas perdoadas se Rosália se casasse com Monserrat (pai de Adriano). Depois do

casamento, Rosália descobre o lado mais apaixonante e o mais cruel de seu esposo. Para lutar contra o casamento imposto, Rosália não se intimida por usar armas pouco habituais: desafia o esposo, frustra seus planos e chega até a sair de casa, vivendo um tempo em uma pensão. Neste momento da trama, Rosália comete uma das ações mais inesperadas em termos de “protagonista”: decide posar nua para cartões fotográficos, visando seu sustento. Com um perfil deste, é possível perceber que a telenovela brasileira conseguiu se distanciar do paradigma melodramático.

Por causa dessa complexidade dos protagonistas da telenovela brasileira, os telespectadores conseguem ter maior empatia pela trama. Capítulo a capítulo, as tramas narram histórias de personagens mais humanizados, com erros e imperfeições. Essa simbiose entre protagonista e público é importante porque o

Herói é o personagem que narrador e espectador aprovam, pelo qual torcem, próximo de quem querem estar, com quem querem se emocionar, se identificar e que, enfim, querem ver vitorioso e feliz. Herói são o narrador e o espectador, fossem eles heróis. (CAMPOS, 2011, p. 154)

Os personagens de novelas têm um objetivo a alcançar (assim como mostrado pela dinâmica que define a ação dramática). Na maior parte das vezes, trata-se da concretização do amor, cujo objeto tende a ser idealizado:

Quando a busca da realização amorosa ocupa o primeiro plano, o enredo mostra um jovem casal enamorado procurando afastar os empecilhos interpostos à sua união. Ambos experimentam um afeto sincero, mas não conseguem remover os obstáculos que os separam. (HUPPES, 2000, p. 35)

É muito comum que se resuma a trama central de uma novela pela história amorosa dos protagonistas. Vejamos, por exemplo, o caso da novela *Haja Coração* (Globo, 2016). Temos a história de Tancinha (Mariana Ximenes), a protagonista que está prestes a se casar com Apolo (Malvino Salvador), mas vê seus objetivos interrompidos com a entrada do apaixonado Beto (João Baldasserini). Tancinha também tem outro objetivo (esclarecer o desaparecimento de seu pai), mas a viga mestra da personagem (e da trama) é a concretização do amor que ela sente por Apolo. Porém, há nas telenovelas outros desníveis que dificultam a união do par romântico.

[...] en la telenovela moderna ya tampoco basta que exista un personaje malvado que goza separando a nuestra pareja central. Hoy en día se exige que dicha pareja esté amenazada por una circunstancia que sea superior a ellos, en intensidad y poderío, y que represente un real conflicto a su amor. (VALENZUELA, 2011, p. 87)¹⁴⁹

¹⁴⁹ “[...] na telenovela moderna já não basta mais que exista um personagem malvado que se realiza separando o nosso casal central. Hoje em dia exige-se que este casal esteja ameaçado por uma circunstância que seja superior a ele, em intensidade e poder, e que represente um real conflito a seu amor.” (tradução nossa)

Em um rápido exercício de memória, podemos citar a busca por poder (*Belíssima*), a realização de um objetivo (*Araguaia*), o poder do dinheiro (*Transas & Caretas*), a obstinada vingança (*Fera Radical*), um passado mal resolvido (*Sassaricando*), os preconceitos sociais (*Torre de Babel*), os desencontros do tempo (*O Casarão*), a insegurança (*Escalada*), os objetivos divergentes (*Top Model*) e até mesmo razões de ordem espiritual (*Anjo de Mim*, Globo, 1996/97).

Assim como outros tópicos levantados por essa dissertação, os protagonistas de Walther Negrão são muito próximos da tradição melodramática. Suas novelas são centradas no par romântico, tal como em *Livre para Voar*, onde o cerne da novela era a realização do amor de Bebel (Carla Camuratti) e Pardal (Tony Ramos), apesar de ambos mentirem para o outro sobre seu passado. No caso de *Despedida de Solteiro*, há uma dupla de pares românticos que protagonizam a novela: Pedro (Paulo Gorgulho) e Flávia (Lúcia Veríssimo), João Marcos (Felipe Camargo) e Lenita (Tássia Camargo). A sinopse de *Despedida de Solteiro* apresenta como protagonistas apenas o primeiro casal. Grande parte do texto gira em torno de Pedro e Flávia, já a trama de João Marcos e Lenita é apresentada em uma página, ao final do núcleo central. Além disso, os personagens Flávia e Pedro encabeçam o perfil de personagens, seguidos por João Marcos e Lenita.

Entretanto, a ação desde o primeiro capítulo está presa ao segundo casal. Sérgio Santarém arma um plano para que os quatro amigos – Pedro, João Marcos, Pasqual Papagaio (Eduardo Galvão) e Xampu (João Vitti) – sejam presos como responsáveis pela morte da prostituta Salete (Gabriela Alves), mas seu objetivo é impedir que João Marcos se case com Lenita. A prisão dos outros três também é útil ao vilão, mas o que orienta a ação é que João Marcos e Lenita consigam vencer as armadilhas do vilão para realizar seu amor.

Já no caso da história de Pedro e Flávia, eles são atingidos pela ação de Sérgio Santarém, mas isoladamente, ou seja, não desequilibra a harmonia da trama. Em determinado momento da novela, Pedro e Flávia descobrem que podem ser irmãos. A grave revelação abrange alguns personagens, como Emília (Lolita Rodrigues), mas não põe em risco o desenrolar da trama. Já no episódio da separação de Sérgio e Lenita, a ação mexe com a novela toda: Lenita pode perder a guarda de Bibi (Fernanda Nobre); João Marcos pode voltar para a cadeia como uma revanche de Sérgio (e, por estar em liberdade condicional, Pedro e Pasqual também correm risco de serem detidos); Dala (Léa Camargo), Socorro (Cristina Mullins), Beth (Naura Schneider), Paulinha (Patrícia Perrone), Rafa (Danton Mello), Marta

(Lucinha Lins), Gabriel (Sérgio Viotti) e outros se mobilizam para ajudar o par romântico; insinua-se que Inês (Maria Estela) esteja apaixonada pelo genro e, a um só tempo, teme e deseja que a separação se concretize, etc.

Quanto à caracterização dos protagonistas, os heróis de *Despedida de Solteiro* atendem ao perfil do galã, mas um galã torto, muito aquém do modelo de virtude dos heróis folhetinescos. Pedro é debochado, amigo das farras e noitadas, avesso ao trabalho, de filiação desconhecida, etc, como descrito pelo perfil do personagem: “Anti-herói a princípio, herói de verdade na segunda fase. Começa como boêmio irresponsável, mas 7 anos de penitenciária fazem dele um guerreiro.” (NEGRÃO, 1992, p. 01) Em suma, um personagem na linha da marginalidade (aqui, na chave da comédia), mas que esconde um príncipe em sua subjetividade. Da mesma forma, temos Marcelo (Paulo José) em *Supermanoela*, Cid Balú (Ronnie Von) em *Cinderela 77*, Ciro (Claudio Marzo), de *Pão-Pão, Beijo-Beijo*, o recém-citado Pardal, Lucas (Taumaturgo Ferreira) de *Top Model*, entre outros. Já João Marcos tem um perfil mais próximo do herói romântico: “Também galã. Mais para o romântico.” (NEGRÃO, 1992, p. 01). Porém, peca pela impulsividade, que em determinados momentos tende à imprudente agressão, como insinua o subtítulo de sua trama na sinopse: João, o macaco na loja de cristais. Esta linha de herói já apareceu na obra de Negrão com Rodrigo (Tarcísio Meira) em *Cavalo de Aço*, Fernando (José Mayer) em *Fera Radical* e Solano (Edson Celulari) em *Vila Madalena*.

As heroínas de Negrão são fortes, determinadas e bastante audaciosas, mas sem esquecer suas raízes românticas do folhetim; o grande objetivo delas é consolidar o grande amor que sentem pelos protagonistas. Flávia (Lúcia Veríssimo) vai da adolescente superprotegida para uma bem-sucedida empresária do ramo da soja. A transição é bem demarcada no capítulo 04, onde a protagonista assume a direção da empresa de soja e impõe novos horizontes aos negócios, contrariando os planos do vilão, Sérgio Santarém:

SÉRGIO	Então já percebeu que não podemos dar o passo maior que as pernas, nessa questão de exportação direta.
FLÁVIA	Tudo que sei é que vamos tentar.
SERGIO	Flávia, me ouça... esse seu entusiasmo é muito bonito, mas absolutamente romântico. (T) – Não basta aumentarmos as áreas de plantio. Vamos precisar de armazenamento...
FLAVIA	Construiremos novos silos.
SERGIO	Há que pensar também na demanda do beneficiamento...
FLAVIA	Compraremos novas máquinas.
SERGIO	Alguns detalhes escapam de nossas mãos, não dependem de – como você diz – “construiremos”, “compraremos”... (T) – O transporte até o porto, por exemplo...
FLAVIA	Temos a ferrovia bem aí, debaixo do nosso nariz. Basta adequá-la às nossas necessidades... Podemos fazer um lobby, conseguir um terminal graneleiro.

SERGIO Na boca e no projeto a coisa parece fácil. Mas para tornar real seria preciso um investimento muito grande. Enorme!

FLAVIA (EM PÉ PELA SALA JÁ) – Para mim, isso tem outro nome: desafio!

SERGIO E... se não der certo?

FLAVIA Vai dar. (T) – Dentro de pouco tempo nossos campos estarão cobertos de soja! (NEGRÃO, 1992, Cap. 04, p. 11-12)

Apesar disso, tem uma fragilidade no tocante à paixão que sente por Pedro, como podemos ver quando ele a procura na empresa, após sair da cadeia (Capítulo 06, cena 36). Flávia se recusa a receber Pedro, que invade o escritório e a faz ouvir na marra.

Lenita (Tássia Camargo) é uma mulher muito bonita, desejada, bastante sensual: “A notícia da volta de João Marcos faz Lenita tremer na base. A saudade de um orgasmo bem desfrutado balança sua cabeça, eriça seus pelos.” (NEGRÃO, 1992, p. 18). Por isso, não mede esforços para concretizar seu amor por João Pedro. Semelhante às heroínas de *Despedida*, temos Rosália (Glória Pires) em *Direito de Amar*; Duda (Malu Mader), de *Top Model*; Letícia (Silvia Pfeifer) em *Tropicaliente*; Nina (Alinne Moraes) em *Como uma Onda* (Globo, 2004/05); Laura (Fernanda Vasconcellos) em *Desejo Proibido*, entre outras. Um caso particular a se observar é Cláudia (Malu Mader), de *Fera Radical*. A protagonista, baseada na peça *A visita da velha senhora*, de Durrenmatt, tem como principal objetivo vingar-se da família Flores, mandantes da chacina que dizimou sua família. Mas, no curso de seu plano, descobre-se apaixonada por Fernando. Trata-se de uma protagonista que é apresentada pelo seu lado negativo, mas que, por conta das circunstâncias, acaba fazendo aflorar seu polo positivo.

No caso de Lauro César Muniz, geralmente, o protagonismo da novela parte de uma forte figura masculina. Antônio Dias (Tarcísio Meira), de *Escalada*, tem o vigor de uma locomotiva. Logo no primeiro capítulo, há uma fala do personagem que o define e apresenta de modo eficaz ao público:

ANTONIO - Pra ser telegrafista precisa ser assim como você [Miguel]... Calmo, sossegado... Eu num tenho paciência de ficar plantado num lugar só o dia todo... Eu preciso andar, correr mundo... Uma vez eu arrumei um emprego num escritório... [...] Foi o diabo... Eu ficava com as coxas formigando. Todo tempo sentado... Pra mim num dá... Eu quero ir pra São Paulo. [...] Acho que a gaita está lá... Onde está a gaita, tem trabalho... Eu pensei em ter um negócio meu... [...] Penso em tijolos... Olaria... Meu pai era oleiro... Eu entendo disso... Tou juntando um dinheirinho pra ver se consigo comprar uma... (MUNIZ, 1975, Cap. 01, p. 4)

Antônio abre caminhos, traz a modernidade para Rio Pardo, cai, recomeça, inicia novas frentes (monta uma olaria, vai para Brasília, alcança alto posto dentro de uma empreiteira). Muniz define seu protagonista da seguinte maneira:

[...], seu espírito aventureiro e confiante o faz ter altos e baixos, ganhar muito dinheiro e, de um dia para o outro, perder tudo. Mas é persistente e nunca se deixa abalar pelas derrotas, recomeçando e tendo ânimo para ir em frente. Conquista facilmente as pessoas por sua simpatia e uma arrogância que lhe cai bem. (MUNIZ, 1974, p. 38)

O perfil cativante e determinado também aparece em Renato Villar (Tarcísio Meira) em *Roda de Fogo*, Severo Toledo Blanco (Francisco Cuoco) em *O Salvador da Pátria*, Antônio Maciel (Gabriel Braga Nunes) de *Cidadão Brasileiro* e Tony Castelmare (Gabriel Braga Nunes) em *Poder Paralelo*. Em comum, também são homens que lidam com o poder, ou melhor, que o poder gira em torno deles. Antônio Dias chega a ser indicado a prefeito para Rio Pardo:

A princípio, ANTÔNIO recusa, não tem jeito para política, mas HORÁCIO o convence: “A hora é essa. O PRP morreu com o GABINO e a luta de TADEU não pode ir por água abaixo”. ANTÔNIO aceita, desde que continue cuidando dos seus negócios. HORÁCIO não tem talento para ganhar dinheiro, mas tem para a política, não do palanque, dos bastidores. O plano é conseguir um grande número de assinaturas apontando seu nome e entregar ao dr. Ademar de Barros. (MUNIZ, 1974, p. 16)

Antônio é nomeado prefeito pelo interventor do estado, Adhemar de Barros, mas a quebra da cotação do algodão arrasa-o de tal maneira que ele desiste do cargo e se muda de Rio Pardo para reconstruir sua vida. Anos depois, está envolvido novamente com o poder, participando da construção de Brasília.

Há exceções, como nas novelas das sete, onde o triângulo amoroso se torna eixo da trama. Em *Carinhoso*, o protagonismo recaía em Cecília (Regina Duarte), cuja volta desperta novamente o interesse dos irmãos Vasconcelos Lima, Humberto (Claudio Marzo) e Eduardo (Marcos Paulo); já em *Transas & Caretas*, as manipulações da protagonista Francisca Moura Imperial (Eva Wilma) visavam o triângulo amoroso formado entre Tiago (José Wilker), Marília (Natália do Valle) e Jordão (Reginaldo Faria).

Por falar em *Transas & Caretas*, há figuras femininas muito fortes no protagonismo das novelas de Lauro César Muniz. Francisca e Marília são duas delas; Zazá (Fernanda Montenegro), da novela homônima, e Rosa (Nancy Wanderley) de *Rosa Baiana*, são outros exemplos. Mas talvez o personagem que encarne a força dos protagonistas masculinos de maneira mais contundente seja Paloma (Dina Sfat), de *Os Gigantes*. Nesta trama, ela comete a

eutanásia de seu irmão gêmeo Fredy (também vivido por Dina Sfat, devidamente disfarçada com faixas e gases) e paga o preço por sua transgressão moral.

Lauro César Muniz quebra o maniqueísmo característico do melodrama ao trabalhar protagonistas dúbios, por vezes anti-heróis (como no caso de Renato Vilar e Tony Castelumare). Antônio Dias, de *Escalada*, também tem suas contradições: no primeiro capítulo, ele é roubado por Miguel (Lutero Luiz); ao final do segundo capítulo, os dois se reencontram para um acerto de contas. O telespectador, acostumado aos galãs melodramáticos, talvez acredite que Antônio faça justiça na forma da lei, entregando o ladrão à polícia. O autor chega mesmo a indicar essa possibilidade, mas a resolução do personagem é surpreendente: Antônio passa a chantagear Miguel para reaver os seus 15 contos de réis roubados.

Por fim, os protagonistas de Muniz têm um caráter épico por causa do seu simbolismo coletivo. Ainda que Antônio Dias não lute por algum ideal da comunidade, sua luta representa a batalha de muitos homens daquela época. Torna-se símbolo do brasileiro que cavou o próprio espaço com muito trabalho e algumas derrotas. Sassá Mutema (Lima Duarte) em *O Salvador da Pátria*, também é símbolo do coletivo, de uma classe marginalizada e manipulada pela elite para seu benefício. Mas Sassá consegue absorver o que a política lhe traz (de bom e, em alguns casos, de ruim também) e subverte a imobilidade social ao se tornar um prefeito popular em Tangará. A grande questão de Antônio e tantos outros protagonistas de Lauro César Muniz está na luta pelo poder, por vencer em seu domínio.

Silvio de Abreu apresenta em *Cambalacho* o protagonismo apoiado em mais de um personagem. Evidente que a protagonista de *Cambalacho* é Naná, mas personagens como Jejê, Rogério e Amanda também desempenham funções protagonistas o que acaba gerando um “núcleo protagônico”, assim como fora em *Guerra dos Sexos* – Charlô (Fernanda Montenegro/Irene Ravache na 2ª versão), Otávio (Paulo Autran/Tony Ramos), Roberta (Glória Menezes/Glória Pires) e Felipe (Tarcísio Meira/Edson Celulari); *Sassaricando* – Aparício (Paulo Autran), Rebeca (Tônia Carrero), Penélope (Eva Wilma) e Leonora (Irene Ravache); *Deus nos Acuda* – Maria Escandalosa (Claudia Raia), Celestina (Dercy Gonçalves), Ricardo (Edson Celulari), Otto Bismarck (Francisco Cuoco) e Baby (Glória Menezes); *A Próxima Vítima* – Marcelo (José Wilker), Ana (Susana Vieira) e Juca (Tony Ramos); *Torre de Babel* – José Clementino (Tony Ramos), César Toledo (Tarcísio Meira), Ângela Vidal (Claudia Raia), Sandrinha (Adriana Esteves) e Clara (Maitê Proença); e *Passione* – Bete Gouveia (Fernanda Montenegro), Totó (Tony Ramos), Clara (Mariana Ximenes) e Fred

(Reynaldo Gianecchini). Em outras tramas, é mais claro demarcar quem é o protagonista absoluto da história, caso de Dona Lola (Nicette Bruno/Irene Ravache) nas duas versões de *Éramos Seis*, Maria do Carmo (Regina Duarte) em *Rainha da Sucata*, Lulu (Fernanda Montenegro) em *As Filhas da Mãe*; e Júlia (Glória Pires) em *Belíssima*.

No caso das novelas das 19h, os personagens protagonistas trabalham a dualidade entre o drama e a comédia. Naná é chamada por Silvio de Abreu de “trapaceira-mor” da novela, com grandes rasgos de comédia, tais como ser “Uma pessoa nervosa, afobada, que quer fazer tudo na hora. Vive atrapalhada com aquele monte de filhos que arrumou, com todo o serviço da casa para fazer e ainda ter tempo de poder dar os seus golpes.” (ABREU, 1985, p. 48). Mas também tem pontos melodramáticos, como o fato de viver longe de sua filha verdadeira, Daniela (Louise Cardoso/Cristina Pereira), e adotar muitas crianças abandonadas para aplacar a sua culpa materna. Trata-se de um perfil altamente dramático que se abre para a comédia farsesca, mas que trabalha bem o arquétipo da heroína melodramática, como a própria sinopse esclarece: “É um personagem de enorme empatia popular, sincero, comovente, verdadeiro. Que vai lidar com o drama e a comédia dentro de sua história.” (ABREU, 1985, p. 48).

Neste momento, é necessário abrir um parêntese para apresentar rapidamente os conceitos de comédia e farsa. Para Pallottini, “A farsa é um enredado de enganos e logros que um personagem faz a outro.” (1989, p. 45).

Não obstante, o personagem cômico é e tem, em substância, elementos de construção semelhantes aos do personagem trágico. Mas seus fins e os meios que lança mão para obtenção desses fins, bem como o ambiente que se cria na obra têm outro caráter. (PALLOTTINI, 1989, p. 32)

Naná integra muito bem a comédia e a farsa, sendo que a primeira prevalece na construção do personagem, enquanto a segunda domina a lógica da narrativa de *Cambalacho*. Há que se comentar, também, a irônica escolha do sobrenome de Leonarda, Furtado, uma referência aos furtos praticados pelos golpes da cambalacheira. Justamente por sua vida de trapagens, Naná morre de medo de um dia ser finalmente presa e nunca mais sair da cadeia. Nesse ponto, há uma sutil ironia do autor Silvio de Abreu quanto à ambientação dos personagens cambalacheiros: Leonarda e Jerônimo moram no bairro do Carandiru, que, à época, podia tanto se referir ao distrito, quanto à Casa de Detenção de São Paulo, popularmente chamada de Penitenciária do Carandiru (graças à sua localização)¹⁵⁰. Ou seja, a

¹⁵⁰ Desativada em 2005, com a demolição dos pavilhões 2 e 5. Atualmente no local, há o Parque da Juventude e escolas técnicas. Fonte: BATISTA, Liz. Era uma vez em SP... Penitenciária do Carandiru. **O Estado de S.**

cada vez que Leonarda ou Jerônimo mencionavam o fato de morar no Carandiru, soava a ambiguidade entre o distrito e a Casa de Detenção... Através da linguagem, eles já estavam “presos” e não percebiam!

Morin (1989, p. 144-147), ao analisar a personalidade de Carlitos, elenca algumas características do herói cômico, tais como ser ingênuo, idiota, impulsivo, transgressor dos tabus e das censuras, amoral, inocente sexual beirando à efeminação, dotado de amor sublime, repetidor de ações (herdeiro legítimo dos bobos, bufos e palhaços), profanado, mártir e purificador: “O herói cômico é também um herói que se ocupa do mal a fim de purificar os outros. Ele detém virtualmente um poder mítico e sagrado.” (MORIN, 1989, p. 149).

Podemos encontrar em Naná muitas características levantadas por Morin, tais como a impulsividade, a transgressão dos tabus e censuras, o amor sublime e o caráter profanado. A genética da personagem pode ser identificada em outra protagonista de Silvio de Abreu, a Maria Escandalosa de *Deus Nos Acuda*. Igualmente trambiqueira, sonhadora e, até certo ponto, ingênua, não seria incoerente se houvesse de fato uma ligação familiar entre Naná e Maria Escandalosa, tal semelhança de personalidade que há entre as personagens. Também há em Maria do Carmo, de *Rainha da Sucata*, a mesma esperteza e a falta de escrúpulos para agir em benefício próprio. Quando a vilã Laurinha Figueiroa (Glória Menezes) se aproxima da “sucateira” para tentar tirar vantagem dela, acaba levando uma rasteira de Maria do Carmo, que fez a elegante socialite atuar como relações públicas para a inauguração da lambateria Sucata, mas não cumpriu com sua parte no acordo (que era investir em um “negócio” que Laurinha intermediava).

O perfil de Jerônimo acompanha a mesma linha de Leonarda, oscilando entre o drama e a comédia. Na sinopse, Silvio de Abreu classifica o personagem como “meio Macunaíma”, por conta de sua inércia, mas no decorrer dos capítulos, nota-se que todos os planos de cambalacho aplicados pela dupla são por iniciativa de Jejê. Mesmo sendo um tipo bonachão, traz um lado moralista, principalmente no que se refere à integridade de sua filha, Ana Machado. Uma mistura do anti-herói golpista e do pai zeloso dos bons e velhos folhetins clássicos. Tomás (Jorge Dória) de *Deus nos Acuda* também tem a mesma linha de Jerônimo. É ele quem desenvolve os planos de golpes que serão executados por Maria Escandalosa e, de certa maneira, o culpado pelo comportamento condenável da filha. Enquanto a dupla de trambiqueiros de *Cambalacho* era apenas de amigos, a de *Deus nos Acuda* era pai e filha.

Da outra ponta do “grupo protagonista” de *Cambalacho*, estão Rogério (Claudio Marzo), Amanda (Susana Vieira) e Antero (Mário Lago). Dos três, apenas Amanda se aproxima mais do que é esperado de uma heroína de novela. Muito ingênua e bondosa, acredita sempre no lado bom das pessoas, conforme citado por seu marido, Rogério:

AMANDA – (ARRASADA) Nunca pensei... Minha própria irmã ser esse tipo de mulher que eu tanto desprezo... (SEM SE CONFORMAR) Se casar só por dinheiro, Rogério? Com toda a juventude que ela tem, se vender para um homem que poderia ser avô dela!... (T) Eu não me conformo, como é que eu não percebi antes que a minha irmã tinha esse caráter?

ROGÉRIO – (PARANDO DE TOCAR [saxofone]) Porque você é muito ingênua, Amanda...

AMANDA – (NEGANDO) Nem tanto assim, Rogério...

ROGÉRIO – (AMIGO – SINCERO) É sim, você sempre vê as pessoas a partir de você mesma... É incapaz de enxergar as pessoas como elas realmente são... (ABREU, 1986, Cap. 02, p. 10)

A ingenuidade e o altruísmo de Amanda a aproximam de outras protagonistas, notadamente Roberta Leone de *Guerra dos Sexos* e, em certa medida, Bete Gouveia de *Passione*.

Já Rogério é aparentemente um bom marido para Amanda, um consagrado advogado e homem respeitado. Mas, na verdade, vive a pular a cerca para realizar fantasias sexuais com mulheres ordinárias, geralmente dançarinas de boate de cais de porto. Em sua cabeça, divide o amor que nutre por Amanda e o tesão que sente pelas demais mulheres. Seu parceiro nessas aventuras sexuais é Wanderley (Roberto Bonfim), cunhado de Rogério e irmão de Amanda. O problema é que, justamente pela aparência de bom moço de Rogério, quem leva a fama de canalha é Wanderley:

Quando vê[, Rogério] já está fígado por uma delas. Daí ele fica louco para conseguir a tal mulher de qualquer jeito. Custe o que custar. Nessa sua aflição é que entra o WANDERLEY que vai falar com as moças, arranja um jeitinho, e ROGÉRIO sempre se sai bem. Tudo é feito na maior discrição e o entusiasmo de ROGÉRIO pela garota, sempre acaba depois do primeiro encontro e nem quer ver mais a cara da tal fulana. Aí é WANDERLEY quem se encarrega de afastar a moça da vida dele. Com ROGÉRIO é assim, uma vez só e pronto. Volta correndo para os braços de AMANDA e fica feliz com ela até que uma nova tentação apareça. (ABREU, 1985, p. 21)

Sob a capa de homem esclarecido e moderno, Rogério esconde um machista à moda antiga, infiel e bem distante do galã romântico à la Albertinho Limonta (Amilton Fernandes) de *O Direto de Nascer*. Acompanha esta mesma linha de construção Marcelo, de *A Próxima Vítima*, com uma diferença: neste caso, o personagem é claramente cínico, o que é percebido pela esposa Francesca Ferreto (Tereza Rachel) e a cunhada Filomena (Aracy Balabanian). Mas, aos olhos da amante oficial, Ana, apesar dos desvios de caráter, Marcelo (José Wilker) é

um excelente pai e, assim que surgir a oportunidade ideal, ele se separará da esposa para concretizar o caso que ambos têm há mais de vinte anos. Já no caso de Renato (Juca de Oliveira) em *Pecado Rasgado*, o que o impedia de ter uma vida livre para casos amorosos era o ferrenho controle da cunhada Stela (Renée de Vielmond), apesar de Renato ser viúvo.

Por último, Antero Souza e Silva. Seu personagem morre no final do capítulo 12, mas suas ações interferem no curso da narrativa até o final. Velho ladino, busca reparar o erro de não ter assumido sua filha no passado ao deixar toda sua fortuna para ela, renegando o outro filho legítimo – Tiago (Edson Celulari) – e a atual esposa, Andreia (Natália do Valle). Antero pode ser considerado um dos protagonistas porque é o detonador da ação em *Cambalacho* (a busca pela filha perdida e o casamento com Andreia), além da já mencionada interferência ao longo da trama, mesmo morto. Quando muitos personagens estão se engalfinhando pela posse de sua fortuna, descobre-se que as ações nominais que deixara para Naná eram falsas. A revelação põe em risco todos os projetos de Naná que, segura da herança, comprometera-se com um adiantamento no fictício Banco Martins Moraes para implantar sua Fundação Furtado, de assistência ao menor carente.

O mesmo desenho de personagem foi desenvolvido em *Rainha da Sucata* através do português Onofre (Gianfrancesco Guarnieri), que, embora casado com Neiva (Nicette Bruno) e pai de Maria do Carmo, manteve um caso por anos com a vizinha Salomé (Fernanda Montenegro), tendo filhos com ela – Caio (Antonio Fagundes) e Mariana (Renata Sorrah). Onofre morre e, em seu testamento, grande parte da fortuna amealhada vai para os filhos bastardos. Em certa medida, Eugênio (Mauro Mendonça) de *Passione* também exerce a mesma função na trama. Morto no primeiro capítulo, suas ações do passado interferem na trama durante boa parte dos capítulos.

4.2.2. Os antagonistas e vilões

Assim como no caso dos protagonistas, vale a pena retomar a definição da palavra “antagonista” para entendermos melhor o conceito desta função de personagem:

Como “protagonista”, a palavra “antagonista” vem do grego. Ela aglutina “*anti*” (“contrário”) a “*agonistés*” (“combatente”). Como “protagonista”, “antagonista” implica combate, jogo de ações e, portanto, também é conceito privativo de narrativa dramática.

O que define o antagonista não é o seu perfil, mas a sua função de antagonizar. Por sua definição relativa – antagonista existe apenas em relação ao personagem que ele antagoniza –, um antagonista tanto pode ser personagem redondo quanto um tipo ou um arquétipo. E um personagem pode antagonizar outro na estória toda, num incidente, numa cena, num segmento de cena ou apenas numa fala, num gesto.

O senso comum costuma contrapor antagonista a protagonista. Não é necessariamente assim: antagonista é personagem que antagoniza, não apenas o protagonista, mas qualquer personagem. (CAMPOS, 2011, p. 150-151)

Embora haja a ressalva de Campos, o senso comum cristalizou a figura do antagonista como oponente do protagonista (ou do personagem do bem). Sua função na trama é de suma importância, pois, ao rivalizar com o personagem modelo de virtude, confere dinâmica à trama, em um jogo de ação e reação com o protagonista (SADEK, 2008, p. 100). Geralmente é o antagonista que cria os obstáculos que precisam ser vencidos pelo herói da trama, exceto em casos de conflito como “eu contra forças da natureza ou de Deus”, por exemplo.

O antagonista pode se desdobrar em seu estereótipo, consolidado pelo melodrama teatral francês e amplamente retomado pelo cinema hollywoodiano, pelas radionovelas latino-americanas e pela telenovela: o vilão. Figura execrável, o vilão costuma ser caracterizado de maneira que sua identificação seja quase tão imediata como a do herói ou da mocinha da trama. Nesse ponto, o código de composição dos vilões das telenovelas mexicanas é claríssimo: os vilões são geralmente ricos – e que usam o poder desse dinheiro para prejudicar os protagonistas –, são sensuais e erotizados, vestem-se com elegância e cores fortes, e têm rompantes de atitudes extremadas (como, por exemplo, a histeria, abuso de álcool e cigarro, etc.). Enquanto isso, os protagonistas das novelas mexicanas são o exemplo da beleza sagrada, dotados de amor sublime e visual sóbrio.

Os vilões são responsáveis por um dos comportamentos mais comuns por parte do telespectador de novela: a catarse. Se há uma identificação com o protagonista, logo, há uma imediata rejeição ao vilão. Acompanhar a trajetória que culminará na condenação ou na desgraça deste personagem malévolo traz ao telespectador a sensação de que a justiça foi feita, há esperança na vida:

Vilão é personagem que narrador e espectador amam condenar, adoram odiar, distante de quem querem estar, com quem não querem se identificar em que, enfim, querem ver desmascarado, punido e infeliz. Como Judas dos sábados de irada aleluia, narrador e espectador purgam no vilão os seus sentimentos de ódio, frustração e revolta. (CAMPOS, 2011, p. 154)

No entanto, a experiência da telenovela brasileira traz um comportamento diverso. Há muitos anos, os vilões ganharam a simpatia do público, levando seus intérpretes a uma glória quase que instantânea. O caso mais simbólico é o de Beatriz Segall, atriz com imenso currículo teatral e televisivo que se viu alçada ao grande sucesso popular depois de interpretar duas grandes vilãs: Lourdes Mesquita de *Água Viva* e Odete Roitman, de *Vale Tudo*. Sua

imagem foi ligada às vilãs de modo tão indissociável que até hoje a atriz recusa papéis de antagonista para que, assim, diversifique sua atuação (principalmente em televisão).

Durante a novela *Belíssima*, Silvio de Abreu deu uma polêmica entrevista para a Revista Veja onde se mostrava chocado com a maciça aprovação do público aos vilões Bia Falcão (Fernanda Montenegro) e André (Marcello Antony). O autor justificava a aceitação dos vilões pelos telespectadores por causa do caráter do brasileiro, que valoriza o comportamento insidioso, o famoso “jeitinho brasileiro” ou “lei de Gérson”:

As pessoas se mostraram muito mais interessadas nos personagens negativos que nos moralmente corretos. Isso para mim foi uma completa surpresa. Na minha novela anterior, *As Filhas da Mãe*, há coisa de cinco anos, o comportamento dos grupos de pesquisa era diferente. Os personagens bons eram os mais queridos. Nessa última pesquisa, eles foram considerados enfadonhos por boa parte das espectadoras. [...] Colocamos então que o canalha a estava roubando e as espectadoras retrucaram: deixa disso, daqui a pouco eles vão ficar bem. O fato de André ser bonito era suficiente para ganhar o prêmio máximo numa novela, que é ficar com a mocinha. Na mesma pesquisa, colhemos indícios claros de que essa maior tolerância com os desvios de conduta tem tudo a ver com os escândalos recentes da política.

[...]

Olhe que absurdo: a esperteza desonesta foi vista como um valor. (MARTHE, Revista Veja, 21 jun. 2006, p. 11-14)¹⁵¹

A identificação do público brasileiro com os vilões também acontece porque este é um tipo de personagem irônico, poderoso, perspicaz e inteligente; faz com que o telespectador liberte o lado sombrio que há em sua personalidade (represado por necessidades e convenções sociais) e extravase a tensão de um dia de trabalho, de problemas em casa, etc. Outro aspecto atraente dos vilões é a de potencializar a dinâmica das ações dentro de uma narrativa. Se o herói põe em marcha a ação, é o vilão que a fará acelerar, de modo que o protagonista seja constantemente atingido por ela. Fica-nos claro esse viés ao olharmos a função do antagonista no teatro:

Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante o jogo de luz e sombra. (PRADO, 2014, p. 92)

Este jogo de contraste, entre luz e sombra será bastante evidente entre Amanda e Andreia, de *Cambalacho*. Irmãs, provenientes da mesma educação, são mulheres completamente diferentes na ação e na ética. Amanda é uma mulher íntegra, honesta, crédula,

¹⁵¹ MARTHE, Marcelo. “A moral está torta”. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, ed. 1961, ano 39, nº 24, 21 jun. 2006, p. 11-15.

ingênua, muito solidária e bastante dedicada aos amigos e parentes. Já Andreia tem uma personalidade corrompida por valores bem pouco íntegros. Egoísta, manipuladora, desonesta, inescrupulosa, usa de sedução e fragilidade para atingir todos os seus objetivos. Não tem limites em seus planos, chegando a matar seu marido Antero (Mário Lago) e, ao final, o amante Athos (Flávio Galvão)¹⁵².

Com este exemplo de Andreia, é possível perceber que a ação do vilão tem uma intensidade maior que a do protagonista. Não há limites éticos e/ou morais para os personagens vilões, estando assim com possibilidades mais ricas para agir ao longo da novela: “São os maus que agem com maior ímpeto. Eles têm papel mais ativo, protagonizam a perseguição [que causa a injustiça ao herói] propriamente dita. Tomam a iniciativa.” (HUPPES, 2000, p. 34)

A liberdade de ação dos vilões se manifesta no uso de artifícios rejeitados pelo herói, tais como trapaças, armadilhas, manipulações, etc. Todas essas ferramentas têm em comum a deslealdade pelas regras do jogo proposto no embate entre protagonistas e vilões e são o principal ponto de condenação deles perante o público e a moral da novela. Mas, apesar da possível liberdade de ação, Pallottini alerta que

[...] não existe nunca, nem na vida nem no teatro, o criminoso puro, o puro vilão; criar um vilão total, um monstro total, é erro de mau dramaturgo (a não ser que seja opção de estilo, opção de criação de personagem *explícito*, mas essa é outra questão). (PALLOTTINI, 1989, p. 80)

As novelas, no entanto, costumam apresentar personagens mais estereotipados quando o assunto é vilania. Pensemos em vilões famosos: Nazaré (Renata Sorrah) em *Senhora do Destino* e Virgílio Assunção (Claudio Corrêa e Castro/Raul Cortez) nas duas versões de *Mulheres de Areia*. Apesar de contraditórios e cheios de nuances, o caráter e o modo de ação de ambos seguem a linha do arquétipo do vilão de folhetins. O final de ambos também segue a herança clássica do melodrama: a punição através da morte¹⁵³.

Um autor que tradicionalmente apresenta vilões clássicos é Walther Negrão. Seus antagonistas costumam ser cerebrais e calculistas. Usam de charme, educação e elegância

¹⁵² Silvio de Abreu reservou uma surpresa extra para o final de Andreia em *Cambalacho*. Ela foge com todo o dinheiro de Antero e provoca um acidente de helicóptero que mata Athos e a faz ser declarada morta. Mas, minutos antes da tragédia, pulou de paraquedas do veículo e foi para a Europa com falsa identidade. O que a vilã não esperava era que o dinheiro que roubou fosse falso e a Interpol passasse a cassá-la por se tratar do maior vazamento de dólares falsos da história. Presa, retorna ao Brasil e é condenada por seus crimes, tendo Rogério Guerreiro como advogado de acusação.

¹⁵³ No caso de Nazaré, suicida-se ao ser acuada durante uma perseguição policial. Já Virgílio era portador de rim policístico, doença que causava alucinações, e morre depois de ser atormentado pela visão de um espantalho (na verdade, era Tônia, personagem de Andrea Beltrão, quem se fantasiava para se vingar do vilão).

para enrodilhar suas vítimas em suas tramas, mas são maquiavélicos e cruéis. O exemplo mais esclarecedor desta característica é o Senhor de Monserrat (Carlos Vereza), de *Direito de Amar*. O banqueiro é caracterizado como uma pessoa sombria, terrível e cruel; mantém trancafiada em segredo a primeira esposa, Joana (Ítala Nandi), acentuando sua loucura. Ao se casar com Rosália (Glória Pires), no entanto, mostra à jovem esposa facetas inusitadas, como a habilidade com a flauta e a sensibilidade para poesias. Rosália, a princípio, encanta-se com tanta delicadeza. Porém, estas ações são sofisticadamente calculadas e pretendem manipular Rosália para que ela se afaste do verdadeiro amor, Adriano.

Geralmente, os vilões de Negrão apresentam alguma motivação clara para suas vilanias, como no caso de *Despedida de Solteiro*, onde o personagem Sérgio Santarém tinha episódios de descontrole justificados por transtornos psicológicos e traumas de infância. Essas também eram as justificativas para as atitudes de Vítor (Selton Mello), vilão de *Tropicaliente*. Quando criança, ele viu Jordi (Jonas Bloch), seu pai, morrer durante uma discussão com Letícia (Silvia Pfeifer) e, desde então, culpa a mãe pela tragédia. Já os vilões Alex (Cecil Thiré) de *Top Model*, Artur (Herson Capri) de *Vila Madalena*, J. J. (Henri Castelli) de *Como uma Onda* e Alberto (Igor Rickli) de *Flor do Caribe* apresentavam acentuados graus de neurose.

As ações de Sérgio Santarém são bastante planejadas e conseguem atingir muitos personagens ao mesmo tempo. O assassinato de Salete, cometido por Jorge Jordão (Othon Bastos), é a oportunidade que o vilão precisava para impedir que João Marcos se case com Lenita, alvo do desejo de Sérgio; de quebra, ainda se vinga de Emília (Lolita Rodrigues), fragilizando-a ao levar para a cadeia seu filho Xampu (João Vitti) e atrapalha a vida de Pedro (Paulo Gorgulho), possível herdeiro bastardo dos Souza Bastos, e Pasqual Papagaio (Eduardo Galvão), irmão de Marta (Lucinha Lins), de cujo filho o vilão suspeita ser o pai.

Os vilões de Walther Negrão têm um comportamento característico: traços de psicopatia. Falaremos aqui em “traços” porque não nos interessa uma análise clínica desses personagens e, por outro lado, não se trata da formação acadêmica a que se insere essa dissertação. Segundo características levantadas por Ana Beatriz Barbosa Silva em seu estudo sobre os psicopatas, é possível notar que Sérgio Santarém carrega em sua personalidade fortes evidências de psicopatia, tais como eloquência, egocentrismo, megalomania, ausência de sentimento de culpa, ausência de empatia, mentiras, trapagens, manipulação, pobreza de emoções, etc. De todas essas características levantadas, talvez a mais marcante no caso de Sergio Santarém seja a ausência do sentimento de culpa:

Os psicopatas mostram uma total e impressionante ausência de culpa sobre os efeitos devastadores que suas atitudes provocam nas outras pessoas. Os mais graves chegam a ser sinceros sobre esse assunto: dizem que não possuem sentimento de culpa, que não lamentam pelo sofrimento que eles causaram em outras pessoas e que não conseguem ver nenhuma razão para se preocuparem com isso. [...] Diga-se de passagem, eles (os psicopatas) sabem utilizar a culpa contra as pessoas “do bem” e a favor deles com uma maestria impressionante. (SILVA, 2010, p. 81)

Outro aspecto a se observar em Sérgio Santarém é a descrição feita pela sinopse. Sérgio Santarém é associado duas vezes a Iago, vilão da peça *Otelo*, de Shakespeare. Na trama, Iago é um vilão manipulador e inteligente que “[...] [Iago] consegue enredar, através da intriga e da dissimulação, quase todos os demais personagens que são manipulados como fantoches. Iago, como o vilão das mil e uma máscaras, é o mais habilidoso dos atores que também dirige e escreve o enredo” (ARNS, 03 out. 2008)¹⁵⁴. Essa referência a Iago é constante nas sinopses de Walther Negrão; o caso mais curioso é o de *Fera Radical*, onde o autor faz associação entre o célebre vilão e sua protagonista, Cláudia, por causa de sua capacidade de manipulação.

Há também os vilões poderosos, cujas atitudes maléficas são um traço de manutenção do poderio ora ameaçado. Max (Ziembinski) de *Cavalo de Aço* domina toda a cidadezinha de Vila da Prata, pois todos os moradores dependem das atividades de suas madeireiras. A chegada de Rodrigo (Tarcísio Meira) para vingar seus pais, assassinados quando ele ainda era criança, representou, a um só tempo, uma ameaça à impunidade de Max e liberdade aos explorados pelo vilão. Da mesma forma, Max Martinez (Lima Duarte) em *Araguaia* tinha contas a acertar com seu passado: foi graças a uma denúncia dele sobre atividades subversivas na região do Araguaia na época da Ditadura Militar que o vilão teve seu poder ampliado por quilômetros e quilômetros de latifúndio. As ações de Solano (Murilo Rosa) em prol da comunidade trazem à tona esse passado comprometedor de Max. Da mesma forma, Joana (Yara Amaral) de *Fera Radical* foi a responsável pelo assassinato da família de Cláudia (Malu Mader) e usurpação de suas terras, tudo em nome do poderio da família Flores. Quando Cláudia retorna a Rio Novo para se vingar, encontra a família muito rica e poderosa. Todas as armadilhas de Joana visam manter esse status de autoridade e influência financeira na região. Ao final, termina louca e acidentalmente assassinada pela heroína da novela.

Lauro César Muniz quase não apresenta vilões em suas tramas, trata-se de antagonistas ao herói. Lutam pela conservação do *status quo*, da tradição e do poder

¹⁵⁴ ARNS, Célia. O fascinante e implacável Iago. **Gazeta do Povo**. Curitiba, Caderno G, 03 out. 2008. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-fascinante-e-implacavel-iago-b7hophv9f6e160vdkiti7c85q>>. Acesso em 03 ago. 2016.

econômico que mantêm. Em *Escalada*, Armando (Milton Moraes) é um personagem ressentido por não ter conseguido levar adiante o latifúndio da família. No passado, o patriarca Gabino (Oswaldo Louzada) fora um influente latifundiário da região de Rio Pardo, mas com a crise do café, a abastada família sofre a derrocada financeira. Armando deseja ocupar o mesmo posto do pai; foi combatente na Revolução de 1932, adepto do coronelismo (dentro e fora de sua casa), mantém no início da novela o rígido controle político sobre a cidade. Apenas seus indicados ocupam o cargo da prefeitura de Rio Pardo. A primeira sequência de Armando na novela apresenta-o como representante da cidade na chegada do ilustre professor Tadeu (na verdade, identidade falsa de Miguel – Lutero Luiz -, que deseja aplicar um golpe nos políticos da região). É Armando quem introduz o benemérito no discurso em praça pública e sobre quem Miguel tece comentários reverentes:

MIGUEL Destarte, imbuído de espírito de luta e tenacidade, aqui estou, para
 junto ao excelentíssimo senhor Armando...
APLAUSOS FORÇADOS QUE ARMANDO
AGRADECE COM ACENO DE SIMPATIA.
MIGUEL ... conduzir e administrar a construção desta obra bela e magnífica.
 (MUNIZ, 1975, Cap 02, p. 5)

A chegada de Antônio, o boato de que o forasteiro deseja comprar a cobiçada fazenda Santa Izabel e a amizade com Horácio (Otávio Augusto), opositor político de Armando, faz com que ele queira, a todo custo, barrar as conquistas de Antonio Dias. A situação só complica quando a irmã de Armando, Marina (Renée de Vielmond), e Antônio se apaixonam. Lauro César Muniz caracteriza o antagonista como um “homem sisudo, sistemático, [...] turrão”. (1974, p. 40).

Estes antagonistas estão presentes em quase todas as obras de Lauro, tais como Jordão Amaral (Juca de Oliveira), de *Espelho Mágico*. Apaixonado por sua ex-esposa, a atriz Leila Lombardi (Glória Menezes), Jordão (autor de novelas) escreve uma trama e passa a enviar mensagens de amor através do texto, causando conflitos entre Leila e o seu atual marido, Diogo Maia (Tarcísio Meira); Veridiana (Susana Vieira) de *Os Gigantes*, viúva do irmão de Paloma (Dina Sfat), responsabiliza-a pela morte dele e passa a disputar a posse da fazenda Fênix; Aranha (Fúlvio Stefanini) em *Um Sonho a Mais*, que está envolvido no assassinato de Dr. Telles (Rubens Corrêa), cuja culpa recai em seu rival, Volpone (Ney Latorraca).

Em *O Salvador da Pátria*, há dois principais antagonistas de peso na trama: o radialista populista Juca Pirama (Luiz Gustavo), que usa a rádio para divulgar notícias sensacionalistas sobre os políticos da região com a intenção de lançar sua candidatura à prefeitura de Tangará; e Bárbara (Lúcia Veríssimo), inicialmente um ardente caso

extraconjugal de Severo (Francisco Cuoco), mas que, ao final, revela-se a líder de uma quadrilha de tráfico de entorpecentes que manipula o poder político da região.

Apesar de preferir antagonistas a vilões, Lauro César Muniz tem alguns vilões em sua carreira, tais como Marisa (Débora Duarte) e Santiago (Herval Rossano) em *Carinhoso*, Silas Vadan (Ney Latorraca) em *Zazá* e Bruno Vilar (Marcelo Serrado) de *Poder Paralelo*, mas estes apresentam complexidade maior do que os vilões do melodrama clássico.

Talvez bastante tributário da herança folhetinesca de Janete Clair, com quem trabalhou em *Jogo da Vida* e *Sétimo Sentido*, Silvio de Abreu apresenta vilões bem demarcados e diabólicos, mas que, nas comédias, resvalam nas caricaturas. Andreia, de *Cambalacho*, é apresentada logo na primeira cena por sua música-tema: “Perigosa”, da banda Syndicatto, cuja letra desenvolvia as características básicas da personagem, como busca pelo poder através da sedução como arma.

Andreia é calculista e interesseira, gananciosa e com um arrasador complexo de inferioridade que a faz querer tomar tudo o que é de sua irmã, Amanda (inclusive o amor do cunhado Rogério). Porém, nem todos os seus planos dão certo, o que lhe confere um ar de vilã de história em quadrinhos. Na primeira semana, Andreia arma secretamente com seu irmão Wanderley para se casar com o velho Antero, na esperança de herdar sua fortuna. Qual não é a sua surpresa quando, durante o voo de lua de mel para a Itália, descobre que ele tem uma filha desaparecida. Para não consumir o casamento, Andreia inventa desculpas mil: enjoo no iate, dor de cabeça, passado amoroso traumático, etc. Quando vê que todas as suas tentativas foram frustradas, que Antero não desistiu de encontrar a filha e que não sustentará a armação de boa esposa por muito tempo, Andreia decide matar Antero. Certa de que ficaria imediatamente rica, mais uma vez seu plano é frustrado por um impedimento jurídico: de acordo com a legislação brasileira da época¹⁵⁵, a jovem mulher que se casasse com um senhor octogenário não teria direito à herança do marido, pois a relação se configuraria como o popular “golpe do baú”. Tanta genialidade nos mirabolantes planos, para ver tudo desmoronar devido a um detalhe jurídico... Andreia não se dá por vencida e passa, desde então, a armar planos e mais planos, alguns bem-sucedidos, outros não.

Suas cenas têm forte e clara inspiração no cinema hollywoodiano, como na já citada cena em que Andreia planeja a morte de Antero, ou nos pesadelos seguintes, quando sonha que está sendo julgada pelo crime. Na sinopse, Andreia teria uma filha, Paulinha, e com ela uma relação bastante complicada: “Seu relacionamento com a filha PAULINHA é até

¹⁵⁵ Não verificamos se a lei mudou de 1986 até os dias atuais, embora nem fosse esse o escopo do trabalho.

distante. Aquela menina apareceu na sua vida meio por acaso, não que não ligue para a menina, mas não é o que se pode chamar de uma grande e dedicada mãe.” (ABREU, 1985, p. 57). Através da filha, Andreia manipulava Amanda, conseguindo tudo o que quer. Contudo, por motivos ignorados, a personagem Paulinha foi cancelada e, nos capítulos da novela, Andreia aparece como uma mulher sem filhos.

Outros vilões que atuam na ambiguidade com a comédia são Carlito (Raul Cortez) e Loreta (Rosamaria Murtinho) de *Jogo da Vida*¹⁵⁶, Otávio (Paulo Autran/Tony Ramos) nas versões de *Guerra dos Sexos*, Oliva (Walmor Chagas) em *Vereda Tropical*, Leonardo Raposo (Diogo Vilela) em *Sassaricando* e Sandrinha (Adriana Esteves) em *Torre de Babel*. A elegância e a esperteza de Andreia conectam-na aos outros vilões da galeria de Silvio de Abreu. Personagens como Laurinha Figueiroa (Glória Menezes) e Renato Maia (Daniel Filho) de *Rainha da Sucata*, Filomena Ferreto (Aracy Balabanian) de *A Próxima Vítima*, Ângela Vidal (Claudia Raia) em *Torre de Babel*, Bia Assumpção (Fernanda Montenegro) em *Belíssima*, e Clara (Mariana Ximenes) e Fred (Reynaldo Gianecchini) de *Passione* são bastante perigosos e ardilosos, com fortes motivações e planos cruéis e hediondos. Completamente desvairada e vendo-se sem saída, Laurinha se joga do prédio da lambateria Sucata para incriminar Maria do Carmo por assassinato. Já Clara assassina Saulo (Werner Schünemann) durante uma noite de sexo para se vingar dos abusos sexuais sofridos na infância.

4.2.3. Personagens secundários e núcleos

Até a década de 1960, as novelas brasileiras apresentavam apenas uma trama por meses a fio. Porém, ao tornar complexa a estrutura da telenovela, os autores inseriram tramas paralelas e personagens secundários para que seus folhetins ganhassem mais fôlego e despertassem ainda mais interesse do público. A “novidade” não era tão nova assim, visto que os folhetins franceses do século XIX já se valiam de muitos personagens e subtramas para manter o ritmo de publicação diária por longos períodos de tempo.

Novelas como *A Deusa Vencida*, *Redenção* (Excelsior, 1966-68), *Antônio Maria e Véu de Noiva* (Globo, 1969/70) foram responsáveis pela consolidação dos núcleos secundários nas

¹⁵⁶ Conforme já citado nessa dissertação de mestrado, a sinopse de *Jogo da Vida* era de Janete Clair. Quando assumiu a redação dos capítulos, Silvio de Abreu foi imprimindo sua marca cômica na estrutura previamente preparada por Janete. Então, os vilões, que antes eram carregadamente dramáticos, ganharam aspectos cômicos e até patéticos.

tramas brasileiras. A importância dos personagens de tramas secundárias se dá porque “El hecho de que dichos personajes vayan en segundo orden, no quiere decir que sean menos importantes. Por el contrario, muchas veces son los secundarios los que aportan el verdadero sabor a la telenovela.”¹⁵⁷ (VALENZUELA, 2011, p. 107).

De acordo com Pallottini (1998, p. 72), as novelas costumam apresentar por volta de vinte a trinta subtramas com personagens próprios, ou seja, com existência dramática específica para as tramas (motivação, função na estrutura da novela, etc.). O que confere unidade a tantas tramas paralelas é a narrativa protagonista, que chamará primeiro a atenção do público e que dividirá espaço com as subtramas, alternando-se em um jogo de valorização e esvaziamento para que o público não se entedie com o decorrer da novela.

Algumas tramas paralelas são esquematizadas de modo quase automático, apesar de ter vários tipos e natureza:

Já se tornou lugar-comum glosar a insistência dos autores em contrabalançar núcleos de personagens ricos com núcleos de pobres – na verdade, de gente da pequena classe média; os pobres mesmos dificilmente têm lugar na telenovela. Por outro lado, é comum que se introduzam na história tramas paralelas de tons mais leves, feitas para amenizar o teor dramático de certos enredos. Essas tramas servirão, no momento oportuno, para que o autor crie cenas de alívio, cenas que forneçam ao espectador modos de fugir ao ambiente excessivamente pesado que porventura aconteça na história principal. (PALLOTTINI, 1998, p. 76-77)

Sadek ressalta que as tramas paralelas têm uma estrutura própria, com um “protagonista” (ou um “protagonista secundário”) que liderará a ação daquela narrativa específica dentro da estrutura total da telenovela:

As telenovelas, como sabemos, apresentam diversas tramas que se desenvolvem paralela e interligadamente. É natural que cada uma delas tenha um personagem principal, o que, no conjunto da obra, significa ter vários protagonistas, inovando o princípio tradicional das histórias de apresentar um (ou um grupo solidário). Assim, as ações são desencadeadas por vários personagens, e não apenas por um deles. (SADEK, 2008, p. 92)

De certo modo, Sadek tem razão: cada trama paralela apresentará um protagonista, fazendo a novela apresentar muitos personagens de relevância. O equívoco está em acreditar que uma mesma trama apresenta diversos protagonistas. Pelo contrário, cada personagem de importância capital para uma trama paralela se articula a uma estrutura maior, a unidade da telenovela. Dentro desta arquitetura, o personagem que era protagonista de uma trama secundária se torna secundário para a telenovela.

¹⁵⁷ “O fato de que estes personagens estejam em ordem secundária não quer dizer que sejam menos importantes. Pelo contrário, muitas vezes são os personagens secundários que carregam o verdadeiro sabor da telenovela.” (tradução nossa)

Também há nestes núcleos personagens que não têm um conteúdo dramático, servem apenas para sustentar a ação dos “protagonistas secundários” ou para exercer uma função (SADEK, 2008, p. 101). Seriam desta classe perfis como o personagem-orelha (confidente do protagonista), o personagem-função (médico, delegado, padre, ou seja, que se caracterizam como apenas um estereótipo de acordo com a função de sua profissão, em momentos pontuais da trama), personagem-escada (instigador da ação do protagonista), coro (grupo de personagens que servem para comentar e retomar a ação de outros personagens da novela), personagem-avesso (que contrasta com o personagem a que está mais próximo), entre outros.

Em *Despedida de Solteiro*, configura-se o cotidiano de uma cidade do interior (neste caso, Remanso, estado de São Paulo). A divisão de núcleos e tramas paralelas é bastante delimitada, como:

- a turma de jovens, integrada por Paulinha (Patrícia Perrone), Dudu (Fred Mayrink), Franco (Guga Coelho), Rafa (Danton Mello), Debbie (Letícia Spiller), Fafá (Lu Frota) e Ciça (Regina Mendes). Curiosamente, a sinopse não previa esse grupo de jovens, apesar de ser uma temática recorrente nas novelas de Negrão;
- o par romântico secundário, Mike (Jayme Periard) e Nina (Helena Ranaldi) e a correspondente vilã (Bianca);
- a relação entre um personagem mais velho, Vitório (Elias Gleizer), e uma criança, Léo (Patrick de Oliveira), como já acontecera em *O Primeiro Amor*, *Livre para Voar*, *Era uma Vez*, *Araguaia*, etc.

Os personagens pouco cruzam, tendo em pontos públicos (praça, igreja, salão de beleza) e trabalho (empresa onde parte dos personagens trabalha) lugares para se que encontrem ou se conheçam, enredando pouco a trama. Uma exceção está no grupo de jovens que, em determinada altura da novela, se organiza para ajudar João Marcos (Felipe Camargo) a escapar da polícia e de Sérgio Santarém (Marcos Paulo). Porém, fora isso, os namoros e decepções dessa turma não afetam as outras histórias da novela. Essa estrutura de tramas e personagens secundários estanques é bastante comum em outras obras de Negrão, principalmente quando se trata de novelas em cidades do interior (*Cavalo de Aço*, *Livre para Voar*, *Fera Radical*, *Anjo de Mim*, *Era uma Vez*, *Desejo Proibido*, *Araguaia*, *Flor do Caribe*). No mais, são trilhas que vão caminhando em paralelo, quase nunca convergentes.

Por estruturar sua novela com forte base no protagonista, Lauro César Muniz construiu os personagens secundários de *Escalada* em função desta figura principal, Antônio Dias (Tarcísio Meira): a família, os agregados, os amigos, os antagonistas, etc. Mesmo os personagens mais periféricos mantêm alguma relação com o protagonista. É possível explicar a função de cada personagem na novela a partir de sua relação com Antonio: as mulheres apaixonadas Marina (Renée de Vielmond), Candida (Susana Vieira) e Roberta (Sandra Bréa); os antagonistas Armando (Milton Moraes) e Paschoal (Cecil Thiré); os aliados Horácio (Otávio Augusto), Fachini (Sérgio Britto), Valdir (Zanoni Ferrite); os amigos Felipe (Ney Latorraca) e Fernanda (Nathalia Timberg), etc. Este tipo de estruturação entre os personagens é muito comum no teatro, onde há uma unidade dramática muito coesa e que cada personagem deve atingir aos demais e ser atingido pela ação dos outros. Nas telenovelas, a organização dos personagens em torno do protagonista confere uma estrutura bastante amarrada:

Quando esses encontros [entre personagens de núcleos diferentes] são frequentes, a telenovela parece mais coesa; quando são raros, transmitem a sensação de que a telenovela não passa de uma colagem, de uma justaposição de fatos independentes. A excessiva frequência desses encontros dificulta a análise, pois as tramas ficam embaralhadas demais para serem dissecadas, mas essa constância de contatos parece ser uma das qualidades apreciadas nas telenovelas. (SADEK, 2008, p. 50)

Outras novelas de Lauro César Muniz seguiram a mesma lógica de construção de *Escalada*, como *Roda de Fogo*, onde cada personagem é ou foi atingido de maneira peculiar pelas ações de Renato Villar (Tarcísio Meira), tanto antes quanto depois de o protagonista descobrir um tumor no cérebro.

Também é interessante notar a composição estrutural de *Zazá*. A protagonista, Marisa Dumont (Fernanda Montenegro) tem sete filhos, cujas vidas particulares e profissionais não decolam. Cansada de tanta incompetência, Zazá pede a seu secretário, Silas (Ney Latorraca) que contrate sete “anjos” para guiar cada filho. Cada “anjo” tem problemas em seu passado, o que os torna manipuláveis ao vilão Silas; além disso, cada um desses “anjos” tem família. Ao final, temos uma estrutura que parte da protagonista, abre-se para a família (marido, amiga, conselheiro, sete filhos), que abre para os sete anjos, que abre para as famílias de cada anjo; e todos os personagens se relacionando entre si por causa da iniciativa de Zazá em ajudar os filhos a resolver suas vidas.

A estrutura apresentada por Silvio de Abreu em *Cambalacho*, inicialmente, conta com personagens secundários bastante circunscritos em seus núcleos, tendo sempre um ou dois pontos de ligação com outro núcleo. Por exemplo, Tina Pepper (Regina Casé) pertence ao

núcleo de Jejê (Gianfrancesco Guarnieri), mas também é funcionária do Physical, o que a coloca em contato com o núcleo principal da novela através de dois personagens, Jejê e Amanda (Susana Vieira).

Como apresenta blocos estanques de personagens na estase da narrativa, trabalha cada núcleo com tom diferente, ou seja, há o núcleo cômico, o núcleo farsesco, o núcleo policial, o núcleo melodramático, etc. Naná e Jejê são farsescos; Andreia, Rogério, Amanda e Athos comandam o melodrama romântico-policial; Tina e Lili dão o tom satírico; Ana e Tiago, Céci e Wanderlei são pontuados pela comédia de situação; já Armandinho (Oswaldo Loureiro), Daniela (Louise Cardoso/Cristina Pereira) e Jean Pierre (Luiz Fernando Guimarães) têm personagens mais afinados com a comédia à la Atlântida; por fim, Porthos (Maurício Mattar) e Julinha (Andréa Avancini) vivem o melodrama água com açúcar.

Com o decorrer da novela, contudo, Silvio de Abreu trança todos os personagens e faz com que haja encontros inusitados (por exemplo, Andreia fazendo aliança com Lili Bolero para derrubar Naná; Tiago faz amizade com Aramis porque os dois trabalham no Physical), o que dá fluidez à novela e amplia a possibilidade de conflitos, já que o jogo entre os personagens não está fechado nos núcleos.

Em outras novelas esse movimento de núcleos estanques que vão se encontrando ao longo da novela foi um recurso retomado pelo autor para, por exemplo, construir o tom policial. Em *A Próxima Vítima*, os primeiros assassinatos do *serial killer* pareciam aleatórios, pois as vítimas não demonstravam ter proximidade umas com as outras. Arnaldo Roncalho (Reginaldo Faria) nada tinha a ver com Josias (José Augusto Branco); Hélio Ribeiro (Francisco Cuoco) não tinha motivos aparentes para conhecer Ivete (Liana Duval). No decorrer da novela, o público ia descobrindo relações escusas entre personagens; ao final, era revelado que as vítimas do *serial killer* se conheceram durante um réveillon chinês e foram testemunhas de um crime, ocorrido na madrugada de 03 de outubro de 1968, portanto, bastante anterior à época da trama - 1995.

Belíssima também contou com essa composição. Inicialmente, tratava-se de uma novela com muitos núcleos e numerosos personagens (a abertura do primeiro capítulo lista 50 personagens), mas ao longo da novela eles foram se encontrando, conhecendo-se e, ao final, havia um trançado tão complexo que propiciou desfechos inusitados e coerentes, como Bia Falcão (Fernanda Montenegro) levar o garoto de programa Mateus (Cauã Reymond) em sua fuga para Paris.

4.2.4. A escalação do elenco

Depois da conclusão da sinopse, há uma fase intermediária do trabalho do autor, a escalação do elenco. Muitos dos escritores de telenovela têm por hábito recrutar um grupo de atores que se afinam com seu universo dramático e, em contrapartida, estes artistas ajudam a construir a linguagem dos autores junto ao público. A escalação é um consenso entre o autor, o diretor, o produtor de elenco e a direção da emissora, mas há autores que fazem questão de interferir forte e diretamente na escalação.

O produtor, a emissora, é quem escala o elenco ou dá a última palavra quando alguns autores de prestígio lhe entregam a lista de atores antes do início de mais uma telenovela. Gilberto Braga é um dos poucos autores de telenovelas que escalam o elenco e submetem os nomes ao crivo final do produtor. Nas telenovelas latino-americanas, principalmente mexicanas e venezuelanas, em que a figura do autor é apagada e quem predomina e controla todo o processo é o produtor, os atores são escalados pela emissora. [...]

[No Brasil,] A emissora faz concessões mais seus autores mais consagrados como uma forma de prestigiá-los e, a bem da verdade, porque sabem que eles detêm a história, podendo escolher aqueles que possivelmente farão um bom trabalho. Isso também em virtude de afinidades que autores mantêm com determinados atores. (NOGUEIRA, 2002, p. 103-104)

Embora Nogueira tenha publicado a citação acima em 2002, essa presença do escritor na escolha do elenco é presente até hoje e se justifica por dois motivos: primeiro, que é o autor quem melhor conhece (pelo menos, inicialmente) os personagens que está criando; segundo, porque esse autor tem um universo dramático com signos específicos, chamado de “padrões de convencionalização” por Candido (2014, p. 76) e que deve ser respeitado. Sobre o assunto, Lauro César Muniz é categórico: “A posição do autor de telenovela é fundamental. Ele deve participar da escalação de elenco porque ele é quem conhece os personagens, os outros conhecem por uma sinopse.” (Entrevista concedida em 29 jul. 2016)

A recorrência de determinados atores nas suas obras agrega um significado a esse universo dramático. Se o autor tem uma retomada de tipos e características de personagens, é natural que a escalação de elenco siga essa tendência de repetir certos papéis a determinados intérpretes.

[...] uma companhia que dispusesse de um certo número de *emplois* – o galã, a ingênua, o pai nobre, a dama galã, a dama central, o cômico, a dama caricata, o tirano (ou o cínico), a lacaia – estava em condições de interpretar qualquer personagem: todas as variantes reduziam-se, em última análise, a esses modelos ideais. E era tão forte o apego à tradição que as plateias protestavam se por acaso o vilão do melodrama não entrava em cena como de costume, pisando na ponta dos pés e erguendo com o braço esquerdo a capa sobre os olhos. O ritual tinha a sua utilidade porque marcava de início, simbolicamente, a significação psicológica e moral da personagem. (PRADO, 2014, p. 94)

Nem sempre há essa precisão entre elenco e papéis de uma novela. No caso da Globo, existe uma gigante estrutura de produção de elenco, com muitas fichas de atores, acervo de testes de vídeo, oficinas para a preparação de novas estrelas, etc. O autor, ao iniciar sua nova história, pode recorrer tranquilamente a um bom número de astros para materializar seus capítulos, tornando a escalação de elenco um grande somatório de forças para a produção.

Mas há casos, como o do SBT, em que a emissora não tem um banco de atores para recorrer a cada nova produção. Neste caso, testes são feitos para preencher as vagas da nova novela; às vezes, não se encontra um intérprete ideal para aquele personagem, ou o autor não pode contar com o profissional que gostaria para aquele papel. A escalação depende, portanto, da estrutura (empresarial e financeira) da emissora, de acordo com a época da produção¹⁵⁸. Também há outros problemas com relação à escalação de elenco, tais como a voracidade do veículo (televisão):

A escalação de atores na televisão é uma loteria, devido à velocidade vertiginosa em que são produzidas e gravadas as novelas. É necessário fazer uma renovação constante. Aquele jovem de dois anos atrás já não é tão jovem. Fulano já não “segura” mais um close romântico. O processo é cruel e rápido. Papéis secundários caem no gosto do público e atores inexperientes têm seus 15 minutos de fama. Só que, em novela, os 15 minutos são quarto ou cinco meses. Eles não têm sustentação artística para a popularidade que atingem. E aí? (DANIEL FILHO, 2003, p. 270)

No que tange aos autores analisados por essa dissertação de mestrado, Silvio de Abreu é o que mais participa da escalação do elenco de suas novelas. Geralmente, pensa primeiro no elenco para depois desenvolver os personagens. Foi caso, por exemplo, de *Cambalacho*. Em depoimento à PUC-FINEP, Silvio de Abreu conta que:

[...] já tinha falado com o Guarnieri e com a Fernanda [Montenegro] que queria fazer uma novela com os dois, então, eu comecei a pensar o que eu podia fazer de novo com a Fernanda, porque ela já tinha feito uma grande bandida lá no *Brilhante*, ela já tinha feito a Charlô da *Guerra*, que era completamente maluca. Então, eu vou fazer uma coisa para ela diferente, vou fazer ela uma pobre, porque aí fica mais divertido para ela brincar nisso. (ORTIZ et al., 1989, p. 137-138)

Esse método de criação de Silvio de Abreu chega ao ápice em *As Filhas da Mãe*, onde a sinopse apresentava uma lista de personagens e os respectivos atores que deveriam interpretá-los. Entretanto, mesmo com essa reserva prévia de elenco, alguns nomes não se concretizaram no elenco, caso de Luiz Fernando Guimarães, que viveria o personagem Valdeck (interpretado por Lulo), e Renata Fronzi, que seria Violante (que ficou sob a

¹⁵⁸ Novelas da década de 1970 contam com elencos menores (entre 20 a 25 personagens) que as da década de 2000. Entre os fatores que motivaram o aumento do elenco das novelas estão os equipamentos mais modernos que agilizavam as gravações (tais como ilhas de edição), maior investimento financeiro na contratação dos atores, o aumento da duração dos capítulos de novela e a aceitação do público de tramas com mais núcleos paralelos.

responsabilidade de Yoná Magalhães). Experiência contrária foi vivida pelo autor no *remake* de *Guerra dos Sexos*, afinal, os personagens já estavam desenhados:

Acostumado a escrever papéis exclusivamente para atores com quem gosta de trabalhar, dessa vez Silvio teve de percorrer o caminho contrário: com os personagens já desenhados, teve de pensar em quem se encaixaria melhor dentro dos tipos que havia criado na década de oitenta. (SCIRE, 2013, p. 279)

Para verificar a importância da escalação do elenco na construção deste universo dramático de cada autor, segue adiante um levantamento com os atores mais recorrentes na obra de cada um. A compilação dos dados contou os personagens que integraram o elenco do início ao fim da trama (novelas e minisséries) – ou de boa parte dela –, desconsiderando participações especiais. Também foram excluídos casos em que o autor claramente não participou da escalação do elenco (como em *Plumas & Paetês*, onde Silvio de Abreu assumiu a trama com um elenco escalado com a interferência de Cassiano Gabus Mendes). Começamos pelo próprio Silvio de Abreu:

ATOR	Nº DE PARTICIPAÇÕES	NOVELAS
Claudia Raia	7	Cambalacho ¹⁵⁹ , Sassaricando, Rainha da Sucata, Deus nos Acuda, Torre de Babel, As Filhas da Mãe e Belíssima
Gianfrancesco Guarnieri	7	Éramos Seis (versão Tupi), Jogo da Vida, Vereda Tropical, Cambalacho, Rainha da Sucata, A Próxima Vítima e Belíssima.
Tony Ramos	7	Rainha da Sucata, A Próxima Vítima, Torre de Babel, As Filhas da Mãe, Belíssima, Passione e Guerra dos Sexos (2ª versão)
Edson Celulari	6	Guerra dos Sexos (1ª e 2ª versões), Cambalacho, Sassaricando, Deus nos Acuda e Torre de Babel
Glória Menezes	6	Jogo da Vida, Guerra dos Sexos, Rainha da Sucata, Deus nos Acuda, A Próxima Vítima e Torre de Babel
Aracy Balabanian	5	Pecado Rasgado, Rainha da Sucata, Deus nos Acuda, A Próxima Vítima e Passione
Fernanda Montenegro	5	Guerra dos Sexos, Cambalacho, As Filhas da Mãe, Belíssima e Passione
Irene Ravache	5	Sassaricando, Éramos Seis (versão SBT), Belíssima, Passione e Guerra dos Sexos (2ª versão)
Maitê Proença	5	Jogo da Vida, Guerra dos Sexos, Sassaricando, Torre de Babel e Passione

Tabela 2 – Escalações frequentes nas novelas de Silvio de Abreu
Fonte: Memória Globo e Site Teledramaturgia

Verifica-se que o elenco de Silvio de Abreu é bastante conhecido pelo público. A imagem de Claudia Raia, recordista em novelas deste autor, é constantemente associada às

¹⁵⁹ Apesar de se tratar de uma participação, *Cambalacho* foi contabilizada porque, desde o início, Silvio de Abreu queria contar com Claudia Raia no elenco da novela para o papel de Debbie Day (escalação inviabilizada por causa do esticamento de Roque Santeiro, novela da qual Claudia Raia fazia parte). Como não foi possível, a participação especial de Claudia Raia foi inserida depois em papel escrito exclusivamente para ela. (SCIRE, 2013, p. 116)

tramas de Silvio de Abreu. Também há uma recorrência entre atores escalados e papéis protagonistas: dos sete trabalhos de Tony Ramos, seis são de personagens principais; quatro de Fernanda Montenegro também ocupam posição central nas novelas deste autor. Destaca-se a versatilidade dos atores, podendo ser escalados para personagens dramáticos e cômicos. Este é o caso de Gianfrancesco Guarnieri, que viveu o tradicional pai de família em *Éramos Seis*, o tipo romântico em *Jogo da Vida* e *Rainha da Sucata*, o personagem-escada em *A Próxima Vítima*, o farsesco em *Vereda Tropical* e *Cambalacho* e o personagem-orelha em *Belíssima*.

Há que se pontuar também que o número de atores com quatro trabalhos em novelas de Silvio de Abreu é relativamente alto (21 profissionais), o que inviabilizou a inclusão destes na tabela. Mas há nesta listagem estrelas fundamentais para a construção do caráter autoral de Silvio de Abreu, tais como Cristina Pereira (*Guerra dos Sexos*, *Vereda Tropical*, *Sassaricando* e *As Filhas da Mãe*), Diogo Vilela (*Guerra dos Sexos*, *Sassaricando*, *Deus nos Acuda* e *As Filhas da Mãe*), Francisco Cuoco (*Deus nos Acuda*, *A Próxima Vítima*, *As Filhas da Mãe* e *Passione*), Marcos Frota (*Vereda Tropical*, *Cambalacho*, *Sassaricando* e *A Próxima Vítima*) e Reynaldo Gianecchini (*As Filhas da Mãe*, *Belíssima*, *Passione* e o remake de *Guerra dos Sexos*).

Lauro César Muniz também revela influência na escalação do elenco, como se pode constatar na tabela a seguir:

ATOR	Nº DE PARTICIPAÇÕES	NOVELAS
Cecil Thiré	8	Escalada, Roda de Fogo, O Salvador da Pátria, Quem é Você, Zazá, Cidadão Brasileiro, Poder Paralelo e Máscaras
Gracindo Júnior	7	O Casarão, O Salvador da Pátria, Araponga, Chiquinha Gonzaga, Aquarela do Brasil, Cidadão Brasileiro e Poder Paralelo
Susana Vieira	7	Ninguém Crê em Mim, Estrelas no Chão, Escalada, Os Gigantes, Um Sonho a Mais, O Salvador da Pátria e Chiquinha Gonzaga
Fernanda Muniz	6	Araponga, Quem é Você, Zazá, Chiquinha Gonzaga, Aquarela do Brasil e Cidadão Brasileiro
Flávio Migliaccio	5	Corrida do Ouro, O Casarão, O Salvador da Pátria, Quem é Você e Chiquinha Gonzaga
Fúlvio Stefanini	5	As Pupilas do Senhor Reitor, Os Deuses estão Mortos, Quarenta Anos Depois, Carinhoso e Um Sonho a Mais
Mário Lago	5	Escalada, O Casarão, Os Gigantes, Roda de Fogo e O Salvador da Pátria
Paulo Goulart	5	Quarenta Anos Depois, Transas & Caretas, Roda de Fogo, Zazá e Aquarela do Brasil
Tarcísio Meira	5	Escalada, Espelho Mágico, Os Gigantes, Roda de Fogo e Araponga

Tabela 3 – Escalações frequentes nas novelas de Lauro César Muniz
Fonte: Memória Globo e Site Teledramaturgia

Apenas Tarcísio Meira e Susana Vieira têm em seus trabalhos frequentes papéis de protagonistas (ou de núcleo central) em novelas de Lauro César Muniz. Outros atores que viveram personagens centrais na obra do autor foram escalados poucas vezes, tais como Regina Duarte (*Carinhoso* e *Chiquinha Gonzaga*), Renata Sorrah (*Corrida do Ouro*, *O Casarão*, *Transas & Caretas* e *Roda de Fogo*), Marcos Paulo (*O Morro dos Ventos Uivantes*, *Carinhoso*, *O Casarão* e *O Salvador da Pátria*), Eva Wilma (*Transas & Caretas* e *Roda de Fogo*), Lúcia Veríssimo (*Roda de Fogo*, *O Salvador da Pátria* e *Araponga*) e Francisco Cuoco (*Os Gigantes*, *O Salvador da Pátria* e *Quem é Você?*).

Se não foram tão frequentes os atores que encarnaram protagonistas em novelas de Lauro César Muniz, o mesmo não se pode dizer dos coadjuvantes, casos de Fernanda Muniz, Flávio Migliaccio e Mário Lago, o que denota uma escolha por elencos fortes, independente da função do personagem na novela.

A mesma tendência parece ser seguida por Negrão, a se notar na tabela abaixo:

ATOR	Nº DE PARTICIPAÇÕES	NOVELAS
Elias Gleiser	12	Os Rebeldes, Antônio Maria, Nino, o Italianinho, Xeque-Mate, Livre para Voar, Direito de Amar, Fera Radical, Despedida de Solteiro, Anjo de Mim, Era uma Vez, Como uma Onda e Flor do Caribe
Laura Cardoso	11	Os Miseráveis, Os Rebeldes, Ovelha Negra, Pão-Pão, Beijo-Beijo, Livre para Voar, Fera Radical, Vila Madalena, Como uma Onda, Araguaia, Flor do Caribe e Sol Nascente ¹⁶⁰
Cinira Camargo	9	Xeque-Mate, Cinderela 77, Pão-Pão, Beijo-Beijo, Direito de Amar, Top Model, Despedida de Solteiro, Tropicaliente, Era uma Vez e A Casa das Sete Mulheres
Oswaldo Campozana	7	Os Rebeldes, Antônio Maria, Nino, o Italianinho, Ovelha Negra, Xeque-Mate, Cinderela 77 e Livre para Voar
Edney Giovenazzi	6	A Próxima Atração, Ovelha Negra, Xeque-Mate Livre para Voar, Direito de Amar e Tropicaliente
João Carlos Barroso	6	Pão-Pão, Beijo-Beijo, Livre para Voar, Direito de Amar, Tropicaliente, Era uma Vez e A Casa das Sete Mulheres
Nívea Maria	6	O Primeiro Amor, Livre para Voar, Tropicaliente, Vila Madalena, A Casa das Sete Mulheres e Desejo Proibido
Paco Sanches	6	Ovelha Negra, Cinderela 77, Tropicaliente, Era uma Vez, Como uma Onda e Desejo Proibido
Tony Ramos	6	Os Rebeldes, Antônio Maria, Nino, o Italianinho, Livre para Voar, O Sorriso do Lagarto e Anjo de Mim

Tabela 4 – Escalações frequentes nas novelas de Walther Negrão

Fonte: Memória Globo e Teledramaturgia

¹⁶⁰ A trama de Walther Negrão, Suzana Pires e Julio Fischer estreou em 29 de agosto de 2016, após a redação deste trabalho e a escalção de Laura Cardoso está prevista até então, por isso, justifica-se esta nota de rodapé.

A frequente escalção de Elias Gleizer e de Laura Cardoso também é justificada pelos repetidos tipos que viveram em novelas de Walther Negrão. Enquanto Gleizer viveu personagens bonachões (e, na maior parte das vezes, descendentes de italianos como em *Despedida de Solteiro*), Laura Cardoso encarnou a grande mãe (*Pão-Pão*, *Beijo-Beijo*, *Como Uma Onda* e *Flor do Caribe*, por exemplo). Cabe também observar a recorrência da escalção de Oswaldo Campozana. Dos sete trabalhos, seis foram pela Tupi, o que destaca a relevância das condições da emissora na escalção da novela.

Dos protagonistas, apenas Tony Ramos consta na listagem (e, mesmo assim, apenas três dos seis trabalhos são como personagem central – *Livre para Voar*, *O Sorriso do Lagarto* e *Anjo de Mim*). Em seguida, vem Herson Capri com cinco novelas de Walther Negrão (dois protagonistas, *Tropicaliente* e *Era uma Vez*; dois vilões – *Anjo de Mim* e *Vila Madalena*; e um personagem secundário, *Como uma Onda*). Já atores com tradição em personagens de tramas paralelas, tais como Cinira Camargo, João Carlos Barroso e Paco Sanches, têm mais trabalhos com Walther Negrão do que os galãs apontados, evidenciando a importância da escalção dos personagens coadjuvantes nas novelas deste autor.

Com uma sinopse aprovada, personagens definidos e atores escalados, chega a fase do trabalho mais popular dos autores de telenovela: a redação dos capítulos. Os autores trabalham em blocos semanais de capítulos (seis, no caso da Globo; cinco no SBT e Record) e a primeira semana tem importância fundamental para o sucesso da novela. Por isso mesmo, os autores-titulares costumam escrever esses primeiros capítulos sozinhos.

4.3. O roteiro

A escrita do roteiro obedece a regras específicas. Apesar de se valer de técnicas narrativas advindas da literatura, a sua estruturação e formatação segue a lógica do cinema e do teatro. Por se tratar de uma narrativa fragmentada (em muitos capítulos e entre cenas que alternam histórias e personagens), há uma organização racional para o trabalho do autor de novela conseguir alimentar a voraz produção televisiva. Segundo conceitua Pallottini,

O capítulo é a unidade menor desse grande complexo que tem, ele próprio, sua unidade. Explicando: a novela é *uma* e *una*, deve ter um propósito unificador, uma ideia central, um nó, um carço, uma semente. [...]

O capítulo é, portanto, a parcela de um todo e é formalizado em cerca de trinta páginas escritas e quarenta e cinco minutos de imagem. É posto no papel quase como se fosse o texto de uma peça de teatro. (1998, p. 102-103)

Um capítulo é dividido em blocos, de acordo com o número de intervalos comerciais. Uma novela das 18h na Globo costuma ter quatro blocos de texto e três de comerciais, já uma novela das 21h tem cinco blocos de cenas e quatro de anúncios. Mas a quantidade pode variar de acordo com o sucesso da produção e da procura dos anunciantes. Há alguma regularidade entre cenas externas e internas, ou seja, cenas gravadas em locações (rua e cidades cenográficas) ou em estúdio (cenários). Essa constância depende muito do estilo do autor e das condições da emissora. Uma novela dos anos 1970, por exemplo, contará com menos cenas externas devido à dificuldade de transporte das câmeras para as locações.

A organização da criação dos capítulos passa por uma etapa intermediária: a escaleta. Por ela, o autor arruma as cenas em capítulos e possibilita que ele visualize o capítulo antes de escrevê-lo, identificando se há problemas no encadeamento das ações, se faltam ou sobram cenas dos protagonistas, etc (NOGUEIRA, 2002, p. 88). A escaleta também ajuda a manter uma unidade coerente dos capítulos, já que se trabalha com as trilhas de narrativa antes de desenvolvê-las em cenas.

A redação de uma escaleta é feita com o cabeçalho de cada cena e um resumo da ação (às vezes com indicações de diálogos), na ordem em que elas serão editadas e exibidas pela televisão. Por se tratar de um texto intermediário, um rascunho do que aflorará em capítulo, a escaleta é pouco acessível; boa parte dos autores nem arquiva esses textos. Para sanar essa necessidade, há no livro de Campos, *Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*, uma escaleta da novela *Vale Tudo*, da qual seguem as seguintes cenas para exemplo:

- 25. APARTAMENTO DE LUCIANO (INT DIA) Raquel com Ivan, ele diz que ela tá certa, sim, não pode bancar a paspalha, o que a Fátima fez com a gente é imperdoável, não pode dar abrigo para ela de jeito nenhum... mas amor entre os dois.
- 26. PORTA DA CLÍNICA (INT DIA) Fátima esperando na porta da maternidade, César chega finalmente, é muito carinhoso, vou te levar para morar comigo... ela se sentindo muito segura porque ele chegou, mostra o filho para ele...
- 27. BAR (INT DIA) Fernanda conversando com Flávia, imagina que o Tiago me deixou plantada em casa e quando eu liguei mandou dizer que não podia me atender... André chega: posso me sentar com vocês?
- 28. ESTÚDIO FOTOGRÁFICO (INT DIA) César chegando com Fátima e o neném, ela insegura, mas aqui é a casa do Olavo, por que aqui, você tá morando aqui? César: é aqui que você vai ficar. FIM. (CAMPOS, 2011, p. 319)

A escaleta comporta uma escrita mais informal, com recados para os colaboradores (em alguns casos, é o único contato entre um autor-titular e seus roteiristas). O tamanho da escaleta varia, de acordo com o autor. Silvio de Abreu, por exemplo, redige escaletas de 25 a 30 páginas, com grande detalhamento de cada cena (Entrevista de Silvio de Abreu concedida

em 25 jul. 2016). Na escaleta também estão previstos os intervalos comerciais e o gancho final do capítulo. O trabalho de redação de uma escaleta, conforme destaca Campos, exige dois movimentos, o que ele chama de corte e costura:

No primeiro corte, você pega os fios de trama descritos na sinopse e seleciona, de dentro deles, os incidentes que quer narrar.

No segundo corte, você pega cada um desses incidentes e seleciona, de dentro deles, as cenas que quer mostrar.

Isso feito, você costura, numa sequência, as cenas selecionadas na etapa anterior. (CAMPOS, 2011, p. 305)

Ou seja, além da atividade de criação da novela, há o trabalho de edição da narrativa a ser desenvolvida.

Um dos pontos mais importantes para o ritmo e organização de uma escaleta é a frequência de cenas com os protagonistas. Trata-se de personagens que aparecem em muitas cenas por capítulo, em todos os capítulos. Afinal, é pelos protagonistas que o telespectador irá se identificar (ou, pelo menos, espera-se), seria o principal apelo da trama junto a sua audiência. “O público se sentiria frustrado se eles, nos quais repousa a sua maior ligação emocional, permanecessem fora da trama.” (PALLOTTINI, 1998, p. 62).

O roteiro de um capítulo, unidade da telenovela, tem em si outra unidade: a cena. Um roteiro nada mais é do que um encadeamento de cenas, com uma coerência entre si, um propósito que as unifica. A estruturação do roteiro e das cenas, apesar de beber em larga escala nas técnicas e referências da literatura, segue o modelo do cinema e do teatro. A cena se divide em unidades formais menores, tais como

- a) Cabeçalho: a primeira linha de cada cena deve descrever o número da mesma, o cenário onde ocorrerá a ação e informações técnicas (interna ou externa, dia ou noite – período em que se passa aquele trecho da história);
- b) Rubrica: descrição da ação, movimentação, por vezes cenários e intenções psicológicas do personagem. Há autores que incluem nas rubricas orientações para a equipe técnica (sonoplastia, câmeras, iluminador, etc.), mas essa liberdade acaba restrita aos profissionais com longo tempo de carreira;
- c) Diálogo: as falas dos personagens, respeitando a formatação de coluna dupla. À esquerda, o nome do personagem; à direita, a fala, com rubricas internas (intenção da fala, tom, alguma orientação específica sobre aquele momento em que o personagem diz seu texto).

Diferente do cinema, onde a imagem é privilegiada na narrativa, na televisão a base de uma cena é o diálogo. Justifica-se por uma herança radiofônica, onde as radionovelas eram constituídas de páginas e páginas de diálogo. Na transição do rádio para a televisão, muitos autores mantiveram essa tradição radiofônica ao pé da letra. Os roteiros de Dulce Santucci, por exemplo, têm pouquíssimas rubricas e longas páginas de diálogo (os famosos bifes).

As telenovelas às quais assistimos, apesar do requinte de cenários, locações e figurinos, são narradas basicamente por meio de diálogos, sendo, portanto, verbais, mas com uma vantagem arrebatadora sobre o rádio: na TV, assiste-se a quem se ouve; o som tem forma visual e o dono da voz tem forma física. (SADEK, 2008, p. 34)

Há um consenso entre manuais de roteiro e profissionais da televisão de que a telenovela tem um ritual de fruição diferente do cinema. Para se assistir a um filme, há condições especiais para que a atenção do espectador esteja muito concentrada na película: proibição do uso de celulares, exibição em salas especiais (leia-se, fora do conforto de casa), etc. É claro que um filme pode ser assistido em um domicílio, pela TV, mas a experiência de exibição no cinema se torna diferente também pela forma de veiculação que a sala propicia.

Já a televisão está entranhada na rotina de um lar, ocupando local de destaque na sala ou nos quartos. Concomitante à televisão, há a movimentação normal de uma casa, interferências como telefone, redes sociais, internet, entre outras. Antigamente, o tamanho da televisão (pequena perto dos modernos televisores de LCD atuais) também colaborava para a dispersão da atenção do telespectador. Por tudo isso, o diálogo se torna um chamariz muito forte na televisão, fisingando constantemente o público com vinhetas chamativas e intensos debates entre personagens. Outro ponto que colaborou durante muito tempo para o reinado do diálogo na televisão era a tecnologia dos equipamentos de filmagem das emissoras. Por mais bem feita e cuidadosa que fosse a gravação, as câmeras estavam distantes da qualidade técnica apresentada pelo cinema. Isso interferia em um empobrecimento da imagem. Some-se a isso o fator de velocidade industrial de gravação das telenovelas, o que inviabilizava um tratamento mais sofisticado da imagem. Entretanto, há que se mencionar que, de alguns anos para cá, a televisão brasileira tem sofisticado o trabalho de imagem com tecnologias mais apuradas e intenso uso de filtros e coloristas, como é o caso da segunda versão de *O Rebu* (Globo, 2014) e *Velho Chico*.

No entanto, a primazia do diálogo na televisão não está ameaçada pela imagem, pois há, desde os primórdios do teatro, uma função dramática nas falas dos personagens: “O diálogo é, também, uma forma de ação (e isso já tinha sido verificado em Schlegel). O diálogo

abstrato, que não faz caminhar a ação, *não é dramático*. A fala só vale enquanto descreve ou exprime ação dramática.” (PALLOTTINI, 1983, p. 44)

Para se construir um bom diálogo, seja em televisão ou teatro, há que se atentar para o fato de que sua organização respeita a lógica da oralidade. Desrespeita-se, muitas vezes, norma culta da gramática em benefício de uma melhor adequação do diálogo na boca dos atores, a tão falada “embocadura” de um texto:

Para saber dialogar, em teatro, não é necessário dominar a técnica da linguagem escrita: basta ter bom ouvido, apanhar e reproduzir com exatidão a língua – e às vezes quase o dialeto – falado nas ruas. [...] Em contraposição, os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética. (PRADO, 2014, p. 99-100)

Outra função pouco percebida do diálogo está na articulação das cenas, conferindo um encadeamento melhor estruturado para os capítulos:

Com muita frequência, usa-se a estratégia de dar continuidade a um diálogo na cena seguinte, quase como um jogral. Assim, uma informação que começa a ser passada na cena anterior é continuada ou completada na cena seguinte. Esse é também um recurso usado pelo cinema, mas, pela duração das telenovelas, esse tipo de conexão fica mais evidente. Requer habilidade dos escritores, que, nesse caso, ficam à mercê da decisão de terceiros (os editores) e determinam a ordem de edição. [...] Outra variante da continuação do texto na cena seguinte é aquela parecida com o esquema pergunta-resposta. Uma cena responde a uma pergunta explícita ou latente da anterior. No cinema clássico, essa articulação é chamada “*dialog hook*”, conforme Thompson (2003, p. 24), que significa fazer um gancho na última fala de uma cena para que, na primeira fala da cena seguinte, ela seja completada. Também esse modo de articular é bastante utilizado nas telenovelas. (SADEK, 2008, p. 75)

Vale retomar aqui os apartes de Silvio de Abreu, herdados da tradição melodramática do teatro francês, como forma de costura entre cenas. Muitas das cenas apresentavam o aparte em seu encerramento, como forma de “fecho de ouro” para a condução da trama à próxima cena. Uma das facilidades do aparte é comunicar ao espectador informações que não foram possíveis transmitir pela ação (PRADO, 2014, p. 89), mas sempre se corre o risco de estabelecer uma distância entre público e narrativa, escancarando uma artificialidade do jogo cênico, que não se pretende mais naturalista (HUPPES, 2000, p. 81). O telespectador não pode mais acreditar que aquela cena acompanhada pelos apartes está baseada na premissa de que a encenação é um “faz-de-conta” da realidade; insere-se um distanciamento crítico para que quem assiste àquela história possa avaliar as reais intenções dos personagens envolvidos no aparte.

Retornando à estruturação do roteiro, a Globo utiliza há anos um arquivo macro para padronizar a formatação de seus roteiros, geralmente em Times New Roman, tamanho 12, folha A4, espaçamento múltiplo de 1,2 e 6 pontos antes e depois das linhas, 2,5 de margem superior e inferior, 3 cm de margem esquerda e direita. Contudo, nem todos os autores usam esse *template*, como é o caso de Silvio de Abreu, Gilberto Braga e Benedito Ruy Barbosa. Já outros autores usam a formatação do cinema, através de programas específicos como o Celtx, tais como Tiago Santiago, Marcos Lazzarini, entre outros.

O tamanho de um roteiro de novela não é um consenso em todas as emissoras de televisão. Para a indústria latino-americana, segundo Valenzuela (2011, p. 124), um roteiro profissional de novela deve ter 36 páginas (resultando 45 minutos-arte, ou *tiempo efectivo*, jargão usado pelos latinos), escritas em fonte Arial, tamanho 11, papel Carta, dividido em três ou quatro blocos de ação (ou seja, com dois ou três intervalos comerciais) e composto por duas colunas: a de descrição para a imagem e movimentações dos personagens (esquerda) e a dos diálogos (direita). No Brasil, o parâmetro utilizado pela Globo varia de acordo com o horário de veiculação da novela. Tramas das 18h e 19h têm entre 22 e 25 páginas, totalizando entre 35 e 40 minutos-arte; já as novelas das 21h têm entre 32 e 40 páginas, o que gera de 55 a 60 minutos-arte. A variação no tamanho dos roteiros se deve ao tipo de escrita de cada autor. Aqueles que escrevem longas rubricas (caso de Silvio de Abreu) precisam entregar roteiros maiores, enquanto os profissionais que redigem rubricas mais sucintas (como Walther Negrão) podem apresentar roteiros mais curtos.

Outro aspecto formal dos roteiros que passou a interferir significativamente no conteúdo das telenovelas é o tão comentado gancho, herança dos folhetins literários, das fitas em série do cinema e das radionovelas. Segundo Valenzuela,

[...] la última escena de cada episodio *tiene* que ser un suceso, es decir, un hecho que modifica para siempre la situación. Como tal, tiene que ser un gancho, un evento importante, poderoso, que precipite la acción hacia el capítulo o los capítulos siguientes. (2011, p. 208)¹⁶¹

Foi a estratégia do gancho que garantiu a fidelidade do público leitor de folhetins e, consequentemente, o sucesso de vendas dos jornais que os publicavam. Recentemente, a novela *Avenida Brasil* viu renascer o sucesso dos ganchos por causa de dois fatores: a qualidade das cenas que encerravam os capítulos e o efeito especial que marcava o encerramento. Não se deve entender que as novelas não apresentavam mais ganchos, muito

¹⁶¹ “[...] a última cena de cada episodio *tem* que ser um acontecimento, ou seja, um feito que modifica para sempre a situação. Como tal, tem que ser um gancho, um evento importante, poderoso, que precipite a ação até o capítulo ou os capítulos seguintes.” (tradução nossa)

pelo contrário, mas eles eram sentidos pelo público de modo natural, quase automático. Com a exibição de *Avenida Brasil*, a função dos ganchos em telenovelas voltou a ser tema de discussões.

Apesar de mais famoso, o gancho de final de capítulo não é o único que a telenovela apresenta:

[há] também os ganchos entre cenas e entre blocos. O primeiro é mais lento e sutil e nem sempre de iniciativa do autor. Muitas vezes resulta do trabalho do diretor no comando das câmeras que gravam a cena, ou do editor que cria as sequências. O gancho entre blocos exige mais suspense e tensão, pois é ele que separa a ficção da publicidade, havendo necessidade de criar maior impacto e maior envolvimento no público. O gancho que encerra o capítulo é o *clássico*, aquele que interrompe a ação, sugere perguntas, tensiona o público e cria projeções para o dia seguinte. É ele também que sintetiza o capítulo, dando um sentido a muitas cenas que parecem sem grande significado e que assim permaneceriam não fosse a cena final que as amarra. (COSTA, 2000, p. 175-176)

Via de regra, o gancho deve ser relacionado aos protagonistas, por muitos motivos: são eles quem comandam aquela narrativa, portanto, o principal chamariz da novela; tratam-se de cenas com os principais atores da emissora; orienta o público sobre qual personagem ou núcleo está o foco narrativo daquela trama, etc. Pallottini também ressalta que:

[...] o gancho faz caminhar histórias sejam elas as principais, sejam as secundárias que interessarem ao telespectador. Trazendo novidades, o gancho implica dinamismo: detalhes novos vão sendo acrescentados ao enredo, que cresce, interessa cada vez mais, atrai e prende. (1998, p. 121)

A utilização do recurso tem sido questionada desde o início dos anos 1990, quando novelas como *Pantanal* não utilizavam os ganchos para encerrar seus capítulos; algumas novelas de Manoel Carlos, como *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003) e *Páginas da Vida* (Globo, 2006/07) também não tinham ganchos no final de muitos capítulos. Pallottini (1998, p. 93) ressalta que se trata de experiências salutares, pois o gancho é considerado por muitos como um recurso artificial, ou seja, não surge de uma necessidade orgânica da narrativa, mas sim de uma imposição comercial que rege a produção de novelas.

Em contrapartida, e dependendo do autor, um capítulo pode apresentar mais de um gancho em seu final. Silvio de Abreu, por exemplo, costuma trabalhar com três a quatro ganchos no encerramento diário de suas novelas; o capítulo seguinte inicia-se com o quarto gancho (ou seja, o último, o mais forte), a próxima cena responde ao terceiro, depois ao segundo até chegar ao primeiro gancho do dia anterior. Já Negrão e Muniz, nas novelas analisadas por essa dissertação, apresentaram um gancho por capítulo. O uso de mais de um gancho é chamado por Valenzuela de “pré-final”:

¿Qué es un *prefinal*? Es convertir las 3 o 4 escenas que van antes de la escena final, en golpes dramáticos tan potentes como un suceso. De este modo tenemos una sucesión de 4 escenas, todas con la intensidad de un final de capítulo, que involucran además a varios personajes. (2011, p. 211)¹⁶²

O conteúdo do gancho pode ter três variantes: uma cena interrompida no clímax; uma pergunta que aguardará sua resposta para o capítulo seguinte; ou uma cena que marca um ponto de virada naquela trama. Uma cena típica do primeiro caso está em *Despedida de Solteiro*. Após sair da prisão, o reencontro de Pedro (Paulo Gorgulho) e Flavia (Lúcia Veríssimo) é aguardado pelo público. O capítulo 06 termina assim:

036 – Sala da direção. Int. Dia.
Estão Flávia e Glória. Meio de conversa.
FLÁVIA (INSEGURA E IRRITADA) – Não vou atender, Glória. Volte lá e diga que não tenho nada a tratar com esse senhor!
Nisso, ouve-se a voz de Pedro que acabou de entrar na sala.
PEDRO Tem sim, Flávia. Tem uma coisa muito séria a tratar comigo.
FLÁVIA (A REAÇÃO)
CAMERA: A reação de Flávia, Pedro já avançando na sala. Cortes para os dois e ENCERRA. (NEGRÃO, 1992, Cap. 06, p. 26)

Há neste caso uma pergunta implícita: o que acontecerá no encontro dos personagens? Pedro conseguirá vencer a resistência de Flávia? Ou os dois acabarão discutindo, o que piorará a relação de ambos?

Um gancho fechado por uma pergunta explícita pode ser verificado no final de um roteiro de *Escalada*:

CENA 21 – FAZENDA SANTA IZABEL (EXT.DIA)
ANTONIO CHEGA A CAVALO, APEIA, AMARRA O ANIMAL NUMA CERCA E APROXIMA-SE FIRME NA CASA. PARA DIANTE DA PORTA E BATE. UM TEMPO. TORNA A BATER. CANDIDA ABRE A PORTA.
ANTONIO (sorri) Boa tarde... Posso falar com você um instante?
CANDIDA PETRIFICADA NA PORTA, SURPRESA, MEIO ENCANTADA.
FIM DO 3º CAPÍTULO. (MUNIZ, 1975, Cap 3, p. 18)

Candida (Susana Vieira) passara os capítulos 02 e 03 observando Antonio pelas ruas de Rio Pardo, sem, no entanto interpelá-lo; há indicações no roteiro de que ela estava interessada no belo homem recém-chegado à cidade. Esta cena representa a primeira vez que os dois se encontram efetivamente. O público especulará: o que Candida vai responder a

¹⁶² “O que é um *pré-final*? É transformar as 3 ou 4 cenas que vão antes da cena final, em golpes dramáticos tão potentes como um acontecimento. Deste modo temos uma sucessão de 4 cenas, todas com a intensidade de um final de capítulo, que envolvem, além disso, a vários personagens.” (tradução nossa)

Antonio? Será que vai negar uma conversa com ele? Vai aceitar? Em ambos os casos, a pergunta implícita permanece: o que acontecerá neste provável diálogo entre eles?

Por fim, um gancho de uma cena que marca uma virada na novela está em *Cambalacho*:

CENA 29

FRENTE DA CASA DE JERÔNIMO – RUA DA PONTE – EXTERIOR/DIA
AS CRIANÇAS ESTÃO BRINCANDO. JULINHA ESTÁ NA JANELA COM BETO. MUITAS VIZINHAS NA PORTA. LILI SAI CORRENDO DA CASA E GRITANDO:

LILI – (GRITANDO) Socorro!... Assassina!

LEONARDA – (PUXANDO LILI) Já vou te mostrar quem é mãe de trombadinha! E LASCA UM BOFETÃO NA CARA DELA. ELA RETRIBUI. AS DUAS SE ENGALFINHAM E ROLAM PELO CHÃO. LILI TODA CHEIA DE OVO COM A CESTA AINDA NA CABEÇA. A VIZINHANÇA TODA NERVOSA. JERÔNIMO NÃO SABE O QUE FAZER. TINA SAI DA JANELA GRITANDO COM A SUA MÁSCARA DE BELEZA. NESSA CONFUSÃO, APROVEITANDO BEM A BRIGA, O FINAL DO CAPÍTULO. (ABREU, 1986, Cap 02, p. 25)

Este gancho é uma continuação da cena anterior, onde Leonarda flagra sua rival Lili Bolero falando mal dela para Jerônimo. Nas cenas anteriores, houve a possibilidade de embate entre as duas, mas sempre fora evitado por Leonarda. A briga começa dentro de casa, com Leonarda tacando ovos em Lili e se espraia para a rua, onde a vizinhança toda participa do vexame. Além da função cômica da cena, há uma virada na relação entre Leonarda e Lili (que já não era amistosa). Sentindo-se humilhada, Lili pode (e o fará) se vingar de Leonarda. Ao público, cabem as perguntas: pra onde vai essa novela agora? O que essa surra motivará em Lili Bolero? Uma nova agressão? Uma sabotagem? Uma vingança?

Por essas cenas, também é possível notar o estilo de rubricas e descrição de cada autor. Enquanto Walther Negrão é sintético, com algumas orientações de câmera e descrições pensadas em termos de movimentação e planos de imagem, Lauro César Muniz apresenta uma exposição da narrativa daquela cena, quanto à movimentação e ação dos personagens. Já Silvio de Abreu faz rubricas grandes, preocupado com a movimentação de cada ator, *take a take* da cena. Tem-se a impressão de que se está vendo a cena através da rubrica do autor.

O próprio Silvio reconhece que, às vezes, dá mais indicações do que a produção é capaz de fazer: “eu faço muita rubrica que eles nem respeitam, porque nem dá tempo, é coisa da minha cabeça”. Ele explica que não sabe escrever de outra maneira e que coloca no papel aquilo que vê em sua mente. Para ele, a ação é o principal elemento do seu texto. “Não sou um autor que tem um gosto por frases empoladas. O que me leva a fazer a cena é a ação”. Para ele, a palavra é um meio de conduzir a sua narrativa. (SCIRE, 2013, p. 277)

Independente do estilo, os três autores fazem das rubricas (como já destacado anteriormente nessa dissertação) um veículo de comunicação entre o autor e os demais setores

de produção da novela (diretores, atores, figurinistas, iluminadores, sonoplastas, câmeras, editores, etc.).

4.3.1. O primeiro capítulo

O primeiro capítulo de uma novela é um momento decisivo para todo o resto da trama, uma pedra fundamental para a estrutura que será erguida ao longo de sete ou oito meses. Trata-se da apresentação da história, que já foi previamente anunciada pelas chamadas da emissora com, em média, um mês de antecedência. Ao iniciar a exibição do primeiro capítulo, o telespectador já tem informações iniciais sobre aquela nova novela, tais como o elenco, linhas gerais sobre os personagens e suas relações, o autor da trama, a localização espaço-temporal da história, algumas músicas da trilha sonora, entre outros.

O roteiro do primeiro capítulo tem como missão apresentar de fato a história e os personagens ao público, além de servir como uma armadilha para que a audiência, ainda emocionalmente ligada à novela anterior, seja cativada à nova trama. Pallottini elenca alguns pontos que um primeiro capítulo deve atender:

[...], o primeiro capítulo deve ser:

- interessante;
- movimentado;
- informativo.

e tudo isso concomitantemente e não alternativamente.

Uma telenovela deve abrir mostrando toda a sua força, toda a sua potencialidade; esse início reunirá algumas das qualidades do primeiro episódio de seriado: apresentação de personagens, colocação do ambiente e do clima da história básica, introdução do conflito principal; e outras características próprias: instalação de um tipo de gancho próprio da telenovela, feito de micro e macroexpectativas, apresentação de pelo menos algumas das tramas secundárias e personagens que as interligarão, e introdução da trama principal com seu respectivo conflito. (PALLOTTINI, 1998, p. 81-82)

Em suma, a diegese da história estreante deve constar no primeiro capítulo, se não em sua totalidade, pelo menos em parte. Para tanto, a estreia da novela deve responder a cinco perguntas: *”quem são aqueles personagens? onde estão? o que fazem ali? quando se passa a história? e como ela será narrada?”* (CAMPOS, 2011, p. 277).

A apresentação do primeiro capítulo pode ser estruturada de duas maneiras: pela trama principal ou por um desfile de personagens. Por trama principal, entende-se que

[...] o espectador deve logo, e quase exclusivamente, ser posto a par do núcleo da ação principal, entendendo-se núcleo de ação como o grupo humano em cujo interior, por força de conflitos, se darão as variações e, conseqüentemente, as mudanças dramáticas.

Afinal, é ela, a ação principal, que vai agarrá-lo com mais força; é a história principal a que se supõe que irá interessa-lo e que dará credibilidade às ações secundárias. (PALLOTTINI, 1998, p. 83)

Deste modo, a apresentação dos personagens está subordinada à ação da novela. Cada novo perfil será introduzido de acordo com as necessidades dramáticas, e não aleatoriamente. De modo inverso acontece com um primeiro capítulo cuja organização se dá pelo desfile de personagens:

[...] supõe-se que seja importante para o espectador ao menos tomar conhecimento das várias subtramas, das várias historinhas que correrão paralelas à ação principal – ou pelo menos de boa parte delas. Ele verá os personagens e também os atores que os encarnarão e responderão por boa parte da sua empatia; tomará conhecimento dos cenários, dos locais de ação, de suas peculiaridades. (PALLOTTINI, 1998, p. 82-83)

Neste caso, a ação se submete à apresentação dos personagens. Durante as cenas, boa parte (senão todos) os entes fictícios da trama terão aparições rápidas, mostrando quem são, quais são suas relações – familiares, amorosas, sociais –, deixando entrever potenciais tramas que desenvolver durante a novela. Assim, ao final do capítulo o telespectador terá um painel de personagens que comporá aquela produção e pode ser fisgado pelo núcleo principal, um personagem em específico, uma trama cômica, etc.

Outro diferencial do primeiro capítulo é a ação dramática mais acelerada e movimentada, com grande número de cenas externas (que conferem àquela novela ares de superprodução). Há de fato um esmero na gravação e edição dos primeiros capítulos, pois, além de serem isca do público para a nova história, a equipe conta com maior tempo para trabalhar artisticamente as cenas e as premissas que a novela deseja transmitir.

As telenovelas concebem o começo de forma diferente do que é feito pelos filmes. Exibem alguns dramas que provavelmente serão desenvolvidos, mas, em especial, mostram esmero de realização e belas paisagens, às vezes de várias cidades. Os primeiros capítulos têm ritmo dramático muito mais frenético que os capítulos regulares e têm menor número de paradas comerciais que os demais. Situam alguns personagens, apresentam os primeiros nós das tramas, os primeiros romances e os primeiros problemas, sem a preocupação de apontar para o final, mas apenas de engancha a audiência até o capítulo seguinte. Para facilitar o rápido entendimento do espectador, os personagens se apresentam estereotipadamente, mesmo que nas semanas seguintes ganhem mais sutilezas. (SADEK, 2008, p. 68)

É importante destacar que, como em qualquer história, o primeiro capítulo se inicia pela apresentação de um mundo em equilíbrio, onde as forças positivas (heróis) e negativas (vilões) se encontram em pé de igualdade, a estase. Mas algo acontece e interrompe o curso esperado daquele universo; o teórico chama de “intrusão dramática”, que dará vazão às forças

que conduzirão aquela narrativa (BALL, 2011, p. 41). Geralmente, esta intrusão dramática acontece no primeiro capítulo.

Para conferir maior agilidade na apresentação do primeiro capítulo, Pallottini destaca um recurso bastante utilizado pelas emissoras: a compactação dos dois ou três primeiros capítulos em um só:

[...] nunca se deve esquecer que o diretor do programa conta com um trunfo final escondido na manga: ele pode – e, em geral, o faz – editar dois ou três capítulos escritos e transformá-los em um só, compactando e tornando mais essenciais os acontecimentos; teremos, então, o legítimo Primeiro Capítulo, “pauleira”, o Bom. (PALLOTTINI, 1998, p. 84)

No *corpus* em estudo, há o caso de *Despedida de Solteiro*, onde o final do primeiro capítulo exibido pela televisão se trata, na verdade, do gancho do segundo capítulo no roteiro de Walther Negrão. Existem outros casos em que os primeiros capítulos foram transformados em um, como em *Vale Tudo*, *A Próxima Vítima*, *Suave Veneno*, etc. A importância do primeiro capítulo é tão grande que Valenzuela defende, inclusive, que os primeiros minutos do primeiro capítulo são fundamentais para a repercussão da trama:

Los especialistas sostienen que el futuro de una telenovela se juega en sus primeros diez o quince minutos de exhibición. Si durante ese tiempo la audiencia no logra dejarse cautivar por la trama, por el mundo presentado, por la pareja protagonista, es muy probable que ya no se deje seducir y cambie de canal. (VALENZUELA, 2011, p. 200)¹⁶³

Antes de seguirmos para a análise dos primeiros capítulos dos autores estudados nessa dissertação, devemos olhar o comentário de Valenzuela com certo cuidado. Há uma preocupação muito grande acerca da audiência – que também deve ser do autor de novelas, lógico -, mas nem sempre uma boa história tem a necessidade de ser apresentada tão imediatamente. Há casos de novelas em que as tramas demoram a se desenvolver – e isso por necessidades dramáticas. É o caso, por exemplo, de *O Rei do Gado* (Globo, 1996/97), onde o protagonista, Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) só é introduzido na novela por volta do capítulo 07; antes, Benedito Ruy Barbosa apresenta a rixa entre as famílias Mezenga e Berdinazzi que justificará adiante o conflito do par romântico central, Bruno Mezenga e Luana (Patrícia Pillar), sobrinha desaparecida de Geremias Berdinazzi (Raul Cortez). Estabelecer um limite de tempo para fisgar o telespectador é validar uma fórmula pronta que pode ser asfixiante para o gênero telenovela.

¹⁶³ “Os especialistas sustentam que o futuro de uma telenovela se lança em seus primeiros dez ou quinze minutos de exibição. Se durante esse tempo a audiência não se deixa cativar pela trama, pelo mundo apresentado, pelo casal protagonista, é muito provável que já não se deixe seduzir e mude de canal.” (tradução nossa)

Além disso, a ideia de imediata apresentação da trama está embasada na fugacidade da audiência televisiva. Contudo, a preocupação com a audiência em tempo real não é tão antiga assim. Desde 1989¹⁶⁴, os institutos de medição de audiência começaram a disponibilizar este serviço chamado de *real time*, o que não atingiu a medição de tramas como as estudadas nesta dissertação, nem às que foram responsáveis pela consolidação do gênero no Brasil.

De qualquer forma, o parágrafo de Valenzuela ressalta ainda mais a importância do primeiro capítulo de uma novela. Isto posto, vejamos como cada autor estrutura a apresentação de suas novelas através do primeiro capítulo.

Walther Negrão funde o desfile de personagens com a apresentação da trama principal ao concentrar o primeiro capítulo em eventos que possibilitem a reunião de boa parte do elenco. No caso de *Despedida de Solteiro*, a ação central do primeiro capítulo é o casamento de João Marcos e Lenita, o que motiva a festa de despedida de solteiro organizada por Pedro, Pasqual Papagaio e Xampu. Através deste acontecimento na cidade de Remanso, muitos outros personagens são chamados à cena, tais como a família do noivo (Dona Dala e Socorro); o vilão Sérgio Santarém, a poderosa Dona Emília e sua filha, Flávia; a namorada de Xampu, Bianca, e sua família (Sirineo, Soraya e Nina); entre outros.

A concentração da ação do primeiro capítulo em torno de um evento comum a todos os personagens aparece em outras novelas de Negrão, tais como *Pão-Pão, Beijo-Beijo* (atropelamento de Soró – Arnaud Rodrigues – e noivado de Bruna – Elizabeth Savalla – e Júlio – Edwin Luisi), *Direito de Amar* (festividades para a passagem de 1900 para 1901), *Fera Radical* (noivado de Marília – Carla Camuratti – e Heitor – Thales Pan Chacon), *Tropicaliente* (retorno de Ramiro e Letícia a Fortaleza), *Flor do Caribe* (reencontro de Cassiano – Henri Castelli -, Alberto – Igor Rickli – e Ester – Grazi Massafera), etc.

As duas primeiras cenas¹⁶⁵ do primeiro capítulo de *Despedida de Solteiro* já são uma apresentação para o gancho final. Lenita e Socorro se consultam com uma cartomante (Geórgia Gomide) para saber se o casamento da primeira será feliz. A primeira cena fecha com a queda dos bonequinhos de noivos (que costumam ficar em cima do bolo), sinalizando mau presságio. A consulta com a cartomante não contradiz a expectativa plantada na cena 01: Lenita acaba tirando em um baralho alfabético as letras M – O – R – T – E. Revoltada, Lenita diz que a cartomante é uma fraude e vai embora muito tensa. De fato, o final do primeiro

¹⁶⁴ CEZIMBRA, Márcia. Ibope eletrônico. **Jornal do Brasil**, 28 abr. 1989. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=9218&PageNo=3>>. Acesso em 05 ago. 2016.

¹⁶⁵ No capítulo exibido pela televisão, foram incluídas inicialmente cenas da cidade de Remanso ao amanhecer, ambientando a trama (cidade pequena, tempo atual). Esta cena de apresentação não consta no roteiro.

capítulo é a revelação do corpo de Salete (Gabriela Alves), assassinada às margens da cachoeira onde fora com Pedro, João Marcos, Pasqual e Xampu comemorar a despedida de solteiro.

Há também no primeiro capítulo uma demonstração do poder dos vilões, Sérgio Santarém e Emília, que foram responsáveis pelo fechamento do bordel de Lola (Yoná Magalhães) e sua expulsão da cidade de Remanso:

018 – Mansão de Flávia. Int. Dia.
Ainda estão Emília e Sérgio, de papo.

SERGIO

Quanto à casa onde Lola mantinha o seu... com perdão da má palavra... o seu bordel?

EMÍLIA

Mande demolir!

SERGIO

Perdão... a casa não lhe pertence, dona Emília.

EMÍLIA

(FIRME, AUTORITÁRIA) – Pois compre! Compre, bote abaixo, mande queimar e salgar o terreno!

(NEGRÃO, 1992, Cap. 01, p. 21)

Desta maneira, o público é informado logo nos primeiros minutos não apenas quem são os protagonistas e do que se trata aquela nova telenovela, mas também quem são os antagonistas, quais forças dispõem e do que são capazes para conseguir o seu intento.

Como já comentado anteriormente, o primeiro capítulo exibido pela televisão é, na verdade, uma edição dos dois primeiros capítulos escritos por Negrão. O roteiro do primeiro capítulo virou um grande bloco (com 28 minutos de ação); houve cortes em ambos os capítulos: do primeiro, foram suprimidas as cenas:

- 17 – Furiosa após ver Pedro e Salete juntos, Flávia chega em casa e estaciona seu *buggy* ou moto;
- e 22 – *Stock-shot* de um trem de passageiros andando durante o entardecer.

Já do segundo capítulo, foram eliminadas as cenas

- 04 – Dona Dala conta ao filho João Marcos que Lenita o procurou, pois está muito angustiada com a revelação da cartomante;
- 06 – Pescador descobre o corpo de Salete caído na cachoeira;
- 12 – *Stock-shot* da entrada da maternidade, onde Marta (Lucinha Lins) acaba de dar à luz;
- 19 – Flávia e Bianca pressionam Xampu para saber como foi a despedida de solteiro na cachoeira e se eles dormiram com alguma mulher;

- e 25 – Enfermeira sugere a Marta que coloque em seu filho recém-nascido o nome do pai. Marta se entristece, sugerindo ao público que o pai da criança não a reconheceu legalmente.

Os cortes atingiram cenas de *stock-shot* (cenas de arquivo para localizar a ação) ou sobre assuntos que poderiam ser retomados adiante (como no caso da cena 06, capítulo 02, onde a descoberta do corpo de Salete seria retomada em outras cenas, como na cena 08, com a chegada do pescador à polícia, acompanhada de longe por Sérgio Santarém). Em outras palavras, a eliminação das cenas não prejudicou o entendimento da trama, nem a compreensão do primeiro capítulo, que termina na televisão com o delegado (Paulo Goulart) dando voz de prisão nos quatro amigos, ao final do casamento de João Marcos e Lenita.

Lauro César Muniz alterna novelas em que apresenta a trama principal no primeiro capítulo para, depois, ir abrindo para outros personagens, e capítulos de desfile de personagens. No caso do primeiro, temos *Corrida do Ouro* (onde o testamento do senhor Durval Pontes de Albuquerque é aberto e lido, reunindo as cinco herdeiras), *Espelho Mágico* (ambientação do cotidiano de uma gravação dos últimos capítulos de uma novela e da estreia da peça *Entre Quatro Paredes – Huis Clos* – de Sartre), *Os Gigantes* (retorno de Paloma – Dina Sfat – ao Brasil e o pedido de seu irmão gêmeo, Fredy, que abrevie sua vida, pois sofre de um tumor maligno no cérebro), *Roda de Fogo* (a ameaça de denúncia de um escândalo financeiro e o embate entre Renato Villar – Tarcísio Meira – e seu filho, Pedro – Felipe Camargo) e *Poder Paralelo* (caçada de uma organização mafiosa a Tony Castelumare – Gabriel Braga Nunes – que acaba por vitimar equivocadamente a esposa e os filhos do protagonista).

Já o primeiro capítulo das novelas *O Salvador da Pátria*, *Transas & Caretas*, *Zazá* e *Máscaras*, apesar de apresentar uma unidade dramatúrgica bastante coesa, destina-se à apresentação dos personagens. No caso de *Transas & Caretas*, por exemplo, há uma demarcação bastante clara entre as tramas de Francisca e Tiago (falso casamento de Tiago com uma macaca), Jordão (que vive em um universo colonial, absolutamente irreal e alienante), Marília e Dirceu (que estão às voltas com uma crise financeira) e Ana (vivida por Aracy Balabanian, personagem que sofre agressões domésticas, mas não tem coragem de buscar socorro).

Há, contudo, dois casos especiais na escrita de Lauro César Muniz. Um deles é o primeiro capítulo de *O Casarão*, que apresenta as três fases da trama e seus personagens de modo que o público não se perca na inovação de linguagem do autor. Desta forma, há:

- o baile de inauguração da fazenda Água Santa, em 1900;
- a bravata de João Maciel (Paulo Gracindo) em 1976, que, bêbado, escala uma estátua para protestar contra ao mau gosto e acaba infartando;
- a promessa de casamento que João Maciel (Gracindo Júnior) faz a Carolina (Sandra Barsotti) em 1926;
- o início do processo de desapropriação da fazenda Água Santa, em 1976.

O outro caso específico é o primeiro capítulo de *Escalada*, estruturado para ser um prólogo da novela. A curva dramática desenhada neste roteiro mostra como mineiro Antônio Dias desvia-se de seu caminho de caixeiro viajante e chega a Rio Pardo, em busca do golpista Miguel. A primeira cena da novela mostra o mundo de Antônio em estase, ou seja, em 1940, vendendo máquinas para matar as formigas saúvas pelo interior. Na cena 04, conhece Miguel como telegrafista, por ocasião de uma mensagem à empresa que o protagonista representa. Ao saber que Antônio tem 15 contos de réis (resultado das vendas), Miguel se oferece para dividir o quarto com o viajante. Na manhã seguinte, foge com o dinheiro. Antônio é detido e, sem ter como provar sua inocência, é obrigado pelo patrão Belmiro (Mário Lago) a quitar a dívida com suas economias. Depois de rodar pelo interior, rumo à cidade de São Paulo, Antônio vê Miguel em um vagão de trem e o persegue até Rio Pardo, para tomar posse do dinheiro que fora roubado. Quando chega à cidade, Antônio descobre que Miguel era esperado pela população como se fosse professor Miguel, importante figura que dará início à construção de um imponente colégio na região. Ou seja, trata-se de mais um golpe.

De todos os personagens da novela, apenas Antonio e Miguel são apresentados no primeiro capítulo. Armando aparece na última cena, mas não há nenhuma referência sobre quem ele é, sua apresentação é feita ao público no capítulo 02. Nesta estreia, há muitas participações especiais que não continuam na trama, tais como Rosamaria Murtinho (Dorotéia, mulher do bordel que passa a noite com Antônio), Débora Duarte (Inez, a namoradinha de juventude de Antônio), Henriqueta Brieba (dona da pensão onde se hospedam Antônio e Miguel), Elza Gomes (mulher que ajuda Antônio com alguns serviços gerais em sua chácara), entre outros.

O gancho do capítulo 01 é o iminente reencontro entre Antônio e Miguel, que está de chegada em Rio Pardo. O provável acerto de contas encerra o prólogo da novela e abre a trama para os personagens fixos da trama. Neste primeiro capítulo, foi bastante demarcada a personalidade de Antônio (ágil, ganancioso, trabalhador, mulherengo, etc.) e de Miguel (ladino, aproveitador, traíçoeiro). Mas, ao contrário do que faz supor a estreia, o principal antagonista de Antonio não é Miguel (que, com o decorrer da trama, acaba se tornando um aliado do protagonista), mas sim Armando, por motivos que a primeira semana apresentará ao público.

Já no caso de Silvio de Abreu, o primeiro capítulo se destina à apresentação dos personagens e, através deles uma amostra de cada trama que será desenvolvida adiante. O início de *Cambalacho* também se faz com um prólogo, mas circunscrito às cenas 01 a 06, que descrevem o golpe do carnê aplicado por Leonarda e Jerônimo em uma cidadezinha do interior. Flagrados durante o cambalacho, os dois fogem da polícia a toda velocidade em uma Romiseta. O fecho da sequência é quando Leonarda, guiando o carro, recorda que não sabe dirigir e entra em pânico. Por esse prólogo, o público é apresentado a informações prévias: o caráter dos protagonistas, o ritmo e o tom da ação e a época em que se passa a novela. A indicação de Silvio de Abreu é clara quanto à ambientação da trama:

[...] NA FRENTE DO CARRO SE VÊ OS PERIGOS DA ESTRADA. NUM TEMPINHO CURTO NISSO E CORTA-SE PARA UM PLANO GERAL DA ESTRADA COMO NA PRIMEIRA CENA DA NOVELA E O CARRINHO VAI INDO PELA ESTRADA, DE UM LADO PARA O OUTRO COMO SE ESTIVESSE MAIS BÊBADO DO QUE O JÂNIO QUADROS. A CÂMERA PARA NUM GERAL E DEIXA A ROMISETA DELES IREM SE AFASTANDO AO SOM DA MÚSICA ANIMADÍSSIMA E CARACTERÍSTICA DOS FILMES COMEDY-CAPERS. (ABREU, 1986, Cap. 01, p. 6)

As referências são sugestivas e jocosas. Jânio Quadros, famoso, polêmico e excêntrico político brasileiro, tinha alardeada fama de exagerar no consumo do álcool¹⁶⁶. Em certa ocasião, teria dito “Bebo porque é líquido; se sólido fosse, comê-lo-ia”. Já a sugestão da sonoplastia se refere a um programa de televisão que reuniu uma série de curtas-metragens cômicos da fase do cinema mudo que, em português, era conhecido como *Os Reis do Riso* e tinha no elenco grandes nomes da comédia, sendo os mais famosos Stan Laurel e Oliver Hardy (ou os mais famosos ainda, Gordo e Magro).

O roteiro de Silvio de Abreu prevê uma apresentação ilustrativa dos personagens:

¹⁶⁶ ROTHER, Larry. Hábito de beber de Lula se torna preocupação nacional. **Revista Época**. Rio de Janeiro, Globo, 17 mai. 2004, ed. 313. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT728395-1655,00.html>>. Acesso em 07 ago. 2016.

LEONARDA ESTÁ COM UM ESPELHINHO NAS MÃOS, PASSANDO UM BATON BEM VERMELHO NOS LÁBIOS. A IMAGEM SE CONGELA NELA QUE SE MAQUIA, E NO QUADRO PARADO SE ESCRIVE O NOME DA PERSONAGEM, COMO SE FOSSE UMA ASSINATURA, NO CANTO DIREITO DO VÍDEO: LEONARDA. A IMAGEM FICA NOVAMENTE ANIMADA [...]. (ABREU, 1986, Cap. 01. p. 01)

Essa apresentação foi prevista no texto para todos os personagens da primeira semana, mas não foi realizada nos capítulos exibidos pela televisão. Não há informações sobre o motivo da inviabilização desta rubrica do autor. Anos depois, em *Celebridade*, de Gilberto Braga, o recurso foi usado à risca.

Após a abertura, o primeiro capítulo apresenta o outro polo que integra o núcleo central da novela através do anúncio do misterioso casamento do octogenário Antero Souza e Silva. Desta parte em diante, o capítulo oscilará entre o desenvolvimento do mundo de Naná e dos fatos que envolvem o casamento de Antero. A introdução dos personagens se faz através de cenas que representem alguma característica peculiar. Tina, por exemplo, aparece atrás de uma parede do Physical aos beijos com Rick, ilustrando seu comportamento libidinoso e assanhado. Também há nesta primeira cena a menção à ojeriza que Tina tem ao seu nome verdadeiro (Albertina) e sua idolatria pela cantora Tina Turner. Já Rogério Guerreiro é apresentado ao público em um tribunal defendendo um cliente, Washington Olivetti. Ressalta-se, assim, a característica de bom profissional, sedutor e batalhador do personagem.

Há que se sublinhar nesta cena as pequenas homenagens que Silvio de Abreu introduz a amigos. O cliente de Rogério é um quase homônimo do publicitário Washington Olivetto. Na cena da inauguração do Physical, Amanda recebe flores enviadas pelo escritório Salivas e Associados; a personagem Céci complementa: “É da Rose”. O autor faz um trocadilho com o nome da publicitária Rose Saldiva, também amiga do autor. Foi através de uma pesquisa dela, em que indicava a transição do dinheiro das mãos dos quatrocentões paulistas para uma nova classe emergente, que Silvio de Abreu buscou inspiração para a novela *Rainha da Sucata*¹⁶⁷. Na cena 07 do capítulo 05, Amanda indica o livro de Flávio Gikovate para que Céci leia e, então, deixe de ser tão neurótica quanto ao comportamento do marido, Wanderley. Gikovate foi citado em outros momentos da carreira de Silvio de Abreu e chegou a viver um personagem (não por acaso, um psicanalista) na novela *Passione*.

As apresentações dos personagens, além das cenas em alguma ação característica, também são feitas por meio do que os outros personagens falam dele. Amanda e Céci, por

¹⁶⁷ BERTONI, Estêvão. A pesquisadora viu surgirem rainhas na sucata. **Folha de S. Paulo**, 07 fev. 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0702200916.htm>>. Acesso em 07 ago. 2016.

exemplo, comentam o casamento de Antero e transmitem ao público algumas informações sobre ele e Rogério:

CECILIA – (SE DIVERTINDO UM POUCO COM A HISTÓRIA) O seu marido se preocupa demais com o seu Antero, mais [sic] ele é fogo mesmo!... (T) Imagina omitir o nome da noiva até do convite de casamento.

AMANDA – (PREOCUPADA – EXPLICANDO) Você sabia que essa já é a quinta vez que o seu Antero resolve se casar? (CECÍLIA SORRI NEGANDO) O coitado do Rogério sempre conseguiu evitar que o velho caísse no golpe-do-baú, mas dessa vez não vai poder fazer nada, nem sabe quem é a moça! (ABREU, 1986, Cap. 01, p. 08)

Os próprios personagens também dão um jeito de verbalizar histórico ou características marcantes sobre si durante os diálogos:

TINA – (SE SOLTANDO) Escuta aqui, Riquinho... Eu sou uma atendente nesse centro de estética, porque quero provar pra minha família que é tradicional, que eu posso sobreviver sem o dinheiro deles... (ELE VAI AGARRAR ELA DE NOVO) Portanto não me trata como se eu fosse igual às outras. (AJEITANDO A ROUPA) Imagina se a minha mãe, uma autêntica Pimenta da Veiga, me vê numa situação dessas... (T) Que grude! (ABREU, 1986, Cap. 01, p. 26)

Neste caso, Tina passa a Rick (e ao público) duas informações. Uma verdadeira, a de que, apesar de sue comportamento mais “livre”, consegue impor respeito. A outra é falsa, quando diz que veio de uma família rica e que trabalha para mostrar aos parentes que não precisa do dinheiro deles. Na verdade, Tina é sobrinha de Jerônimo e mora com sua mãe, Lili Bolero, de favor na casa do tio, na Rua da Ponte (Carandirú, núcleo pobre na trama).

A ação do primeiro capítulo é bastante rápida, movimentada e, em 45 minutos de texto, apresenta dois cambalachos (a do carnê e a venda de casemiras falsas), duas prisões (Leonarda e Wanderley), um julgamento (do cliente de Rogério), um ensaio de um musical (do qual participa Tiago), uma briga (Wanderley na bolsa de valores), uma festa que termina mal (inauguração do Physical), um desfile de modas (que o roteiro deixa em dúvida – seria um sonho de Andreia ou ela está mesmo acompanhando o desfile?), uma corrida de motocross (onde Athos é apresentado), uma singela comemoração de aniversário (de Leonarda) e um casamento (de Antero e Amanda).

Esta movimentação agitada com muitos eventos no primeiro capítulo é uma característica predominante em novelas de Silvio de Abreu, como se pode constatar em *Guerra dos Sexos*, *Sassaricando*, *A Próxima Vítima*, *Torre de Babel* e *Passione*. A raiz deste texto agitado e didaticamente apresentado (como já foi pontuado no caso dos diálogos que explicam a moral ou características dos personagens) é herança do teatro farsesco, onde

A ação é rápida, eficiente, esperta. Não há meias-medidas, hesitações e, a bem da verdade, não há também conflitos internos, dramas pessoais ou grande psicologização. Mas se vê claramente a cara dos personagens, fica-se conhecendo,

literalmente, novas pessoas humanas, reais e verossímeis. A tradição da comédia latina, que vem da Grécia pela via das traduções feitas por escravos cultos e preceptores, é aqui mantida e vai servir de ponte para as Mandrágoras e afins, para as grandes safadezas políticas que virão depois e que seguem, a rigor, o mesmo figurino. (PALLOTTINI, 1989, p. 46)

Esta veia farsesca, na telenovela, tem outros representantes, tais como Dias Gomes (*O Bem-Amado*, Globo, 1973), Bráulio Pedroso (*O Bofe*, *O Pulo do Gato* – Globo, 1978 – e *Feijão Maravilha*) e, em grau mais extremo, Carlos Lombardi (*Bebê a Bordo* – Globo, 1988/89 –, *Quatro por Quatro* – Globo, 1994/95 – e *Uga Uga*).

Com o encerrar do primeiro capítulo, o *Boeing* chamado de telenovela está preparado para alçar voo. Depois da entrega do primeiro bloco de capítulos, a produção dará prosseguimento aos seus respectivos trabalhos. O diretor criará a partir das orientações do autor e deixará sua marca na condução da *mise-en-scène*, dos enquadramentos, da leitura que se fará deste roteiro. Os atores, já escalados, começarão a dar vida aos personagens que saíram da mente de um autor. Os colaboradores também se preparam para iniciar seu trabalho junto ao escritor da novela. E do autor continua sendo a responsabilidade de liderar através de seus roteiros os longos meses que a trama atravessará, cumprindo sua função de entreter e emocionar o público, além de consumir pilhas de papel, quilômetros de tecido, metros de madeira, potes e mais potes de maquiagem, horas intermináveis de gravação e edição...

Afinal, o primeiro capítulo é só o começo. Muita água ainda vai passar pela ponte dos novos personagens que se apresentam ao público. Cabe ao autor fazer essa água correr.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação do pesquisador que ora vos fala em desenvolver este trabalho se origina em seus objetivos pessoais: chegar a autor de telenovela. Muitas das questões levantadas ao longo destas páginas faziam parte das angústias de quem as escreveu, tentando encontrar um caminho para iniciar sua jornada rumo à criação de capítulos e mais capítulos de novela, dia a após dia. Uma das formas que encontramos para a formação de um autor de telenovela (ao menos, teórica) foi o mestrado, cujas etapas propiciaram um extenso lapidar de referências e conceitos. Além disso, permitiu-nos conviver com o texto de um roteiro de telenovela de modo menos amador, aguçando um olhar técnico para as muitas camadas de sua criação. Além disso, coube ao pesquisador compreender, dentro e para além dos limites da telenovela brasileira, o que seria um autor, o que o constitui.

A tradição da telenovela brasileira atribui a autoria daquela produção ao autor, devido a heranças de áreas culturais (literatura, sobretudo) e porque este lidera a equipe que produz a novela. Afinal, é o escritor quem carrega as técnicas narrativas e a essência da dramaturgia daquela trama. Ou seja, há um misto de técnicas narrativas e comprometimento político dentro do campo de atuação do autor de telenovelas. Essa liderança do autor de telenovela brasileira, porém, só foi possível porque houve condições empresariais para que este profissional assumisse o comando. A atribuição de autoria em telenovela depende muito das condições históricas e empresariais das emissoras; no México, por exemplo, a liderança criativa de uma telenovela está sob o domínio do produtor.

O gênero telenovela foi de importância capital para a consolidação da comunicação de massa no Brasil, estabelecendo o diálogo mais bem sucedido entre público e mídia. Por isso, há uma forte estrutura empresarial para sua produção, o que influencia a formação do profissional que trabalhará como autor de telenovela. É uma atividade muito restrita (em termos de oferta de trabalho), com uma formação acadêmica incerta. Não podemos nos esquecer também de que a telenovela traz em si muitas heranças como a tradição popular e oral, o folhetim, o cinema, etc. O roteirista, seja ele advindo da literatura, do teatro ou do cinema, precisa ser outorgado como um competente autor de telenovela, ou seja, que uma emissora de televisão reconheça que aquele escritor maneja com habilidade as ferramentas que a teledramaturgia dispõe e delas consiga tirar proveito “gerenciando” sua criação nos setores envolvidos na produção (direção, elenco, cenografia, sonoplastia, etc.) e

arregimentando um conjunto de temas e ambientes que o distinguirão tanto em termos de empresa quanto em termos de recepção do público.

A construção de uma assinatura, uma *griffe* – prática criada pela literatura e bastante utilizada no cinema norte-americano e nas indústrias criativas em geral – qualifica a obra que será lida ou assistida. Ao se atribuir uma novela a determinado autor, o público já começa a formular algumas hipóteses sobre a história que virá, a partir de informações de trabalhos anteriores daquele profissional. Esta assinatura garante um aval para a próxima trama, uma garantia de que o público irá se emocionar como já aconteceu com as histórias anteriores.

A dissertação buscou, então, constituir elementos da matriz (como conceituou Bernardet) de cada um dos três autores, o que caracterizam suas escritas a ponto de consolidar uma assinatura própria a cada trabalho. Antes, porém, fez-se necessária uma revisão teórica sobre o conceito de “autoria” na literatura e no cinema, para que se identificasse exatamente o que cada uma dessas artes entende por atividade autoral. Na literatura, a autoria começa a tomar corpo quando teóricos como Diderot entendem que ela deve ser atribuída ao autor, visto que é ele quem apresenta ideias e seu ponto de vista sobre o mundo. Escrever implica, então, em uma responsabilidade pelo que se diz. Também subentende o ato de autoridade e promoção do texto, além da criação. A *persona* do autor pode ser cindida da sua personificação, no que Foucault traz contribuições ao identificar a “função autor” nos textos que são construídos coletivamente (colaboradores, textos corporativos, etc.), onde muitos escrevem para a elaboração de um discurso em comum.

Já no cinema, há uma disputa de poder logo em sua primeira fase. O principal fator diferencial para a conquista da liderança de uma equipe cinematográfica foi o controle da criação e de todas as suas etapas durante a produção, assumindo uma responsabilidade artística e administrativa sobre o filme. Depois de muitas fases, onde conheceram protagonismo o operador de câmera, a produção do diretor e a equipe do diretor, estabeleceu-se uma liderança entre o diretor e o produtor, isso quando um único profissional não assume as duas funções ao mesmo tempo. Na França, entende-se que o autor do filme é o diretor porque o cinema seria uma forma de escrever com a câmera; cabe ao diretor essa escrita. O centro da liderança artística no cinema francês está na supervalorização da subjetividade do diretor.

Surge no cinema a figura do roteirista, responsável inicialmente por dar coerência às tomadas gravadas. A literatura fornece base de histórias para as produções cinematográficas, fazendo com que houvesse uma contaminação do cinema pelo melodrama, gênero teatral que

solidificou grande parte da gramática do cinema clássico. Com o passar do tempo, o roteirista assume a criação daquele roteiro, sempre guiado pelos interesses do diretor e/ou do produtor. Por se tratar da narrativa que conduzirá aquele filme, é muito comum que o diretor e o produtor também assumam o trabalho de roteirista, concentrando em si todas as funções de criação, responsabilidade, autoridade e promoção do produto audiovisual.

Na telenovela, há um forte amparo da autoria na construção de uma função autor para cada escritor titular de telenovela, onde colaboradores e pesquisadores de texto agregam esforços e, sempre orientados pelo autor principal da novela, consolidam um ser de razão ficcional com identidade própria e características específicas de dramaturgia. Este “ser de razão ficcional” é a assinatura a qual tanto mencionamos. Uma escrita de Lauro César Muniz, por exemplo, é composta também pelos trabalhos de seus colaboradores, como Alcides Nogueira, Daniel Más, Aimar Labaki, Dora Castellar, Rosane Lima, entre outros. A garantia de uma unidade desta “função autor” está na divisão de trabalho que se estabelece entre o autor titular e seus colaboradores. A escolha dos roteiristas que ajudarão a redigir uma novela é bastante pessoal e passa por afinidades estéticas, literárias e de visão de mundo. O autor titular detém o controle dos rumos da novela através de três eixos principais: a sinopse, onde ele desenvolverá a linha mestra e o perfil dos personagens daquela história; a escaleta, onde o autor titular irá esmiuçar as ações de cada capítulo, colocando um limite para a criação de seus colaboradores; e a redação final, onde o autor terá a autoridade em cima do texto de seu colaborador.

Em uma rápida linha do tempo sobre os autores de telenovela, foi possível identificar momentos decisivos para a conquista do campo de trabalho e constituição da liderança do autor, primeiramente com a entrada de Ivani Ribeiro e Glória Magadan que, cada uma à sua maneira, vinculam o sucesso das tramas aos seus nomes. Depois, com a revolucionária *Beto Rockfeller* e o processo de modernização empreendido pela Globo, o autor passa a ser sinônimo de qualidade e consegue liderar as outras etapas da produção da telenovela através do roteiro. A palavra do autor passa a ter muito peso em diversas decisões, desde crises de audiência até escalação de elenco, problemas na produção, entre outros. O diferencial que faz do autor de telenovela um líder de sua equipe é o fato de ele ter em sua mente a essência daquela história narrada; a continuação da novela depende muito da visão de mundo e do universo dramático daquele autor.

Diferente do que apontam os teóricos como premissa da telenovela, a produção brasileira não está balizada apenas pelo efeito do espetáculo que a trama deve causar aos

telespectadores. O texto do autor tem relevância para a qualidade da novela, o que se reflete no resultado diferenciado de nossas histórias, reconhecida internacionalmente. Por isso, abordamos casos icônicos que ressaltam a importância do autor para a indústria televisiva, como a disputa travada em 1996 entre SBT e Globo pela contratação de Walther Negrão, Benedito Ruy Barbosa e Glória Perez.

Logo após, abordamos a profissionalização do autor de telenovela, ou seja, quais caminhos possíveis a se percorrer (entre formações acadêmicas e experiências profissionais) para ser reconhecido e outorgado por uma emissora como autor deste gênero. Uma das primeiras dificuldades do aspirante a autor de novelas é que, devido ao campo de trabalho restrito, não há formações específicas; existem cursos e graduações para roteirista e dramaturgo, mas não para telenovela.

No tocante às formações acadêmicas, foi possível verificar que os autores procuraram graduações mais próximas da atividade dramática e artística, e não das faculdades explicitamente ligadas à área de televisão (como Rádio e TV, por exemplo). Curiosamente, há um número expressivo de autores formados em graduações distantes da área artística, tais como engenharia, economia e pedagogia, o que nos mostra que a atividade como autor de telenovelas tenha sido um desvio de percurso, algo não programado inicialmente na vida destes profissionais.

Quanto às experiências profissionais, a prevalência de roteirista como trabalho inicial dos autores indica que esta é a porta de entrada para se chegar a autor de telenovela, sendo este o último estágio de profissionalização. Então, o reconhecimento das emissoras àquele profissional se daria pelos trabalhos com roteiros fora do gênero telenovela. Assim como nas formações acadêmicas, as experiências profissionais também apresentam um leque de atividades distantes à artística, tais como bancário, professor de línguas e executivo, o que reforça a hipótese de que a telenovela aconteceu na vida destes autores sem ter sido inicialmente prevista.

Entretanto, um expressivo número de autores é formado e/ou trabalhou em Jornalismo, o que se explica pela possibilidade de um caminho profissional mais constante (diferente da literatura, por exemplo, onde um escritor precisaria publicar livros com alta regularidade para ter renda todo final de mês).

Na contramão da formação acadêmica, as emissoras empreenderam iniciativas de formar seus próprios autores, através de cursos, oficinas e concursos, além de manter alguma regularidade de estreia de novos autores ao longo das décadas.

Com relação aos autores estudados nesta dissertação, os caminhos a se chegar à telenovela apresentaram alguns pontos em comum; o principal deles, exercer alguma atividade artística que os conduziu à televisão. Walther Negrão foi jornalista e redator de histórias em quadrinhos quando começou a atuar em teatro amador. Também passou a escrever peças, sendo levado para a televisão como roteirista de telepeças e, em seguida, autor de novelas e coautor de Geraldo Vietri. Lauro César Muniz iniciou sua carreira também no teatro amador, mas já como dramaturgo. Enquanto cursava a Escola de Artes Dramáticas (e com alguns sucessos em seu currículo, tais como *Este Ovo é um Galo* e *O Santo Milagroso*), entrou na televisão como teledramaturgo. Tudo isso motivou o convite das agências de publicidade que controlavam a produção de novelas para que ele escrevesse folhetins para a Excelsior e Tupi. Por fim, Silvio de Abreu inicia sua carreira como ator e cenógrafo formado pela EAD. Depois de uma especialização no *Actor's Studio*, volta ao Brasil e participa de produções cinematográficas como diretor, produtor e roteirista. Em 1976, chega à televisão como roteirista de programas na TV Cultura e, no ano seguinte, é convidado pela Tupi para escrever novelas.

A fim de identificar as estratégias narrativas que demarcam a escrita de cada autor estudado nesta dissertação, o capítulo de análise do *corpus* seguiu o percurso de trabalho dos autores: desde o surgimento da ideia, passando pela sinopse, construção de perfil de personagem, escalação de elenco até chegar ao primeiro capítulo. Desta forma, a pesquisa também propiciou uma revisão teórica sobre os conceitos que permeiam a atividade criativa dos autores; ressalte-se aqui a pouca literatura sobre o roteiro de telenovela, geralmente mesclado a técnicas de cinema, como se ambas as escritas fossem similares. A primeira conclusão do capítulo foi a de que temos neste trabalho a gradação de um autor mais próximo do autor de literatura e teatro (Lauro César Muniz) até aquele que se adapta ao perfil profissional do autor de televisão (Walther Negrão); entre ambos, estaria Silvio de Abreu que, por um lado, exerce rígido controle na composição de suas novelas, mas está inserido no caráter industrial e político da televisão. Entretanto, os três apresentam trabalhos em conformidade aos paradigmas da telenovela.

Da escrita de Walther Negrão, foi possível rastrear o melodrama água-com-açúcar, o que propiciou tramas leves e românticas. Dentre as temáticas trabalhadas pelo autor, estão o enfoque em tramas jovens, a aposta na comédia em tramas paralelas (com destaque a *Pão-Pão*, *Beijo-Beijo*, cujo eixo da trama foi um núcleo cômico) e personagens marcantes justamente pela jocosidade, além da antecipação de tendências de atividades econômicas. As

sinopses de Walther Negrão são bastante objetivas e sintéticas, assemelhando-se muito a projetos audiovisuais. Apresenta a trama em poucas páginas, alguns apontamentos sobre tramas paralelas, perfis de personagens e outros tópicos, tais como *merchandising*, premissa, tom da novela, etc.

Os protagonistas de Walther Negrão têm filiação melodramática; trata-se de heróis românticos e/ou “galãs tortos”, ou seja, com características atípicas nos mocinhos (tais como a impulsividade, a agressividade, o deboche, etc.). Já as heroínas de Negrão são fortes, determinadas e muito românticas, tendo por principal motivação a realização do grande amor. Algumas apresentam um tom erótico, obviamente dentro do que é permitido pelas novelas das 18h. Assim como os protagonistas, os vilões das novelas de Walther Negrão são fortemente vinculados ao melodrama; com motivações claras desde o princípio da trama, usam de charme e sedução para aprisionar e manipular suas vítimas, revelando-se maquiavélicos e cruéis. Muitos deles carregam traços de psicopatia, tais como egocentrismo, megalomania, ausência de sentimento de culpa, ausência de empatia, mentiras, trapagens, etc. Os personagens secundários são bastante circunscritos em seus núcleos e pouco interagem com personagens de outros núcleos, o que acaba gerando “novelas secundárias” dentro da macroestrutura da telenovela. As histórias dessas tramas secundárias correm em paralelo, quase nunca em convergência. No levantamento dos atores recorrentemente escalados para as novelas de Walther Negrão, foi possível observar que o autor manifesta predileção por profissionais que têm um arquétipo bastante conhecido pelo público, além de privilegiar sua interferência na escolha de atores aos personagens secundários.

Quanto ao roteiro, Walther Negrão apresenta rubricas sintéticas, onde dá orientações breves sobre movimentação e indicações de planos para a câmera. O primeiro capítulo costuma fundir a apresentação de personagens com a instalação da trama central através de eventos que possibilitem a concentração de boa parte do elenco. A apresentação dos personagens é feita mediante a ação do capítulo; neste momento, pouco se sabe sobre o passado deles. Informações anteriores ao início da trama serão desenvolvidas mais tarde, não no primeiro capítulo. Negrão trabalha apenas um gancho final por capítulo, inclusive no de estreia.

Lauro César Muniz traz do teatro seu caráter questionador, abordando a política brasileira e seus jogos de poder, o que propicia também a elaboração de um painel social do país, tentando mapear as origens de nossos problemas atuais. Muitas das suas tramas abordaram o universo do Brasil agrário, economia-base do país, e outros temas de relevância

para a sociedade, tais como a AIDS, a eutanásia, a promiscuidade entre máfia e/ou tráfico de entorpecentes e a política, o desquite, a emancipação feminina, o relacionamento de pessoas de gerações diferentes e a agressiva e predatória presença das multinacionais. O autor também trabalha narrativas com caráter épico e dramas históricos ao localizar páginas da história do Brasil em suas tramas. Nas produções das 19h, Lauro usou a farsa como tom de suas tramas sem abandonar suas temáticas tradicionais, mas amenizando-as para adequar sua escrita ao horário de exibição das novelas. As sinopses de Lauro César Muniz apresentam informações como tema, tom e época da trama e centram sua narrativa nas peripécias do protagonista. Há algumas sinopses que apresentam tramas paralelas, mas em geral estas são rapidamente mencionadas ao longo da sinopse do protagonista, ou na lista de perfil dos personagens.

Geralmente, Lauro César Muniz centra o protagonismo de suas novelas em uma figura masculina forte, poderosa, dinâmica e cativante (há exceções, como em *Os Gigantes* e *Rosa Baiana*, mas, nestes casos, as protagonistas femininas adquirem caracteres masculinos, sem, contudo, serem masculinizadas). Os protagonistas têm um perfil dubio e, às vezes, contraditório, flertando com características do anti-herói e do vilão (quebrando, assim, um paradigma do maniqueísmo melodramático). Alguns também apresentam caráter épico, não por lutarem por uma causa de uma comunidade, mas porque representam a luta de um coletivo. O rompimento do paradigma maniqueísta também atinge a figura dos antagonistas, pouco atrelada aos vilões do melodrama. Trata-se, em sua maioria, de personagens que lutam para manter o controle do poder, da tradição familiar e/ou de influências políticas e sociais. Entretanto, há algumas poucas novelas em que Lauro César Muniz apresenta vilões mais alinhados com a clássica tradição folhetinesca. Os personagens secundários são construídos em torno do protagonista; desta forma, a ação do herói acaba ressoando em grande parte dos outros personagens, devido às relações que este mantém com os perfis secundários. Ressalte-se também que, há a constante repetição de atores estelares na escalação dos personagens secundários, o que denota uma valorização destes personagens. Esta relação entre os personagens secundários e o protagonista, mais a importância de suas escalações, conferem às novelas de Lauro César Muniz uma estrutura bastante amarrada, tornando complexo o jogo de ação entre os personagens.

Os roteiros de Lauro César Muniz contam com exposições narrativas em suas rubricas, preocupando-se com o subtexto e movimentação dos personagens. O primeiro capítulo se concentra na apresentação da trama central e os personagens que estão envolvidos nela. Em alguns trabalhos, porém, Lauro faz uso mais acentuado do desfile de personagens sem,

contudo, perder de foco a instalação do núcleo principal da novela. Entretanto, nesta dissertação verificou-se que o primeiro capítulo de *Escalada* é um caso à parte, pois se trata de um prólogo onde se narra o desvio do protagonista de seu curso original. Os personagens da novela são apresentados apenas no capítulo 02. Sobre a introdução dos personagens, é importante comentar que eles aparecem em ações que sejam significativas para sua compreensão. Assim como em Walther Negrão, os capítulos analisados de Lauro César Muniz apresentam apenas um gancho final.

O universo de Silvio de Abreu traz para a televisão muitas referências ao cinema hollywoodiano e às chanchadas brasileiras em tramas farsescas e policiais, sempre localizadas na cidade de São Paulo, com grande apelo popular. Uma das temáticas mais características deste autor é a inversão de papéis na sociedade, questionando os gêneros masculino e feminino. Também há no texto uma brincadeira entre ficção e realidade através de menções de personagens de outras novelas (ou referências a trabalhos anteriores dos atores, mesmo quando não se tratam de tramas de Silvio de Abreu) e homenagens a amigos (e/ou pessoas célebres) em falas dos personagens. Outra característica do autor é a busca por inovações na linguagem da telenovela, inserindo os apartes dos personagens para a câmera ou os *raps* de *As Filhas da Mãe* como conectores das cenas. Assim como Lauro César Muniz, Silvio de Abreu também insere temas polêmicos para a discussão na sociedade, tais como a questão do menor abandonado, o caráter do brasileiro, o abuso das drogas, a homossexualidade, o poder corruptivo do dinheiro, entre outros. As sinopses de Silvio de Abreu são longas, detalhadas e com muitas informações sobre o tom da narrativa e o histórico dos personagens. Inicia-se com o protagonista, mas, capítulos depois, começa a apresentar as tramas paralelas, entremeando todas as histórias como já acontece no cotidiano da novela. A descrição do perfil dos personagens é bastante detalhada e conta com características psicológicas e físicas, passado de cada um dos personagens, motivações e relações entre os personagens; também apresenta uma lista de cenários e locações para a novela.

O protagonismo nas novelas de Silvio de Abreu geralmente é dividido entre alguns personagens; há um protagonista absoluto, algum personagem que realmente se destaque e através do qual o autor contará sua história, mas em torno dele há outros personagens que não podem receber a denominação de “protagonistas secundários”, tal importância mantém na ação da novela. Há casos, porém, em que uma figura centraliza a trama (como em *Rainha da Sucata*, onde é indiscutível o protagonismo da personagem Maria do Carmo, vivida por Regina Duarte). São personagens que trabalham a dualidade entre drama e comédia, com

pontos melodramáticos; contudo, em alguns trabalhos há o resgate dos protagonistas classicamente folhetinescos. Outra característica de Silvio de Abreu é a introdução de personagens com força dramática protagonista que morrem ou desaparecem no início da trama; porém, suas ações continuam repercutindo ao longo da trama, alterando o jogo entre os personagens (ou seja, mesmo que não apareçam mais, estes perfis continuam atuantes nas histórias). Os vilões de Silvio de Abreu são bem demarcados, cruéis e diabólicos, capazes de atrocidades surpreendentes; nas comédias, contudo, podem resvalar na caricatura por serem falhos e até ridículos. Os personagens secundários de Silvio de Abreu começam a trama fechados em seus núcleos, mas, conforme os capítulos se sucedem, vão se imiscuindo a ponto de, a certa altura da novela, surgir relações entre personagens que no primeiro capítulo eram impensadas. Este trançar de personagens traz fluidez aos capítulos de Silvio de Abreu, visto que muitas são as combinações possíveis. Também há que se pontuar que cada núcleo é trabalhado com tom narrativo diferente, o que confere clara identidade a cada grupo de personagem. Na dramaturgia de Silvio de Abreu, a escalção de elenco é bastante característica; o autor tem predileção por determinados atores em papéis protagonistas, como é o caso de Claudia Raia, Tony Ramos, Edson Celulari, Glória Menezes e Fernanda Montenegro.

Nos roteiros, Silvio de Abreu faz descrições detalhadas da ação e das movimentações dos personagens, chegando ao ponto de esmiuçar em palavras as imagens que idealiza para cada cena, como se o seu roteiro pudesse ser – pelo menos, na intenção – uma transcrição fiel do capítulo gravado e editado. O primeiro capítulo privilegia a apresentação dos personagens e das tramas que serão desenvolvidas no decorrer da trama. Como sua estrutura de protagonistas se apoia em mais de um personagem, o primeiro capítulo das novelas de Silvio de Abreu alterna o foco entre esses perfis principais. No caso de *Cambalacho*, há um revezamento entre as cenas que envolvem Naná (Fernanda Montenegro) e Antero (Mário Lago). Uma sequência inicial apresenta a trama principal de modo semelhante ao prólogo, onde o público recebe informações preambulares sobre aquela novela. A primeira entrada dos personagens nos capítulos não se faz apenas por alguma ação marcante de seus perfis, mas também através do que eles dizem sobre si e do que outros personagens comentam sobre ele. Outra característica de um primeiro capítulo de Silvio de Abreu é que a ação é muito rápida e conta com diversos eventos (cuja origem está no teatro farsesco), tais como casamentos, catástrofe, prisões, etc. O primeiro capítulo se encerra com um grande impacto como gancho

final. Contudo, no decorrer da novela, Silvio costuma trabalhar com três a quatro ganchos em cada encerramento de capítulo.

Desta maneira, espera-se que esta dissertação de mestrado tenha cumprido com seus propósitos, discutido suas hipóteses e solucionado as problemáticas apresentadas inicialmente. Além disso, deseja-se que o trabalho empreendido por mais de dois anos possa colaborar com o estudo da telenovela, fazendo avançar a discussão e deixando entrever possibilidades para novas pesquisas. Entre elas, destacamos o rastreamento de influências artísticas (literatura, cinema, dramaturgia) na construção do universo dramático de um autor de telenovela, a tipologia de outros autores, a elaboração de uma história da telenovela que privilegie os trabalhos e estratégias profissionais dos escritores, a investigação sobre a formação de novos autores, entre outros.

Então, sem mais delongas, é com imenso cansaço que o mestrando que ora vos fala agradece a atenção dispensada nestas mal traçadas linhas e declara que a dissertação (finalmente) chegou ao... Fim!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Mauro. **América Latina: Paraíso das telenovelas** – A telenovela como paradigma ficcional da América Latina. Tese de doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual. São Paulo: ECA-USP, 2004.
- _____. **A Hollywood Brasileira: Panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2ª ed., 2004.
- AUTORES: Histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BANKS, Miranda J. I Love Lucy: the writer producer. In: THOMPSON, Ethan; MITELL, Jason. **How to watch television**. New York: New York University, 2013, p. 244-252. Ed. UFRJ, 2003. Novo prefácio.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.
- _____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-60.
- BASBAUM, Hersch W. **Lauro César Muniz: solta o verbo**. São Paulo: Imprensa Oficial, do Estado de São Paulo, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema** – A política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BERNARDO, André; LOPES, Cíntia. **A seguir, cenas dos próximos capítulos** – as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil. São Paulo: Panda Books, 2009.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960**. Barcelona: Paidós, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: **Pierre Bourdieu: Sociologia**. Organização Renato Ortiz. Tradução Paula Monteiro e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983, p. 122-155.
- _____. A produção da crença. In: **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 192-199.
- BRUNN, Alain. Introduction. In: **L’auteur**. Paris: Flammarion, 2001, p. 11-44.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.
- CARDOSO, Régis. **No princípio era o som: a minha grande novela**. São Paulo: Madras, 1999.
- CHARTIER, Roger. **A mão do autor: arquivos literários, crítica e edição**. Tradução Antonio Herculano Lopes. Revista Escritos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 3, n. 3, 2009, p. 7-22. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_1_Roger_Chartier.pdf>. Acesso em 04 abril 2015.
- CHIAPELLO, Eve. Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables? **Réseaux**, vol. 15, n° 86, 1997, p. 77-113. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_86_3113>. Acesso em 15 abr. 2014.

CLARK, Walter. **O campeão de audiência**. São Paulo: Best Seller, 1991.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 3ª ed., 2003.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica**. São Paulo: Annablume, 2000.

DANIEL FILHO. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2ª ed. rev, 2003.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 127-153.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 136-162.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Col. Ditos & Escritos III. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 2009, p. 264-298.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte – Tomo 2**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 2ª ed., 1972.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

KLAGSBRUNN, Marta; RESENDE, Beatriz (Org.). **Quase Catálogo 4: a Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963**. Rio de Janeiro: CIEC Escola de Comunicação UFRJ, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura, MIS Fundação Museu da Imagem e do Som RJ, 1991.

LEDESMA, Vilmar. **Silvio de Abreu: um homem de sorte**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 11ª ed., 2010a.

_____. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MARTINO, Luiz Cláudio (orgs.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010b, p. 27-49.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. Pistas para entre-ver meios e mediações. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 201-208.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. El paradigma de la complejidad. In: **Introducción al pensamiento complejo**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1994, p. 87-110.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: Veredas: Gêneros e temas – construindo um sentido identitário de nação**. 2006. 290 p. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed da UFG; São Paulo: EDUSP, 2002.

- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.
- _____. **Dramaturgia: construção de personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 81-101.
- PECEGUEIRO, Alberto (coord.). **Melhores Momentos – a telenovela brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1980.
- PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 154-211.
- PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan e Lúcia Pessoa da Silveira. Organização e Prefácio de Boris Schnaidermann. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 9-49.
- SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio à edição brasileira. In: PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan e Lúcia Pessoa da Silveira. Organização e Prefácio de Boris Schnaidermann. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- SCIRE, Raphael. **Crimes no horário nobre: um passeio pela obra de Silvio de Abreu**. São Paulo: Giostri, 2013.
- SILVA, Ana Beatriz Barbosa. **Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. (org.) **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- _____. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: SOUZA, Maria Carmem Jacob de, BARRETO, Rodrigo Ribeiro. (Org.). **Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria**. Salvador: Edufba, 2014, p. 35-60.
- _____. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: Itania Gomes; Maria Carmem Jacob de Souza. (Org.). **Mídia e Cultura**. Salvador: PPGCCC/Edufba, 2002, p. 53-74.
- TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VALENZUELA G., José Ignacio. **Taller práctico de escritura de telenovela: ocho clases de teoría y ejercicios**. Cidade do México: Punto de Lectura, 2014.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- ABREU, Sílvia de (rot). *Cambalacho* - sinopse. S.l., Rede Globo de Televisão, 1985. Texto digitado (xerox).
- _____. *Cambalacho* - sinopse. S.l., Rede Globo de Televisão, 1986. Texto datilografado (xerox), cap. 01-06.

MUNIZ, Lauro César (rot). Escalada - sinopse. S.l., Rede Globo de Televisão, 1974. Texto digitado (xerox).

_____. Escalada. S.l., Rede Globo de Televisão, 1975. Texto datilografado (xerox), cap. 01-06.

MUNIZ, Lauro César; MÁS, Daniel (rot). Um Sonho a Mais - sinopse. S.l., Rede Globo de Televisão, 1984. Texto datilografado (xerox).

NEGRÃO, Walter (rot). Despedida de solteiro - sinopse. S.l., Rede Globo de Televisão, 1992. Texto digitado (xerox).

_____. Despedida de solteiro. S.l., Rede Globo de Televisão, 1992. Texto digitado (xerox), cap. 01-06.

OUTRAS FONTES

ALMEIDA, Marília. Nouvelle Vague: os jovens turcos. **Digestivo Cultural**, 30 jan. 2007.

Disponível em:

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle_Vague:_os_jovens_turcos>. Acesso em 01 abril 2015.

ARNS, Célia. O fascinante e implacável Iago. **Gazeta do Povo**. Curitiba, Caderno G, 03 out. 2008. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-fascinante-e-implacavel-iago-b7hophv9f6e160vdkiti7c85q>>. Acesso em 03 ago. 2016.

ASSOCIAÇÃO dos Roteiristas. História. Disponível em:

<<http://www.artv.art.br/index.php/sobre-a-ar/historia>> Acesso em 09/02/2016.

BATISTA, Liz. Era uma vez em SP... Penitenciária do Carandiru. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 16 jul. 2015. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,era-uma-vez-em-sp-pentenciaria-do-carandiru,11257,0.htm>>. Acesso em 03 ago. 2016.

BENEDITO Ruy Barbosa terá que pagar multa milionária ao SBT. **Folha de S. Paulo**. 30 set. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/09/631314-benedito-ruy-barbosa-tera-que-pagar-multa-milionaria-ao-sbt.shtml>>. Acesso em 07 fev. 2016.

BERTONI, Estêvão. A pesquisadora viu surgirem rainhas na sucata. **Folha de S. Paulo**, 07 fev. 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0702200916.htm>>. Acesso em 07 ago. 2016.

BRASIL. Lei 12.485. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em 23 fev. 2016.

BRENHA, Heloisa. Roteiristas fazem pós e aproveitam demanda aquecida da TV paga. **Folha de S. Paulo**. Seção Faça sua Aposta, 26 jan. 2014. Disponível

em: <<http://classificados.folha.uol.com.br/empregos/2014/01/1402383-roteristas-fazem-pos-e-aproveitam-demanda-aquecida-da-tv-paga.shtml>>. Acesso em 23 fev. 2016.

BEUTTENMULLER, Alberto. Walter Negrão: O computador vai decidir quem casa com quem em Pão Pão, Beijo Beijo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26 jun. 1983, Caderno TV, p. 15.

CABALLERO, Mara. No Brasil, o computador também cria. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 jul. 1986, Caderno B, p. 2.

CARLOS Henrique Schroeder assumirá a direção geral da TV Globo em 2013. **Portal G1**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2012/09/carlos-henrique-schroeder-assumira-direcao-geral-da-tv-globo-em-2013.html>>. Acesso em 10 ago. 2016.

CENSURA suspende exame de filmes. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 out. 1988. p. 06.

CEZIMBRA, Márcia. Ibope eletrônico. **Jornal do Brasil**, 28 abr. 1989. Disponível em:

<<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=9218&PageNo=3>>. Acesso em 05 ago. 2016.

ELIAS, E; COSTA, L. Descaso e incêndios destruíram grandes sucessos. Especial de Domingo – “Televisão apaga sua memória”. **Estado de São Paulo**, 10 de janeiro de 1999

EMENTA da Pós Graduação em Roteiro de Ficção Audiovisual do SENAC disponível em: <<http://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=DYNAMIC,oracle.br.dataservers.CourseDataServer,selectCourse2&course=8120&template=397.dwt&testeira=303&unit=SCI>>. Acesso em 23 fev. 2016.

EMENTA da Pós Graduação em Roteiro e Dramaturgia para Teatro, Cinema e Televisão na Célia Helena Centro de Artes e Educação disponível em: <<http://www.celiahelena.com.br/pt/roteiro-e-dramaturgia>>. Acesso em 23 fev. 2016.

EMENTA da Pós Graduação em Roteiro para Cinema e Televisão na FAAP disponível em: <<https://pos.fAAP.br/descricao-curso.asp?curso=160>>. Acesso em 23 fev. 2016.

ENTRA em vigor a nova Constituição. **O Globo**. Rio de Janeiro, 05 out. 1988. p. 11.

GALON, Luiz. **Relatório para MWJ Publicidade limitada**. São Paulo: 23 jan. 1958.

GLOBO anuncia novo modelo de gestão do entretenimento. **Portal G1**, 17 nov. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2014/11/globo-anuncia-novo-modelo-de-gestao-do-entretenimento.html>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

GLOBO registra o título “O Sétimo Guardião” para novela de Aguinaldo Silva. **RD1**. Disponível em: <<http://rd1.ig.com.br/globo-registra-o-titulo-o-setimo-guardiao-para-novela-de-aguinaldo-silva/>>. Acesso em 13 jul. 2016.

GODINHO, Renato Domith. Como foi inventada a fotografia? **Revista Mundo Estranho**. São Paulo: Editora Abril, ed. 15, maio 2003. Disponível em <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-foi-inventada-a-fotografia>>. Acesso em 23 mar. 2015.

HISTÓRIA. **Associação dos Roteiristas**. Disponível em: <<http://www.artv.art.br/index.php/sobre-a-ar/historia>>. Acesso em 09/02/2016.

JIMENEZ, Keila. Parceria faz Record mudar novela. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: Agência Folha, 06 out. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0610201103.htm>>. Acesso em 22 abr. 2015.

KOGUT, Patricia. ‘Babilônia’: autores aceleram a trama da novela. **O Globo**. Rio de Janeiro, 29 abr. 2015. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2015/04/babilonia-autores-aceleram-trama-da-novela.html>>. Acesso em 24 fev. 2016.

MARTHE, Marcelo. “A moral está torta”. **Revista Veja**. São Paulo: Abril, ed. 1961, ano 39, nº 24, 21 jun. 2006, p. 11-15.

MATTOS, Laura. Record será império, diz autor. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: Agência Folha, 07 mar. 2006. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0703200606.htm>>. Acesso em 21 abr. 2015.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

OLIVEIRA, Adones de. Chega com modéstia: quer apenas um cantinho ao lado dos outros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 mai. 1967. Folha Ilustrada, Caderno 2, p. 05.

ROTHER, Larry. Hábito de beber de Lula se torna preocupação nacional. **Revista Época**. Rio de Janeiro, Globo, 17 mai. 2004, ed. 313. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT728395-1655,00.html>>. Acesso em 07 ago. 2016.

XAVIER, Nilson. Teledramaturgia. Disponível em: < <http://www.teledramaturgia.com.br> >. Acesso em: 16 mai. 2016.