

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DIMITRI PINHEIRO DA SILVA

**Abertura da teleficção no Brasil:
as minisséries da Rede Globo de Televisão (1982-1992)**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**Abertura da teleficção no Brasil:
as minisséries da Rede Globo de Televisão (1982-1992)**

Dimitri Pinheiro da Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson

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
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SCH742 Silva, Dimitri Pinheiro da
.7.12. Abertura da teleficção no Brasil: as minisséries
5a da Rede Globo de Televisão (1982-1992) / Dimitri
Pinheiro da Silva ; orientador Luiz Carlos Jackson. -
São Paulo, 2016.
187 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. Sociologia da televisão. 2. Minissérie. 3.
Televisão. 4. Comunicações. 5. Cultura. I. Jackson,
Luiz Carlos, orient. II. Título.

Para Ana Carolina

Agradecimentos

Apesar da intensidade da sensação de isolamento que por vezes vivenciei ao longo do processo de pesquisa e de espessura da aparência que impõe a todo instante a impressão de uma atividade individualizada, seus resultados são em graus variados desdobramentos de um trabalho coletivo. Cabe arrolar aqui uma breve lista de agradecimentos que dá ao menos uma mostra do quanto o esforço deste trabalho dependeu do acionamento de uma rede multifacetada de colaboração.

O trabalho intelectual que resultou nesta tese foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que proveu bolsas de Doutorado e de Estágio de Pesquisa no Exterior que viabilizaram a realização das atividades de pesquisa, bem como a minha estadia junto ao Consortium for Women and Research (CWR) da Universidade da Califórnia – Davis (UC Davis) entre agosto de 2012 e agosto de 2013. O Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo proporcionou as condições institucionais que garantiram o desenvolvimento de todas as etapas referentes ao trabalho de pesquisa. Agradeço nas pessoas de Angela Ferraro e Gustavo Mascarenhas o suporte oferecido pelos funcionários da casa, especialmente nos momentos de embaraço com o sistema Janus e outras plataformas virtuais.

Meu orientador, Luiz Carlos Jackson, que vem me acompanhando desde a pesquisa de mestrado, reconheceu, através de nossas conversas, potencial sociológico insuspeito na minha predileção por telenovelas; delineou abordagens possíveis desse objeto; encorajou a arriscada reconversão ao outro polo de estudo; aturou as inseguranças e chamou à realidade o pessimismo habitual que ameaçou me tirar do prumo. Isto para me ater ao âmbito das relações acadêmicas. A perda inesperada do professor Antônio Flávio Pierucci seguramente fará falta a quem como eu, foi duas vezes brindado – na graduação e novamente na pós-graduação – com o domínio com que se movia pelo universo conceitual de Max Weber. O professor Sergio Miceli conduziu de modo inspirado o Seminário de Projetos com a turma de doutorado do Programa. A professora Heloísa Buarque de Almeida propiciou em seu curso sobre o gênero um mapeamento irretocável do campo de estudos feministas, franqueou generosamente informações que pavimentaram o meu percurso na Rede Globo e sua participação no exame de qualificação foi fundamental para que eu pudesse atinar com a formulação ainda precária do problema básico da pesquisa. O professor Fernando Pinheiro, que também integrou minha banca de qualificação, realizou uma leitura cuidadosa do texto apresentado, apontando e discutindo, caso a caso, os esquemas simplificadores através dos quais o trabalho se aproximava do material de pesquisa. Por intermédio dos encontros proporcionados pelo Projeto Temático da FAPESP Formação do Campo Intelectual e Indústria Cultural no Brasil Contemporâneo pude vivenciar momentos riquíssimos de discussão acadêmica estimulante nos âmbitos das ciências sociais e da crítica cultural que influíram diretamente na minha pesquisa.

A estadia de 12 meses junto ao CWR-UCD foi imensamente produtiva e gratificante e a então diretora Laura Grindstaff, que supervisionou minhas atividades nessa instituição, foi fundamental para

isso. Devido a sua formação, inserção institucional, bem como os trabalhos que realiza na interface envolvendo sociologia da cultura, estudos culturais e campo de pesquisas feministas seria impossível uma sintonia melhor com o desenvolvimento de meu trabalho de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS-USP). Não poderia deixar de mencionar aqui o calor humano com que ela e seus familiares (Ryken, Chella e Hannah) me recepcionaram em sua casa, corrigindo os barbarismos com a língua, tornando viável meus deslocamentos semanais entre Davis e Berkeley, não apenas para as visitas ao campus universitário, mas principalmente para encontrar minha esposa, que lá desenvolveu o seu estágio sanduíche.

O Programa Globo Universidade, na pessoa de Juan Crisafulli, prestou o auxílio fundamental que viabilizou meu acesso ao acervo da Rede Globo acondicionado pelo Centro de Documentação (CEDOOC). Eliane de Pinho Araújo, do setor de Pesquisa e Texto, me instruiu sobre a organização do Centro e pôs a minha disposição material impresso e digitalizado que constituíram subsídios importantíssimos para a análise das minisséries, especialmente. José Eriberto da Silva, do setor de Sinopse, explicou o sistema de organização dos videotapes referentes aos programas das linhas de jornalismo e de shows, além de ter operado a mesa de edição que me permitiu assistir alguns capítulos de duas minisséries integrantes da amostra definida preliminarmente pela pesquisa.

As amigas do peito Daniela Perutti, Renata Mourão e Maíra Volpe leram, fizeram anotações, sugeriram leituras e discutiram comigo a pesquisa em diferentes momentos do andamento do trabalho. Os colegas de orientação, especialmente Adriana, Guilherme, Sidney e Wellington leram generosamente ao menos duas versões do texto. Minha irmã querida, Dalila Pinheiro, e o irmão de minha mãe, Israel Pinheiro, também se prontificaram a ler, em momentos diferentes, mostras parciais da pesquisa. Com a generosidade que lhe é habitual, Edu Dimitrov me ajudou a superar o labirinto das plataformas digitais das agências de fomento.

As pessoas que integram meu círculo de amigos formam o núcleo de convivência de onde extraí energias para investir neste trabalho de pesquisa. A memória não me falha em mencionar André Velasco, Camila Rocha, Edson Miagusko, Eduardo Amaral, Eduardo Dimitrov, Joana Barros, João Carlos, Júlia Neiva, Kleber Valadares, Luciano Vitoriano, Maíra Volpe, Marcelo Aguirre, Marcelo Nastari, Márcia Cunha, Mariana Raupp, Noam Eshel, Rafael Soares, Rafaela Deiab, Tiffany Higgins e Yael Segalovitz. Ela não esquece também da graça que a nova leva de pequenos acrescenta ao mundo: Artur, Clara, Francisco, João, Olga, Tereza e Tomás.

O trabalho e o carinho de Lucimere de Melo garantiram a arrumação da casa que serviu como base para a minha dedicação à tese. Alice e Moysés ficaram na retaguarda com os cuidados indispensáveis de sempre. André e Nadia partilharam os momentos suaves de sua intimidade. A minha mãe, Iara, me acolheu sempre que precisei. A Ana Carolina, com quem admiro, cúmplice, as surpresas sempre renovadas de Catarina, dedico este trabalho.

RESUMO

Esta tese toma por objeto a teleficção brasileira, mais especificamente as minisséries produzidas pela Rede Globo de Televisão entre 1982 e 1992. A análise aborda aspectos centrais para a produção desses programas: as determinantes sociais e políticas mais gerais, os sentidos atribuídos pelos produtores, as lógicas de distribuição das principais propriedades sociais, os mecanismos de recrutamento, os princípios de hierarquização vigentes na indústria televisiva, as convenções e os conteúdos ideológicos dos produtos. Sob a conjuntura de efervescência social e política que marca esse período, o conglomerado mais dinâmico da indústria cultural no Brasil iniciou a diversificação dos seus formatos teleficcionais, visando predominantemente a obtenção de rendimentos simbólicos. Oferecendo ao público ampliado programas sofisticados, a Rede Globo angaria para si uma respeitabilidade pública que lhe permite neutralizar um amplo arco de acusações, mas, sobretudo, a plataforma pela “democratização” dos meios de comunicação defendida por movimentos sociais e partidos de esquerda. Do ponto de vista interno, todavia, as minisséries são muito valorizadas. Idealizada como via de aprimoramento das telenovelas, essa produção também abre margem para experimentação no próprio âmbito da arte comercial, razão pela qual se prestam melhor às pretensões autorais de roteiristas e diretores propensos a expressar suas perspectivas pessoais sobre o mundo e a teleficção, expondo de modo mais explícito o viés pedagógico subjacente às tramas, aos diálogos e à visão de mundo típica da indústria cultural brasileira. A análise detida de uma amostra de minisséries que abrange as principais linhas temáticas exploradas pela Rede Globo naquele interregno cuida de discernir as tomadas de posição mediante às quais o aparelho ideológico estabelece significações e hierarquiza valores acerca de questões fulcrais na experiência social brasileira, mas também as estratégias acionadas pelos produtores – nos limites da margem de que dispõem – para incutir nos programas traços pessoais que reforçam, atenuam ou mesmo contrariam o sentido geral imperante. O conteúdo das minisséries delinea um gradiente que parte da abordagem explícita de tópicos interditados – seja por racionalidade política, seja pela lógica comercial –, até o apelo em graus mais ou menos atenuados a estratégias alusivas. Não por acaso, os assuntos que põem em funcionamento as “estruturas de contenção” da indústria cultural repercutem os solavancos a pontuar a modernização em marcha forçada da sociedade brasileira: a desagregação do patriarcado, o preconceito racial, o autoritarismo político e, permeando todos eles, o papel desempenhado pela própria mídia em diversos registros.

ABSTRACT

This dissertation studies the Brazilian television drama, more specifically the serials produced by Globo Network Television between 1982 and 1992. The analyses approaches features that are central to the production of these programs: broader social and political determinants, the meanings attributed by the producers, the logics of distribution of the main social properties, the mechanisms of hiring, the hierarchizing principles that are valid in the television industry, the conventions and the ideological content of the products. Under the conjuncture of social and political changes that marks this period, the most dynamic conglomerate of Brazilian cultural industry initiated the diversification of its drama formats, aiming mainly to gain symbolical profit. By offering sophisticated programs to the amplified public, Globo Network Television attracts to itself a public respectability that allows it to neutralize a broad spectrum of accusations, especially the platform of “democratizing” media communication system defended by social movements and left wing parties. From an internal point of view, though, the serials are too much valorized. Idealized as a way of improving the telenovelas, the production of serials also opens space for experimentation in the commercial's art own dominion, reason why they are better suited to the authorial pretensions of the writers and directors that are willing to express their personal perspectives about the world and the television drama, explicitly exposing the pedagogical bias of underlying the plots, the dialogues and the world view typically of the Brazilian cultural industry. An attentive analyses of a serial sample that encompasses the main thematic lines explored by Globo Network Television at the period allows specifying the positions by which the ideological apparatus establishes meanings and hierarchizes values regarding fundamental issues of the Brazilian social experience, and also visualizing the strategies used by the producers – within the limits of the boundaries that they have – to put inside the programs personal features that reinforces, attenuate or even contradict the general ruling direction. The serial contend outlines a gradient that goes from direct approach of topics that are interdicted by either the political rationality and the commercial logic, to invocation in more or less attenuated degrees of the “allusion strategies”. Not accidentally, topics that make the “contention structures” of the cultural industry reverberate the bumps that mark the ongoing forced modernization of the Brazilian society: the decadence of the patriarchy, the racial prejudice, the political authoritarianism and, permeating them all, the role played by the media itself in a couple of registries.

SUMÁRIO

Apresentação	09
PARTE I: Contexto	
Capítulo 1 - Concentração e diversificação: a constituição de um aparelho na teleficção	22
Capítulo 2 - A produção de minisséries: sentidos, linhas temáticas e trajetos profissionais	55
PARTE II: Análises	
Capítulo 3 - <i>Quem ama não mata</i> : naturalismo da abertura política na teleficção?	84
Capítulo 4 - <i>Tenda dos milagres</i> : poder, raça e ideologia na Nova República	107
Capítulo 5 - <i>Desejo</i> : a construção do gênero entre duas repúblicas	155
Considerações finais	173
Referências	176
Anexo 1 - Informações sobre as minisséries produzidas pela Rede Globo (1982 e 2014)	185

Na realidade, não há massas; só formas de ver as pessoas como tais (Williams, 2001, p. 248).

Em termos gerais, considero que a sociologia não descobre algo do qual nada se sabia antes. Nisso, difere das ciências naturais. Ao contrário, a boa ciência social produz uma consciência mais profunda de coisas sobre as quais muitas pessoas já têm consciência (Becker, 2008, p. 10).

[...] Existe uma contradição na televisão brasileira que faz com que o telejornal seja mais mentiroso do que a novela. Há mais verdade na novela – que é ficção – que no telejornal, que seria a informação! Principalmente na Globo, que foi quem deu o formato de televisão que temos hoje. [...] Foi, por exemplo, uma minissérie – Os Anos Rebeldes [sic.] – que trouxe para a televisão o tema da guerrilha, que era um tabu no telejornalismo. Todo telejornalismo da Rede Globo era a favor do Collor. Passados dois anos, veio a minissérie Decadência, de Dias Gomes, em que toda a turma que cercava o governo era retratada como vilã, e todo pessoal que ia para a rua era mocinho. Aliás, uma das personagens, a da Cláudia Abreu, era militante do PT e aparecia a bandeira do PT no seu quarto. [...] Assim, pelo melodrama, pela ficção essas questões sociais e políticas entram na televisão. Isso porque, ao receber a função de integrar a nacionalidade – hoje um pouco transformada –, a televisão, e principalmente o telejornalismo que fazia o discurso da integração nacional, precisava mostrar certas coisas e esconder outras. Isso produz uma polarização tão grande com a realidade que a ficção acaba servindo de mediação e muitas vezes é porta de entrada para coisas que estavam escondidas. [...] Porque a televisão, por intermédio da novela, dá visibilidade e isto é condição para existir no Brasil. Aquilo que não aparece na TV, a sociedade ignora. Paradoxalmente, ao dar visibilidade, a novela deu também cidadania (Bucci, 1997).

Apresentação

Este trabalho se inscreve no campo dos estudos voltados aos mais diversos segmentos da indústria cultural no Brasil. A pesquisa se concentrou num dos aspectos envolvidos no processo de consolidação da indústria televisiva no país: o movimento de diversificação da teleficação. Para isso, tomou por objeto a vertente de minisséries produzidas pela Rede Globo de Televisão entre os anos de 1982 e 1992. Apenas durante esse período, foram exibidas 33 minisséries, o que assinala o notável esforço de renovação ocorrido e a importância desse formato audiovisual na evolução da televisão brasileira. Tal diversificação pode ser correlacionada às transformações mais gerais associadas ao processo mais amplo de democratização política que a sociedade brasileira experimentou nesses anos.¹

A periodização adota como parâmetro duas coordenadas: uma externa ao domínio televisivo e outra interna. Do ponto de vista externo, 1982 demarca – conforme certa interpretação – a inflexão do processo de liberalização controlada no sentido de uma efetiva democratização política do país, sendo que 1992 corresponde a um marco central nesse processo: o impeachment do presidente Fernando Collor de Mello. Internamente, esses anos correspondem, respectivamente, à realização da primeira minissérie (*Lampião e Maria Bonita*) e à exibição de *Anos rebeldes* (a primeira abordagem explícita do regime militar na teleficação da Rede Globo). A combinação dessas duas balizas temporais pretendeu contornar os riscos simétricos de impor um enquadramento demasiado generalizador ao objeto – isto é, supor uma correspondência imediata entre os eventos da conjuntura e a produção dos programas – ou de repor simplesmente os marcos estabelecidos pela narrativa dominante no meio televisivo. Como formulou sinteticamente Fredric Jameson (1988, p. 179),

[...] o “período” em questão é compreendido não como algum estilo partilhado ou modo de pensar e agir onipresente e uniforme, mas como o compartilhamento de uma situação objetiva, para o qual todo um conjunto de respostas variadas e inovações criativas é, então, possível, mas sempre dentro dos limites estruturais dessa situação.

Não se trata, portanto, de postular algum tipo de “unidade orgânica” da qual a televisão seria integrante e, sim, de supor o desenvolvimento desse domínio de atividade segundo “ritmo e dinâmicas” inscritos numa configuração mais geral.

¹ A título de referência, cerca de sessenta telenovelas foram exibidas no mesmo período. Convém mencionar que ao programa são dedicados três horários fixos da grade diária de programação da Rede Globo. Os demais formatos – unitário e seriado principalmente – não contaram com produção e exibição rotinizadas no mesmo interregno temporal. Para uma discussão sobre as características específicas de cada um deles, ver Pallottini (2012).

Desse modo, o investimento realizado pela Rede Globo no sentido de diversificar os seus produtos de teleficação pode ser interpretado como uma resposta à conjuntura de intensa efervescência social que acentuou o processo de desagregação do regime militar, conferiu ímpeto à distensão iniciada com as eleições de 1974 e posteriormente foi reforçada pelo processo de abertura política. A produção de minisséries, bem como de outros programas – unitários e seriados, por exemplo – integraria, então, um movimento realizado pela emissora visando se desvincular do regime político a que deu suporte ideológico e pelo qual também foi beneficiada de diversas maneiras, notadamente a renovação garantida das concessões públicas ao seu dispor e o acesso privilegiado aos sistemas de telecomunicações em rede.

A resposta dada pela Rede Globo também estabelece outra relação com as transformações mais gerais ocorridas no período. Exibidos em horários mais tardios e menos concorridos, dirigidos a um público cujo perfil seria supostamente composto por um contingente relativamente maior de homens, com níveis de escolaridade mais elevados, dotado de um leque maior de opções de lazer e, provavelmente, menor predisposição a aceitar o discurso político situacionista do que aquele considerado usual para as telenovelas, os novos formatos teleficcionais se inscreviam numa estratégia de reforma da grade de programas direcionada a manter cativo o segmento da audiência mais propenso a migrar para outros canais ou suportes audiovisuais – a disseminação do assim chamado Video Home System (VHS) no país se dá justamente nos primeiros anos da década de 1980. Embora o processo de segmentação do mercado de mídia eletrônica apenas venha a adquirir proporções suficientes para impactar sensivelmente os meios de comunicação na década seguinte – com a difusão das antenas parabólicas, do sistema à cabo, do aparelho apto a reproduzir gravações em Digital Video Disc (DVD) e finalmente da Internet –, o esforço de diversificação da teleficação realizado por aquela rede já prenunciava mudanças nesse sentido.

Assim, a experimentação de novos formatos ficcionais, especialmente na faixa das dez horas, indicaria, por um lado, um afastamento em relação ao regime militar em franco declínio político, e, por outro, uma reação ao processo ainda embrionário de segmentação do mercado de mídia eletrônica. Em última instância, ambos os movimentos seriam respostas em frentes distintas ao mesmo processo drástico de mudanças que revolveram a estrutura e as formas de organização social, desencadeado, por sua vez, pela extraordinária expansão capitalista do país durante o período imediatamente anterior – ao menos desde a segunda metade dos anos de 1960 e perdurando por toda a década de 1970. O que tornaria os anos de 1980 tão críticos, seria a concentração, justamente nesse interregno, de manifestações visíveis dessas transformações na morfologia social brasileira, de conjuntura econômica

profundamente adversa – súbita escassez de crédito internacional, recessão e surto inflacionário principalmente –, de intensificação do associativismo e de amplificação da ação paralela das organizações da sociedade civil às formas estatais de intermediação de interesses (Sallum Jr., 1996, pp. 55-58).

É especialmente em um contexto de democratização política do país – sem a pressão (mas também o alibi) representada pelas políticas autoritárias dos governos militares – no qual a emissora exerce, em função do fechamento das principais concorrentes imediatas, um virtual monopólio na frente de produção teleficcional, que a Rede Globo estabelecerá uma estrutura de produção dedicada à programas dispendiosos voltados mais à obtenção de prestígio do que somente índices elevados de audiência. Oferecendo ao grande público programas aprimorados que tematizam os assuntos candentes do cotidiano, as biografias de personalidades exemplares da vida nacional, as obras consagradas da literatura brasileira, os marcos oficiais da história pátria ou a memória das gerações anteriores, o principal conglomerado da indústria cultural no Brasil angaria para si poder de influência, credibilidade e respeitabilidade que lhe permitem neutralizar um amplo arco de acusações – de favorecimento pelo regime militar, de explorar carências da audiência, de imoralidade na programação e de manipular o noticiário, por exemplo – e, sobretudo, a plataforma pela “democratização” dos meios de comunicação defendida por movimentos sociais ou partidos à esquerda no espectro político.²

A análise sociológica das minisséries nesse período específico da história brasileira permite, pois, observar por um ângulo inusitado não somente o ponto cego dos enfoques concentrados nos diferentes campos de produção da cultura erudita, como também toda uma dimensão deixada às sombras por perspectivas que se preocupam exclusivamente em elucidar e denunciar os distintos mecanismos pelos quais a indústria cultural submete à lógica mercantil as atividades e os bens simbólicos. Em outros termos, o movimento que o presente

² O uso das aspas quer chamar atenção para o caráter polissêmico do termo democracia. O seu emprego pelos movimentos sociais e partidos políticos de esquerda varia dentro de um arco que vai desde os reclamos por maior poder de influência sobre a representação estigmatizante de determinados segmentos sociais, práticas e mesmo culturas, passando pela reivindicação de maior controle do público em suas mais diversas acepções, às exigências de regulação estatal ou desconcentração do setor de telecomunicações em geral e da televisão em particular. Usualmente os porta-vozes que representam os diversos interesses destes últimos no Brasil se contrapõem indiretamente – eles raramente se dirigem aos seus adversários (o que não deixa de ser uma maneira de lhes negar legitimidade) – às diferentes plataformas de democratização mediante a atribuição do rótulo genérico de censura ao sacrossanto direito de liberdade de expressão e, como tal, à democracia. Para uma discussão acerca da ação dos movimentos sociais no que se refere a representação dos negros na televisão, ver Araújo (2000, pp. 69-75). Exemplos de associações atuantes no movimento social de comunicação são Geledés (c2014) e Interozinhos (c2015). Criada ainda em 1962 para combater os vetos do presidente João Goulart (1919-1976) ao Código Brasileiro de Telecomunicações aprovado pelo Congresso Nacional, a Associação Brasileira de Exibidores de Rádio e Televisão (ABERT), tem sido a principal representante dos interesses patronais no setor (ABERT [s.d.]).

trabalho procura realizar através do estudo desses programas televisivos é uma abordagem cruzada, apta a apreender os rendimentos econômicos advindos das obras de arte e os mecanismos de legitimação simbólica dos bens culturais produzidos segundo a racionalidade mercantil. A vertente de minisséries produzidas pela Rede Globo poderia ser tomada, então, como uma expressão típica da dinâmica de um mercado de bens simbólicos em que as fronteiras entre os polos restrito e ampliado não se estabeleceram de modo tão demarcado como em países europeus nos quais a autonomia dos campos de produção da cultura legítima se firmou muito antes do espraiamento da lógica mercantil para as demais dimensões da vida:

No caso brasileiro – ao contrário do que ocorrera em países da Europa ocidental, como a França – no momento de consolidação da cultura de massa e da indústria cultural, ainda não se impusera plenamente a profissionalização dos meios intelectuais e artísticos, nem estavam bem estabelecidos polos autônomos de produção, nos quais a legitimidade artística estaria definida pelos próprios pares com base em critérios estéticos pouco afetados pela racionalidade da sociedade industrial. Ou seja, não havia uma sólida cultura erudita no país, com fronteiras bem estabelecidas entre as artes, a ser afetada pela cultura de massa. Esses processos ocorreram quase simultaneamente, sobretudo a partir dos anos de 1960 (Ridenti, 2014, pp. 31-32).

As possibilidades cognoscitivas das minisséries não se restringem, todavia, às macro relações entre as instituições da indústria cultural – no caso a televisão – e “Estado”, por um lado, e “sociedade”, por outro.³ O formato também possibilita uma visada incomum para o âmbito interno a esse domínio de atividade. Através da explicitação dos principais sentidos atribuídos às minisséries pelos próprios produtores se torna possível apreender as lógicas de distribuição das principais propriedades sociais em jogo nesse universo social específico e identificar os princípios gerais de hierarquização tanto dos agentes que desempenham papéis decisivos no processo de produção televisiva como dos objetos simbólicos propriamente em causa. Nesse sentido, se as telenovelas – as exibidas na faixa das oito horas da noite especialmente – constituem o centro axial de sustentação comercial da televisão, as minisséries configurariam, principalmente no período sob consideração, uma zona de prestígio depurado para os produtores. Os depoimentos de profissionais em geral – executivos, roteiristas, diretores, atores, entre outros – associam o melhor de suas carreiras na televisão justamente ao trabalho realizado nesses programas teleficcionais. Convém mencionar ainda a vantagem adicional de que a criação do formato foi desde o início pensada como uma via de aprimoramento que repercutiria positivamente na produção das telenovelas,

³ As aspas vão por conta do caráter compósito e não homogêneo dessas duas instâncias do real.

algo similar a uma espécie de reserva dedicada à experimentação radicada no núcleo duro da indústria cultural brasileira. Posto de outro modo, por intermédio das minisséries se mostra factível obter uma mostra sintética do processo de desenvolvimento da teleficção como um todo.

As minisséries oferecem, portanto, uma perspectiva privilegiada para examinar as linhas temáticas da teleficção brasileira, sobretudo em relação à telenovela, formato bem-sucedido do ponto vista comercial e que nem sempre obtém legitimidade cultural equivalente. Por se tratar de um produto finalizado antes de sua exibição, de menor duração, estruturalmente mais coeso e que usualmente concede maior tempo de preparação para os profissionais envolvidos em sua produção – motivos que elucidam o interesse que despertam no interior do próprio meio televisivo⁴ –, o formato não se mostra tão sujeito quanto à telenovela às pressões diretas (sob a forma do merchandising) e indiretas (via índice de audiência) advindas do campo econômico. Em função desse conjunto de características, as minisséries se prestam melhor às pretensões autorais dos profissionais – roteiristas e diretores em especial – desejosos de expressar perspectivas pessoais sobre o mundo e a teleficção, deixando entrever de modo mais explícito o “pendor pedagógico tanto do enredo como dos diálogos, permitindo uma apresentação cabal e explícita da visão de mundo que rege as lições morais da indústria cultural brasileira” (Xavier, 2003, p. 144).

É importante advertir, entretanto, que tal enquadramento não implica corroborar a atitude sobranceira tipicamente mandarim que repõe sob a aparência de um juízo depreciativo acerca do valor “inerente” aos bens simbólicos produzidos no âmbito da indústria cultural – juízo este que por vezes não passa das favas contadas de um julgamento social do gosto – a aversão ou mesmo o desprezo de classe pelas pessoas que os consomem. Ao contrário dos estudos que, mediante todo um esforço de investidura, assumem a roupagem de portadores desse tipo de atitude, o presente trabalho quer se alinhar às posições segundo as quais os bens simbólicos oriundos do polo comercial da produção cultural – mesmo quando simplesmente reciclam fórmulas rotineiras ou deliberadamente legitimam o *status quo* – têm o princípio de sua ação eficaz atrelado ao trabalho transformador que realizam sobre angústias e tensões sociais com um potencial utópico em certa medida inconforme à ordem social imperante:

Reescrever o conceito de uma administração do desejo em termos sociais nos permite pensar o recalque e a satisfação [...] conjuntamente, dentro da unidade de um mecanismo único, que dá e toma igualmente, numa espécie de compromisso ou barganha psíquicos. Isso estrategicamente desperta um conteúdo imaginário no

⁴ *La crème de la crème* é a expressão utilizada para se referir às minisséries tanto por profissionais envolvidos nas produções quanto por autores acadêmicos que incorporam a classificação nativa (Balogh, 2004).

interior de estruturas de contenção cuidadosamente simbólicas que o desarmam, gratificando os desejos intoleráveis, irrealizáveis, propriamente imperecíveis apenas na medida em que possam ser momentaneamente aplacados (Jameson, 1995, p. 25).

Isto, é importante não perder de vista, tanto para o “bem” (existem ordens sociais mais ou menos intoleráveis), quanto para o “mal” (as experiências totalitárias estão aí a assombrar todo e qualquer sonho feliz de sociedade). Seja como for, os produtos da indústria cultural – quer aqueles vistos como os mais degradados do ponto de vista estético, quer aqueles que, mediante toda aversão declarada e cuidados de higiene sanitária, os críticos culturais se dignam a examinar – sempre desempenham funções culturais, sociais e políticas insuspeitadas que justificam o esforço de uma análise sociológica.

A advertência se faz ainda mais necessária quando se tem em vista as peculiaridades da formação do sistema televisivo brasileiro de um modo geral e as circunstâncias que envolveram a constituição e consolidação da Rede Globo em particular. Como bem notaram algumas interpretações, existe – embora nem sempre fique evidente qual a correlação de fatores causais aí implicada – uma aparente contradição que marcaria a configuração histórica da televisão no país. Já se mencionou anteriormente a relação de compromisso que solidarizou o principal conglomerado da indústria cultural brasileira ao regime militar. O compromisso político envolveu a viabilização pelo Estado da infraestrutura tecnológica necessária ao projeto de integração do país ambicionado pelos militares e à iniciativa privada beneficiária – as Organizações Globo à frente – proporcionar conteúdo, forma e imagem devidamente depuradas de uma nação unificada. Ao mesmo tempo, a necessidade de conferir maior aderência aos programas levou as principais redes de televisão a absorver quadros com experiência em cinema, imprensa, publicidade, rádio, mas, sobretudo, na moderna cena teatral, especialmente aquela influenciada pelo populismo de esquerda.⁵ Com isso, a telenovela sofreu uma modernização que além de a qualificar esteticamente, lhe teria possibilitado expressar com maior eficácia tensões sociais, garantindo, nesses termos, a sua instalação definitiva no imaginário nacional. O telejornalismo, por outro lado, cerradamente submetido à agenda do Poder Executivo, teria sido convertido a porta-voz oficioso do regime e dado vazão a um noticiário “chapa-branca” distante dos “problemas reais” do país:

A ficção, portanto, migrava para o telejornal. E parte da realidade busca se intrometer na ficção da teledramaturgia. Ou seja, o Brasil pela TV era uma grande mentira. Apenas nas telenovelas é que, em meio a muitas mentiras, podia-se entrever

⁵ O termo populismo de esquerda é inspirado na caracterização que faz Schwarz (1992 [1978], p. 63) de uma vertente, predominante no Brasil pré-1964, de socialismo “forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”.

um pouco de realidade. Essa dualidade aparentemente contraditória, ofereceu à televisão brasileira a fisionomia que ela tem hoje (Bucci, 2004, p. 292).

Posta assim, de chofre, a fórmula deixa de revelar aspectos significativos desse processo, porque também o telejornalismo contou com experiências que destoaram do padrão geral imperante nessa frente de produção e deram vazão à “realidade brasileira”. Os projetos associados aos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* – veiculados sucessivamente entre os anos de 1971 e 1983 nos horários mais tardios da noite, oscilando entre nove e onze horas principalmente – também envolveram o recrutamento de cineastas sintonizados com a tradição populista de esquerda que produziram pela rede de televisão documentários e reportagens sobre temas sociais candentes, por vezes chegando a priorizar mais uma rentabilidade em termos de prestígio cultural do que a aferida pelo índice de audiência. Em alguns momentos, tais programas chegaram mesmo a ocupar uma posição homóloga no setor de telejornalismo a dos formatos unitário, seriado e minissérie no âmbito da teleficação. Tanto parece ser esse o caso, que se verifica com certa recorrência o trânsito de inovações, profissionais, temas e assuntos de uma frente à outra de produção, isto seja no período considerado, seja posteriormente.⁶

Convém, portanto, decompor a fórmula no leque maior de elementos que incidiram para conferir à televisão brasileira essa fisionomia “dual” e “contraditória”. A configuração interna assumida pelo próprio domínio de atividade em questão, principalmente o modo e o grau de ingerência que os proprietários das redes de televisão são capazes de exercer sobre as diferentes frentes de produção, comparecem aí de modo decisivo. No caso sob exame, teleficação e telejornalismo denotam margens distintas de autonomia frente às tomadas de posição do grupo empresarial, da família proprietária e sobretudo de seu patriarca, o jornalista Roberto Marinho (1904-2003). Com a demissão em 1977 de Walter Clark (1936-1997), então diretor geral da Rede Globo, o proprietário assume diretamente a supervisão do setor de telejornalismo (Conti, 2012, p. 27). Já a relação da família Marinho com o setor de teleficação e de shows – por exemplo, programas humorísticos e de auditório –, será sempre intermediada por uma cadeia de profissionais orientados segundo os padrões comerciais e, até 1997, subordinada a José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o “Boni”.

⁶ O redirecionamento posterior do telejornal nubla o caráter inovador das fases iniciais. Para uma apresentação oficial das diferentes fases do programa, ver o sítio Memória Globo (*Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*, c2013). A participação de cineastas de esquerda nesses projetos é discutida por Ridenti (2000, pp. 323-334). Conti (2012, p. 34) resume de modo telegráfico o processo de centralização e padronização estética do *Globo Repórter*. O estudo minucioso de Sacramento (2011, pp. 83-156) sobre os dois projetos de produção que deram origem ao programa fornece vários exemplos desse trânsito existente entre telejornalismo e teleficação.

Dentro das limitações colocadas pela lógica mercantil obsedada pelo índice de audiência e a linha política definida tacitamente por seus proprietários, os profissionais atuantes na frente de teleficção contaram, possivelmente, com mais folga para o exercício da faculdade criativa do que os do setor de telejornalismo em geral. Se uma combinação de fatores como sentido atribuído ao programa, formação dos profissionais, filiação ideológica, relação de trabalho, formato, horário de exibição, entre outros, propiciou a veiculação de documentários sobre a “realidade nacional” no *Globo Repórter* – inserido na grade do próprio telejornalismo – a margem disponível ao exercício da criatividade foi ainda maior tendo em vista a produção de unitários, de seriados e de minisséries, mesmo nos marcos de uma estrutura tão racionalizada como a do núcleo de produção da Rede Globo.

Nesses termos, a análise detida de uma amostra de minisséries que abrange as principais linhas temáticas exploradas pela Rede Globo durante o período sob exame cuida de discernir as tomadas de posição mediante às quais o aparelho ideológico estabelece significações e hierarquiza valores acerca de questões fulcrais na experiência social brasileira, sem perder de vista as estratégias, nem sempre conscientes, acionadas pelos produtores – nos limites da margem de que dispõem – para incutir nos programas traços pessoais que reforçam, atenuam ou mesmo contrariam o sentido geral imperante. O conteúdo das minisséries delinea um gradiente que pode incluir o apelo em graus mais ou menos discretos a formas de alusão, até a abordagem direta de tópicos interditados seja por racionalidade política, seja pela lógica comercial.

Uma vez que algumas dessas minisséries foram produzidas e exibidas há mais de trinta anos, um estudo direto acerca da recepção pelo público espectador não foi possível. De todo modo, o dimensionamento indireto a partir da repercussão na mídia impressa e eletrônica não está de todo ausente, mas nesse caso a preocupação se atém ao seu impacto no universo dos produtores e não tem a pretensão de apreender ou atribuir qualquer sentido ao processo concreto de recepção. O mínimo pressuposto aqui é delineado pelas três possíveis posições assumidas pelos telespectadores – a depender do contexto de recepção – diante de mensagens emitidas por meios de comunicação quaisquer: a adesão aos termos daquilo que lhes é oferecido, a elaboração de alguma forma de interpretação negociada ou ainda o desenvolvimento de uma estratégia em clave antagônica (Hall, 1996 [1980], pp. 136-138).

Tomada em conjunto a abordagem empreendida neste trabalho procurou abarcar alguns dos principais aspectos referentes à produção desses programas: as determinantes sociais e políticas mais gerais que condicionaram tal produção, os sentidos por ela assumidos externa e internamente ao meio televisivo, as lógicas de recrutamento, as hierarquias de poder

vigentes, as linhas temáticas, os procedimentos de fatura formal empregados pelos produtores e o conteúdo ideológico incutido nos programas. Tendo em vista melhor desenvolver esses tópicos, o trabalho demandou ao menos discussão da literatura a respeito do tema, levantamento documental e análise de uma amostra de minisséries.

As minisséries conformam um tipo de produção cultural peculiar, porque transgridem as diversas polaridades que organizam os critérios classificatórios dominantes no mercado de bens simbólicos: informação e entretenimento, erudito e popular, arte e mercadoria, direita e esquerda, masculino e feminino, entre outros. Tendo em vista essa característica, bem como as preocupações até aqui arroladas, o presente trabalho procurou fazer dialogar perspectivas interpretativas que usualmente se mantém dentro dos limites delineados pela compartimentalização institucional dos diferentes domínios de atividade. O tratamento da literatura atinente ao tema considerou, pois, não apenas as contribuições mais específicas dedicadas à teleficção, mas também aquelas que se voltam à televisão e, de modo ainda mais amplo, à indústria cultural.⁷ O conjunto de trabalhos que vem sendo produzido no Brasil pelos diversos ramos da pesquisa acadêmica – *grosso modo* as tradições da economia política, dos estudos de comunicação e das ciências sociais – foi mobilizado aqui com a finalidade de construir um contexto interessado no qual em última instância o objeto sob exame adquire significado. Em outros termos, as referências foram sendo incorporadas na medida em que corroboraram para elucidar as questões com as quais se deparou esta pesquisa.⁸

O levantamento documental tomou por base materiais (artigos, biografias, entrevistas, perfis, entre outros) editados nas seções sobre cultura e televisão, seja em mídia impressa,

⁷ A literatura que aborda o tema conta com ao menos três balanços bibliográficos: Bergamo (2006), Borelli (2001) e Hamburger (2002). Os critérios adotados para a ordenação da produção acadêmica são divergentes: enquanto o primeiro delimita o universo das pesquisas sobre televisão no Brasil, o segundo se restringe às telenovelas e o terceiro abrange a indústria cultural como um todo (incluindo, aí, os trabalhos de pesquisadores estrangeiros). Por outro lado, os balanços convergem na medida em que constatarem algum tipo de inflexão na produção acadêmica ao longo do tempo. Segundo Bergamo, enquanto as pesquisas pioneiras tenderam a não reconhecer nenhuma especificidade à televisão como domínio de atividade, os trabalhos realizados mais recentemente denotam uma adesão aos princípios de visão e divisão vigentes nesse meio, o que o autor atribui ao processo de progressiva legitimação cultural do veículo. Borelli, por sua vez, identifica um deslocamento dos trabalhos centrados em discutir os meios para aqueles que se voltam à reflexão acerca das peculiaridades dos produtos culturais propriamente ditos, o que refletiria a influência da vertente dos estudos culturais na América Latina. Finalmente, Hamburger sugere a mudança de um registro pessimista informando os diagnósticos de autores brasileiros para outro mais otimista, o que em última instância parece associada à conjuntura política em que esses trabalhos foram produzidos.

⁸ Dentre as pesquisas realizadas na área de comunicação e especialmente dedicadas às minisséries, cabe assinalar a importância dos trabalhos de Kornis (2000) e Lobo (2000). Especialmente dedicados às representações da história brasileira, tais trabalhos não se voltaram à apreciação das condicionantes sociais e políticas da produção das minisséries, tampouco aos sentidos que o formato assume no âmbito do domínio televisivo.

seja eletrônica: jornais, revistas e sítios de variedades na internet. Dentre estes cabe destacar o acervo excepcional – contendo cronologias, fichas técnicas de programas, perfis e testemunhos de profissionais – disponibilizado pela própria Rede Globo, tanto na Internet quanto em publicações recentes, bem como a iniciativa da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo que, através da “Coleção Aplauso”, tem editado um apanhado formidável de livros sobre pessoal, obras e instituições atuantes em música, dança, teatro, rádio, cinema e televisão. Isto sem deixar de mencionar o constante investimento dos próprios profissionais e altos executivos que trabalharam na rede de televisão, quando não familiares e admiradores, em fazer publicar suas memórias, biografias e mesmo obras.⁹

Além de fonte referente ao trajeto social dos agentes (considerando origem social, formação, sexo, raça e demais marcadores), esse material oferece também informações sobre o processo de realização dos programas. Evidentemente, as fontes arroladas não foram produzidas com objetivos acadêmicos. Ao contrário, estão majoritariamente comprometidas com as necessidades, interesses e vieses da própria indústria e, como tal, reproduzem os princípios de visão e divisão imperantes especialmente no meio televisivo. Para servirem aos fins aqui propostos, portanto, tiveram que ser submetidas a um tratamento crítico.¹⁰ O uso dos materiais rotineiramente editados por jornais, revistas e sítios de variedades levou em consideração a lógica comercial a que estão submetidos e o papel que desempenham na gestão das cotações simbólicas operada pelas instituições integrantes do sistema local de estrelato. Com relação ao acervo disponibilizado pela própria Rede Globo, o seu acionamento não perdeu de vista a estratégia autopromocional e a retórica nacionalista articuladas por ocasião da celebração relativa aos quarenta anos de fundação da emissora, bem como do contexto de sérias dificuldades financeiras recentemente enfrentadas pelo conglomerado: a explosão em 1999 – provocada pela maxidesvalorização do real – das dívidas contraídas para viabilizar os pesados investimentos realizados no mercado de televisão por assinatura, a

⁹ O material acessível pela Internet está disponibilizado no sítio Memória Globo (c2013). Com relação às publicações, ver a coletânea de entrevistas *Autores* (Memória Globo, 2008a; 2008b) e o *Guia ilustrado TV Globo* (Memória Globo, 2010). *Anos rebeldes* (Braga, 2010) constitui um raro exemplo de roteiro publicado recentemente. Entre as publicações dedicadas aos profissionais, cabe citar as biografias de Bráulio Pedroso, Janete Clair, Lauro César Muniz e Walter George Durst, escritas, respectivamente, por Sérgio (2010), Xexéo (2005), Basbaum (2010) e Lebert (2009); as memórias publicadas por Daniel Filho (1988; 2001) e Dias Gomes (1998); e os depoimentos sobre Walter Avancini reunidos em Britto (2005). Além da biografia autorizada de Roberto Marinho escrita pelo jornalista Pedro Bial (2004), importa mencionar ainda a fornada de memórias publicadas pelos alto-executivos Borgerth (2003), Wallach (2011) e Oliveira Sobrinho (2011).

¹⁰ Nesse sentido, alguns trabalhos constituíram ponto de apoio importante. A revista especializada *Mercado Global*, por exemplo, foi objeto recente de pesquisa realizada por Heloísa Almeida (2010). Já os relatórios sobre pesquisas de audiência produzidos pelo Ibope foram estudados detidamente por Aidar, Hamburger e Stucker (2010). Ambas as pesquisas integraram o projeto mais amplo “Perfil demográfico da audiência de televisão na grande São Paulo”, desenvolvido junto ao Centro de Estudos da Metrópole (CEM/CEBRAP).

proclamação da moratória no final de 2002 e as periódicas ameaças de maior abertura à participação do capital estrangeiro no setor de comunicação. Finalmente, a fornada também recente de biografias e memórias publicadas por executivos do alto escalão da emissora não foi dissociada do notável esforço – geralmente realizado após ostracismo, aposentadoria ou morte – para garantir lugar na história de sucesso das Organizações Globo, marcar a sua visão dos fatos e refutar as versões anteriormente difundidas, em especial a do renegado Walter Clark.¹¹

A análise das minisséries teve por finalidade detectar as convenções estilísticas, as inovações introduzidas pelo formato e apreender, a partir da “relação estratégica” autor-diretor (Ortiz e Ramos, 1988, p. 151; Hamburger, 2005, p. 45), algumas das linhagens autorais da teleficção. Embora menos sujeita à interferência externa do público do que a telenovela – seja porque mediada pelos dispositivos de sondagem de opinião, seja devido às instâncias da mídia impressa e mesmo eletrônica –, a produção da minissérie também se dá em meio a intrincadas redes de relações entre profissionais (executivos, autores, diretores, atores, profissionais e técnicos de todos os tipos) em colaboração e tensão. Não obstante, a relação autor-diretor ganha maior peso na definição dos rumos e dos resultados finais dos processos de produção. A partir de parâmetros como projetos de produção e linhas temáticas, uma amostra composta por três minisséries foi selecionada para análise aprofundada: a) *Quem ama não mata*, que permitiu explorar o ramo temático relacionado ao cotidiano; b) *Tenda dos milagres*, ilustrativa das adaptações das obras consagradas da literatura brasileira; e c) *Desejo*, representativa dos programas baseados em biografias de personalidades exemplares. Em conjunto, essas três minisséries permitem dimensionar o modo como o aparelho constituído pela Rede Globo hierarquiza simbolicamente as representações relativas às clivagens de gênero e raça na frente de teleficção.

Uma vantagem de ordem prática favoreceu o estudo das minisséries em relação às telenovelas: a extensão típica ao formato (em média há cerca de 16 capítulos nas minisséries, contra 150 das telenovelas) tornou possível analisar de maneira mais detida aspectos formais e ideológicos inscritos nos programas. Apontar essa vantagem relativa, no entanto, não significou minimizar as dificuldades de acesso ao material colocadas quer pela ausência de arquivos públicos, quer pelo controle que a Rede Globo exerce sobre seu próprio acervo audiovisual. Não obstante, tais dificuldades foram contornadas, ao menos em parte, pois

¹¹ A versão do antigo alto-executivo da Rede Globo foi sistematizada em dois momentos bastante distintos de seu ostracismo: Clark ([s.d.]) e Clark e Priolli (1991).

parcela considerável das minisséries foi comercializada em videoteipe e, mais recentemente, DVD.

No caso daquele material exibido há mais tempo e ainda não disponibilizado comercialmente, foi possível recorrer aos colecionadores amadores. Por meio deles parte significativa das minisséries que integraram a amostra se tornou acessível. O Programa Globo Universidade, um serviço que se propõe a intermediar a relação entre pesquisadores de pós-graduação e colaboradores, programas e conteúdos associados à rede de televisão constituiu uma via adicional de acesso ao material audiovisual. Através dele foi possível o contato com o Centro de Documentação da Rede Globo (CEDOC), que permitiu a consulta a roteiros, boletins de programação, bem como a alguns capítulos daquelas minisséries não obtidas de outra maneira.¹²

Sendo assim, a organização da tese obedece à seguinte distribuição: a parte I é dedicada ao tratamento do contexto geral no qual a produção do formato adquire sentido; já a parte II traz a análise das minisséries selecionadas da amostra. Em linhas gerais, essa estruturação procura abranger as dimensões externa e interna do objeto.

Os dois primeiros capítulos – que constituem a primeira parte – abordam o objeto em sua relação com os condicionamentos gerais delineados pela conjuntura política do período e a partir da sua inscrição específica no interior do domínio televisivo. O capítulo 1 apresenta uma reconstituição da afirmação da Rede Globo como emissora hegemônica na teleficção, além dos projetos institucionais que impulsionaram o movimento de diversificação dos formatos dessa frente de produção. Já o capítulo 2 se volta à produção propriamente dita, destacando os sentidos assumidos pela minissérie – tanto no interior quanto fora da emissora –, as principais linhas temáticas desenvolvidas, e a inserção do formato nos marcos das hierarquias de prestígio e poder vigentes entre as funções desempenhadas pelos profissionais, bem como seu impacto nos trajetos de autores e diretores.

Os três capítulos seguintes apresentam as análises das três minisséries selecionadas da amostra. O capítulo 3 é dedicado a *Quem ama não mata*, exibida em 1982, escrita por Euclides Marinho e dirigida por Daniel Filho, e inspirada numa série de crimes passionais que provocaram forte comoção da opinião pública da época, especialmente o assassinato de Ângela Diniz. *Tenda dos milagres* constitui o assunto do capítulo 4: veiculada em 1985 e

¹² O atendimento a pesquisadores externos está, todavia, condicionado à função básica desempenhada pelo CEDOC que é prover os principais telejornais com um acervo de maior fôlego. Não se trata, porém, da programação em sua totalidade, mas de uma seleção segundo critérios específicos para cada frente de produção. No caso da teleficção são arquivados videotapes com gravações do primeiro e do último capítulo ou episódios de cada programa, uma vez que a versão integral é acondicionada no Projeto Cidade Cenográfica (Projac) e permanece inacessível aos pesquisadores interessados.

baseada na obra homônima de Jorge Amado, foi adaptada por Aguinaldo Silva e teve direção geral de Paulo Afonso Grisolli. Já o capítulo 5 se volta para *Desejo*, minissérie exibida em 1990 e que contou com a autoria de Glória Perez e a direção de Wolf Maia, cujo eixo central é a vida de Anna Emília Ribeiro, pivô do triângulo amoroso envolvendo o escritor Euclides da Cunha e o cadete Dilermando de Assis. Os três capítulos, por sua vez, estão estruturados a partir de uma discussão das circunstâncias de produção, da reposição das narrativas e da análise propriamente dita.

Capítulo 1 - Concentração e diversificação: a constituição de um aparelho na teleficação

Rede Globo: a afirmação de uma hegemonia

A Rede Globo de Televisão foi, notoriamente, a maior beneficiária das medidas adotadas pelos governos militares no setor de telecomunicações. Considerado estratégico para a consecução das metas de desenvolvimento econômico e de integração nacional, o setor comparece nesses anos sob foco prioritário da atenção governamental: inscrita na pauta de estímulos à área de infraestrutura, concentrando as verbas da propaganda oficial ou ainda enquadrado nos marcos de uma política cultural fortemente discricionária. Mais do que a renovação garantida das concessões públicas de rádio e televisão ao seu dispor, bem como da apropriação de parcelas crescentes das verbas publicitárias estatais, o compromisso com o regime militar autoritário permitiu ao grupo empresarial proprietário da emissora o acesso privilegiado aos sistemas de comunicação em rede – inicialmente em micro-ondas e posteriormente via satélite – que ampliaram sua capacidade de transmissão para todo o território nacional (Hamburger, 1998, pp. 454-455).¹³

Para que se tenha dimensão das implicações advindas dessa opção política, basta que se mencione telegraficamente o destino econômico da que talvez tenha sido a mais inovadora emissora de televisão desse período: a TV Excelsior. Fundada em 1960 como um ramo do Grupo Simonsen – poderoso conglomerado industrial envolvendo desde empresas do setor agroexportador até o de transporte aéreo –, a emissora aparece como um dos principais vetores das transformações pelas quais passavam os padrões artesanais e instáveis ainda vigentes no meio televisivo: adota um modelo empresarial de gestão, regula o uso do tempo nos programas, fixa os eixos “horizontal” (semanal) e “vertical” (diário) da programação, reformula o sistema de venda de espaços publicitários, entre outras medidas. Com isso, já na segunda metade da década chegaria a rivalizar com a TV Tupi, a mais antiga emissora de televisão do país (criada em 1950) – parte do Condomínio Emissoras e Diários Associados, grupo empresarial de propriedade de Assis Chateaubriand (1892-1968).

¹³ A discussão aqui realizada está amparada nas abordagens que procuraram enfatizar os nexos entre a indústria cultural e os efeitos da exclusão econômica, social e política que marcam o período. Tais análises demonstraram que a expansão da produção, circulação e consumo de bens culturais verificada no período entre 1964 e 1980 só é plenamente compreendida quando são levados em consideração o processo de centralização do poder no nível federal e os pesados investimentos estatais. Desse modo, a consolidação de grandes conglomerados privados de comunicação teve como condição a montagem custeada pelo regime militar de toda a infraestrutura tecnológica necessária à instauração de um sistema nacional de telecomunicações. Para uma análise mais aprofundada, ver Ortiz (2006 [1985], p. 79-126).

Entretanto, como decorrência mais ou menos direta das posições políticas assumidas pelo Grupo Simonsen – apoio explícito à candidatura do Marechal Henrique Teixeira Lott (1894-1984) nas eleições presidenciais de 1960 e ao governo do presidente João Goulart (1962-1964) –, a TV Excelsior sofreu retaliações que culminaram na cassação de sua concessão ainda em 1969 pelo regime militar autoritário. Segundo Renato Ortiz (1988, pp. 154-155), os militares aproveitaram a existência de um inquérito parlamentar dedicado a apurar denúncias sobre suposto desvio de verbas do Instituto Brasileiro do Café para confiscar os bens das empresas do grupo empresarial. Ainda conforme o autor, o canal de televisão controlado por Roberto Marinho (1904-2003) também esteve sob o crivo de inquérito parlamentar instaurado em março de 1966 para investigar a vinculação com o conglomerado norte-americano Time-Life, mas recebeu tratamento mais brando do regime.¹⁴

O comprometimento político com o regime militar autoritário é, pois, condição básica para se explicar a posição de hegemonia que a Rede Globo veio a ocupar no mercado televisivo. Mas é apenas parte da explicação. De fato, a emissora tirou proveito das vantagens advindas das relações para lá de amistosas com os governos militares, mas também foi responsável por aprofundar as medidas de sentido modernizador iniciadas pela TV Excelsior. Mediante aquisição de equipamentos e recursos tecnológicos avançados, acordo de cooperação com uma agência estrangeira de comunicação (o Time-Life), investimento na concatenação de ampla cadeia de afiliadas, montagem de uma estrutura organizacional vertical e centralizada, adoção de métodos de planejamento e gerenciamento profissionalizados (técnicas de sondagem de audiência inclusive), contratação de pessoal – boa parte proveniente dos meios de esquerda – com experiência em rádio, teatro, cinema, imprensa e publicidade, a emissora inscreveu definitivamente a televisão brasileira sob a lógica, o molde e o ritmo da produção industrial (Hamburger, 1998, p. 455; Ortiz, 1988, pp. 135 e ss.).

Essas iniciativas foram todas conduzidas por uma equipe bastante afinada de talentosos executivos. A figura chave foi o norte-americano Joseph Wallach, enviado pelo Time-Life em agosto de 1965, e que se encarregou do saneamento financeiro e do planejamento administrativo da emissora. Este convenceu Roberto Marinho a contratar, no final do ano seguinte, Walter Bueno Clark (1936-1997), um jovem publicitário então

¹⁴ Mais de um ano depois do inquérito parlamentar – liderado pelo deputado federal João Calmon (presidente do Condomínio Emissoras e Diários Associados, além de operador da TV Tupi do Rio de Janeiro) – ter recomendado a expulsão do Time-Life do Brasil, uma comissão nomeada pelo presidente Castelo Branco (1964-1967) e composta por representantes do Banco Central, do Conselho de Segurança Nacional e do Ministério Público Federal declarou – por dois votos contra um – legal a posição do grupo norte-americano no país. Ver Anexos em Wallach (2011, pp. 226-231).

responsável pelo Departamento Comercial da concorrente TV Rio, que inicialmente ocupou o cargo de diretor-executivo da estação carioca da emissora, passando, pouco tempo depois, a diretor-geral da Rede Globo. Clark, por sua vez, trouxe consigo parte de sua antiga equipe, especialmente o uruguaio José Ulisses Arce, que seria designado para comandar o departamento comercial. José Bonifácio Lima Sobrinho, o Boni, se integraria posteriormente, em 1967, deixando a direção do Telecentro – experiência pioneira de produção de programas televisivos diversos criado conjuntamente pelos operadores do Rio de Janeiro e São Paulo do Condomínio Emissoras e Diários Associados –, para assumir a chefia de programação e produção da TV Globo (Wallach, 2011, p.110; Oliveira Sobrinho, 2011, pp. 153 e 164). A montagem dessa equipe de executivos demarca uma ruptura com o padrão familiar e localizado de gestão das empresas de telecomunicação que foi o mais usual no Brasil ao menos durante o período em questão. Foi sob o comando desses executivos que a emissora, aproveitando as circunstâncias provocadas pelo incêndio nas instalações de sua estação paulistana em julho de 1969, realiza o movimento capital de transmitir para São Paulo a programação da sede fluminense, abrindo caminho para a exibição, ainda no segundo semestre daquele ano, do primeiro programa transmitido em rede para os principais centros do país: o *Jornal Nacional*.

Tal conjunto de providências lhe permitiria superar com larga margem de vantagem as emissoras rivais em todas as frentes de produção e exibição audiovisuais. A superioridade mais importante, no entanto, seria vista no âmbito da produção ficcional, que veio a se tornar o principal foco de competição entre as redes de televisão. Seguramente, o desempenho alcançado pela emissora nessa frente foi facilitado por certa instabilidade que se associou à inversão da hierarquia dos programas televisivos ocorrida a contar de meados dos anos de 1960. O chamado “teleteatro”, formato que na década anterior se consolidara na posição mais elevada nas escalas de audiência e legitimidade simbólica, foi deslocado para o segundo plano pela telenovela, um gênero até hoje tido como menor, que ocupava lugar absolutamente marginal na programação das emissoras (Ortiz, 1988, pp. 135 e ss.; Borelli e Ramos, 1991 [1989], pp. 81 e ss.). Joseph Wallach (2011, p. 124) resume quais eram em sua perspectiva os atrativos econômicos e financeiros desse formato:

Na verdade, a novela era a forma mais barata de produção de programas porque cada uma delas tinha de 130 a 150 capítulos, e podia ser exibida cinco ou seis vezes por semana, amortizando os custos dos cenários, dos artistas e dos autores. Todas elas tinham capacidade de ser largamente difundidas e, tão logo os capítulos ficavam prontos, eram imediatamente assistidos; pareciam fornadas de pão logo consumidas. Descobrimos também que, com enredos decentes e apropriados, as novelas podiam

bater a audiência de quaisquer programas importados ou mesmo os de outro tipo que produzíamos. O custo por hora das novelas era também o mais baixo – sem dúvida nossa maior fonte de lucros.¹⁵

Todavia, o reposicionamento dos formatos nas grades de programas não se deu de modo tão imediato e naturalizado como a argumentação talvez possa sugerir. Entre o declínio do teleteatro e o predomínio da telenovela é notável um interregno – iniciado em meados dos anos de 1960 e sustado no começo da década seguinte – em que os programas musicais e de auditório despontam como os principais móveis de disputa envolvendo os canais líderes nas escalas de audiência. Enquanto os seriados musicais como *Fino da bossa* e *Jovem guarda* (exibidos pela Record de São Paulo), apesar de todas controvérsias a que deram ensejo, não encontraram dificuldades em conciliar os critérios dominantes de popularidade e qualidade, os programas de auditório à exemplo de *Buzina do Chacrinha* (veiculado pela Rede Globo) não contaram com a mesma sorte. Por mobilizarem largamente recursos expressivos tradicionalmente vinculados a formas de entretenimento caras às camadas sociais desfavorecidas e colocadas à margem do mercado de bens simbólicos, esses programas se tornaram objeto de um intenso combate – sempre em nome dos mais elevados valores educacionais, culturais e morais – promovido por diversos veículos da mídia impressa, pelas autoridades da Igreja Católica, bem como pelos órgãos da Censura Federal, cujo funcionamento seria formalizado no início de 1970.

Foi justamente aquele programa de auditório o cenário para o incidente que levou ao ápice a cruzada levantada contra o “baixo nível cultural” na televisão. Em 29 de agosto de 1971, a disputa por audiência protagonizada por Abelardo Barbosa (1917-1988) e Flávio Cavalcanti (1923-1986) os levou a apresentar na mesma noite – os dois programas eram exibidos ao vivo a partir das oito horas do domingo – a mãe de santo Cacilda de Assis, que afirmava incorporar a entidade espiritual Seu Sete da Lira. Conforme flagrou de forma aguda uma pesquisa realizada concomitantemente à polêmica:

O incidente propiciou as condições necessárias [...] ao processo de encampação que determinadas frações da classe dominante, aliadas a setores médios, vêm promovendo contra aqueles produtos da indústria cultural, e particularmente os programas de auditório “populares”, que ainda dispõem de um discurso autônomo que escapa aos controles propriamente simbólicos da ação pedagógica dominante (Miceli, 1972, p. 187).

¹⁵ Para uma análise circunstanciada das implicações que o ajuste da produção televisiva aos critérios de rentabilidade comercial acarretou para o trabalho desenvolvido pelas principais categorias de produtores, ver Ortiz e Ramos (1991 [1989], pp. 149-157).

De fato, os videoteipes dos programas foram apreendidos pelo Departamento Estadual da Polícia Federal da Guanabara e encaminhados para análise de censores na sede em Brasília. Apesar dos desmentidos quanto a punições imediatas aos apresentadores, o ministro das Comunicações Higyno Corserti nomeou uma comissão interministerial responsável por fixar normas e outras medidas a fim de disciplinar a conduta das emissoras de televisão. A Rede Globo e os canais integrantes do Condomínio Emissoras e Diários Associados se adiantaram à iniciativa governamental e firmaram – no dia 2 de outubro do mesmo ano – um protocolo de autocensura discriminando nove subitens de proibições. Mesmo assim, cerca de cinco meses depois, o regime militar determinou a gravação antecipada dos programas de auditório e sua submissão compulsória à censura oficial.

Embora não tenha implicado a exclusão imediata dos vários programas com esse perfil, o incidente provocou principalmente entre as emissoras líderes uma escalada rumo ao que se chamou “programação de qualidade”, isto é, não pautada exclusivamente pelos indicadores quantitativos de audiência (forma por excelência de aferição de sucesso na televisão). Na Rede Globo em especial, essa reorientação se traduziu, por um lado, na fixação com o aprimoramento visual e tecnológico que depois veio a ser propagandeada através do slogan “Padrão Globo de Qualidade” e, por outro, no desenvolvimento de programas dotados das insígnias capazes de operar uma “qualificação da audiência televisiva” – leia-se: aptos a proporcionar ao gosto dominante prazeres mais “sublimes”, “refinados” e “desinteressados”. É, portanto, essa escalada por qualidade que põe em funcionamento no meio televisivo – paralelamente ao critério de sucesso baseado em indicadores de audiência – um princípio de hierarquização calcado no prestígio cultural associado aos programas.¹⁶

Considerada do ponto de vista das transformações no meio televisivo propriamente dito, a inversão na hierarquia dos programas acompanha de perto a generalização do videoteipe, que aperfeiçoou o processo de gravação, viabilizou a edição eletrônica das imagens e possibilitou a transmissão segundo esquema horizontal (ou seja, diariamente ao longo da semana). Tanto foi assim que os horários noturnos dos principais canais – especialmente entre seis e dez horas – progressivamente se ocuparam com a exibição de telenovelas. É bem verdade que inicialmente se tratou de uma ocupação oscilante, condicionada pelas deficiências organizacionais enfrentadas por parcela significativa das

¹⁶ Joseph Wallach atribui a criação do slogan a João Carlos Magaldi, executivo responsável pelas promoções na rede de televisão. Além da supracitada pesquisa de Miceli – que toma por fonte principal os veículos paulistanos –, uma reconstituição detalhada – mobilizando noticiosos cariocas – da participação de Cacilda de Assis nos programas de Chacrinha e de Flávio Cavalcanti, bem como de suas implicações para o telejornalismo da Rede Globo, pode ser conferida em Sacramento (2011, pp. 58-60).

emissoras para produzir constantemente quantidades elevadas de minutos e pela própria indefinição no tocante a aspectos centrais do programa: quantidade, faixas de horário, duração média, número de capítulos etc. (Borelli e Ramos, 1989, pp. 61 e ss.).¹⁷

Em última instância, esse conjunto de transformações esteve relacionado ao alargamento expressivo do público telespectador, tanto em termos sociais quanto geográficos. Como bem apontam algumas análises, por certo tempo – ao menos até a década de 1960 –, em função do custo elevado, o televisor permaneceu uma presença rara nos domicílios brasileiros. Além disso, o alcance da transmissão de sinais era bastante restrito, especialmente quando se considera a extensão territorial do país. Na década de 1970, como resultado dos incentivos governamentais à indústria de eletrodomésticos – o estímulo ao parcelamento das compras de aparelhos elétricos – e à montagem do sistema de transmissão em rede, o televisor se converte em um bem de consumo mais acessível e a irradiação de sinais passa a cobrir a maior parte do território nacional. Em termos percentuais, em 1960 apenas 4,6% dos domicílios contavam com ao menos um aparelho televisor. A partir de 1970 essa porcentagem sobe para 22,8% e, em 1980, para 56,1% (Ortiz, 1988, pp. 128-130; Hamburger, 1998, pp. 455).

Convém ressaltar também que a política cultural do regime autoritário representava outra fonte de instabilidade. Seja via interdições impostas pelo aparato de censura, seja por prescrições de viés ideológico e paternalista, ou, ainda, condicionando todo tipo de beneplácito estatal às emissoras – acesso aos sistemas de radiodifusão, renovação de concessões, verbas publicitárias, entre outros –, os governos militares incidiam sobre produção, programação e formato dos conteúdos audiovisuais em geral e das telenovelas principalmente (Ortiz, 1988, pp. 119-120; Borelli e Ramos, 1989, p. 85). As relações entre política repressiva e indústria cultural nesse período foram resumidas de modo sintético por Renato Ortiz (2006, p. 89):

Durante o período 1964-1980 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra [,] mas não a generalidade da sua produção.

¹⁷ Diferente do que se passou no sistema televisivo norte-americano, onde, dada a preexistência de uma indústria cinematográfica consolidada, as emissoras se restringiram à função de exibidoras, no Brasil, pela ausência da mesma condição, os canais se viram obrigados a desempenhar adicionalmente a função de produtores de seus próprios programas. Para uma discussão em registro prático das dificuldades colocadas por essa diferença, ver, por exemplo, Oliveira Sobrinho (2011, p. 174).

Não obstante a descrição seja válida para a produção cultural em sua generalidade, quando a obra que se tem em vista é tão onerosa como, por exemplo, uma telenovela, não se deve subestimar as implicações trazidas pela censura unilateral, especialmente para a posição ocupada por uma emissora de televisão nas escalas de audiência.¹⁸

Nesse sentido, as redes de televisão tinham que se haver com sérias dificuldades para coordenarem esses focos de instabilidade. Embora ocupando posição secundária em termos de audiência, a Rede Globo reuniu condições que propiciaram uma resposta mais ajustada às circunstâncias colocadas.

Primeiramente, apostou decididamente na produção das telenovelas, contratando profissionais com experiência reconhecida e conferindo centralidade ao formato na grade de programas. Concretamente, isso significou a criação de um departamento específico dentro da emissora, rompendo, assim, com o sistema anterior no qual a TV Globo aparecia como a última ponta de uma cadeia transnacional de circulação de profissionais e scripts aglutinada em torno de multinacionais vendedoras de cosméticos e produtos de higiene, as principais patrocinadoras dos programas de televisão. Não por acaso, a pessoa contratada para chefiar o recém-criado departamento veio a ser a escritora cubana Maria Magdalena Iturrioz y Placencia (1920-2001), a Glória Magadan, que com isso deixou o núcleo de telenovelas da companhia Colgate-Palmolive. Com tramas de época que transcorriam em lugares tratados como exóticos – tais como a Rússia imperial de *Anastácia, a mulher sem destino* ou as arábias de *O sheik de Agadir* (ambas de 1967) – a escritora conquistou posições elevadas nas escalas de audiência para a TV Globo, mas seu estilo voluntarioso e controlador despertou inimizade na atmosfera absolutamente masculina dos executivos da emissora. Como francamente admitiu em suas memórias um dos principais artífices da Rede Globo,

Glória era o verdadeiro sustentáculo das novelas, mas Boni entrou em rota de colisão com ela. [...] Suas histórias funcionavam, porém Boni não gostava da forma com que ela as conduzia. Era uma espécie de *matriarca* de todo o núcleo das novelas e queríamos dirigi-lo de modo diferente” (Wallach, 2011, p. 122; ênfase adicional).

Após uma sucessão de atritos e escaramuças contratuais com o executivo, a escritora cubana se desliga da emissora ainda em meados de 1969, quando o quadro de profissionais do departamento de telenovelas já havia sido reforçado com a contratação dos diretores Henrique Martins, Régis Cardoso (1934-2005), Daniel Filho e da escritora Janete Clair (1925-1984). Este dois últimos estabeleceram uma parceria capaz de sustentar os índices de

¹⁸ Uma discussão ainda mais abrangente sobre a operação dos dispositivos de censura durante o regime militar autoritário encontra-se em Soares (1989).

audiência, ao mesmo tempo em que – seguindo a tendência inaugurada pela telenovela *Beto Rockfeller*, exibida pela TV Tupi de São Paulo no ano anterior – adequaram as produções a um estilo de melodrama modernizado, isto é, com enredos modelados segundo uma crônica do cotidiano, linguagem coloquial, personagens menos idealizadas e denotando uma atitude moral secularizada (Xavier, 2003, p. 144; Hamburger, 2005, pp. 125-126).

Internalizando a produção de telenovelas a Rede Globo assumiu também o controle sobre o sistema de estrelato então vigente. Ao invés de cobrir periodicamente os custos de arrebatar ou perder para os canais concorrentes astros e estrelas já consagrados – como ainda foram os casos da atriz Glória Menezes e do ator Tarcísio Meira em 1967 – a emissora passou a introduzir sob contratos com valores mais baixos aspirantes relativamente desconhecidos que se tornavam populares a partir de sua participação nas telenovelas. Assim como os programas criados e as formulas empregadas, a escalação desses profissionais foi dosada segundo administração geral, evitando, assim, o processo de desgaste provocado por exposições sucessivas. Tratou-se, portanto, de inserir as carreiras num verdadeiro planejamento de longo prazo:

A Globo aboliu o sistema antigo de estrelas e o substituiu por outro sobre o qual podia exercer controle. Da mesma maneira que formávamos e promovíamos atores, podíamos rebaixá-los num minuto. Depois de populares, caso desejassem continuar trabalhando conosco, jamais os despedíamos. Quando envelheciam, adaptávamos os papéis que podiam desempenhar, às vezes menos importantes, mas ficávamos com eles. É assim que a TV Globo vem procedendo ao longo de todos esses anos (Wallach, 2011, pp. 126).

Em decorrência das providências adotadas para adequar a estrutura de produção aos critérios comerciais, a Rede Globo conseguiu, ainda, padronizar os produtos audiovisuais – as telenovelas principalmente – e com isso estabilizar a grade de programas. Essa padronização (relativa às faixas de horário, à duração média dos programas e ao número total de episódios ou capítulos etc.) esteve imediatamente associada à adoção do chamado “esquema dos comerciais rotativos”. Pelo esquema, o tempo destinado aos anúncios publicitários sofreu um expressivo rebaixamento em seu preço de comercialização simplesmente porque os valores foram fixados: o anunciante pagava o mesmo por cada uma de suas inserções na programação, independentemente do horário em que seriam transmitidas. O arranjo tornou viável para a emissora vender o pacote com inserções a serem distribuídas em todos os horários, permitindo, assim, o financiamento equilibrado de toda a programação. Para Walter Clark (1991, p. 183), teria sido justamente a constância dos números concernentes à audiência sintonizada nos horários ditos “laterais” que fez desse esquema também um “bom negócio para o cliente”. A nova forma de comercialização estava especialmente ajustada a

uma emissora estruturada o suficiente para oferecer uma programação consistente também fora do horário nobre.¹⁹

Além disso, cabe mencionar uma outra medida, igualmente decisiva para a emissora superar os canais concorrentes, conquistando índices de audiência altos e constantes: a ordenação dos programas segundo uma sequência alternada de telejornais e telenovelas. Nas palavras de Joseph Wallach (2011, p. 103):

Denominamos o processo de sanduíche: primeiro uma novela, então notícias e, depois, outra novela. Ali estava nossa grande fonte de lucros. As pessoas permaneciam sintonizadas no canal e, normalmente, atingíamos dois terços da audiência.²⁰

Dessa forma, os programas importados, bem como os humorísticos e os de auditório, foram de um modo geral deslocados para os finais de semana ou os horários vespertinos e noturnos menos concorridos. Ao mesmo tempo em que se fixou a ordem dos programas, foi mantida uma margem de incerteza quanto à duração exata de cada um deles, de modo a manter a audiência sintonizada na emissora e dificultar o trabalho de programação da concorrência. Vistas em seu conjunto, as mudanças implicaram uma significativa inversão da estratégia rotineiramente empregada pelos demais canais de televisão. Estes não se aperceberam imediatamente da movimentação e continuaram relegando as telenovelas a uma posição secundária e concedendo maior ênfase aos humorísticos e aos programas de auditório. Isso teria sido suficiente para que a Rede Globo ocupasse com tal firmeza a liderança nas escalas de audiência durante o intervalo referente ao horário nobre que se revelou posteriormente impraticável desalojá-la desse posto.

A Rede Globo também contornou as exigências estabelecidas pelas instâncias estatais tanto internalizando dispositivos de censura, quanto veiculando, sobretudo em horários de menor concorrência, programas com tinturas culturais. Na primeira direção estão a contratação de um ex-funcionário da censura para instruir o pessoal da emissora sobre os critérios adotados pelos censores, a montagem de uma assessoria – composta por Edgardo Manoel Ericson e pelo coronel Paiva Chaves – responsável por negociar diretamente com a sede da Censura Federal em Brasília e, finalmente, o protocolo de autocensura assinado

¹⁹ O sistema dos comerciais rotativos é usualmente atribuída a José Ulisses Arce, que teria se familiarizado com o esquema em uma visita ao Canal 13 de Buenos Aires (Wallach, 2011, pp.155-156).

²⁰ A implantação do sanduíche na programação da Rede Globo é atribuída a Walter Clark. Sobre isso consultar a passagem supracitada de Wallach em sua totalidade. Diversos autores – cada um ao seu modo – enfatizaram a importância dessa ordenação na programação da Rede Globo: ver, por exemplo, Hamburger (2005, p. 30) e Miceli (2005, p. 223).

conjuntamente com o Condomínio Emissoras e Diários Associados.²¹ As telenovelas baseadas na “obra imortal” dos florões do período romântico da literatura brasileira – exibidas a partir de 1975 no primeiro horário noturno (seis horas) – ou escoradas na legitimidade cultural dos meios literário e teatral – desde 1970 veiculadas preferencialmente no horário mais tardio das dez horas –, bem como os documentários produzidos por cineastas informados pelo populismo de esquerda através dos telejornais *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* se inscrevem no segundo conjunto de providências (Borelli e Ramos, 1989, p. 97; Sacramento, 2011, pp. 71-72).

Não menos importante, a emissora constituiria no início de 1970 um departamento interno dedicado à sondagem e interpretação do comportamento do público telespectador. A pessoa chave nesse processo foi o panamenho radicado no Brasil, Homero Icazá Sanchez (1925-2011), advogado, jornalista e poeta que veio a se tornar figura respeitada no circuito formado pelas agências de pesquisa de mercado. Inicialmente contratado como consultor do apresentador Abelardo Barbosa, Sanchez seria recomendado a Boni pelos donos do Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística (Ibope), Paulo Montenegro e José Perigault (outro panamenho). Durante dez anos de contrato com a Rede Globo, além de esquadrihar os dados agregados no índice de audiência, o departamento chefiado por ele desenvolveria uma série de mecanismos – principalmente o painel de pesquisa composto por telespectadores de Rio de Janeiro e São Paulo, a equipe de profissionais dedicados a avaliar sinopses, o chamado sistema de “trilhos” para monitoramento dos programas e a rotina dos grupos de discussão sobre telenovelas – a fim de orientar a criação, exibição e comercialização dos produtos televisivos, chegando ao ponto de contar com verba estimada em mais de dois milhões de dólares quando fechado, em 1982 (Conti, 2012, p. 29).²²

²¹ O depoimento de Boni detalha o modo como isso ocorreu: “Na Globo, um dos primeiros programas a sofrer com a censura foi o *Dercy Comédias*. Para tentar resolver esse problema, a Dercy sugeriu a contratação de Luiz Ottati, chefe aposentado da censura no Rio, que ajudava a passar pela censura as peças teatrais que ela apresentava em todo o Brasil. [...] O trabalho do Ottati foi desviado para outros programas de entretenimento e, especialmente, para sinopses de novela. *O trabalho dele era o de ‘pentear’ as sinopses antes de serem submetida à censura*. ‘Pentear’, no jargão da televisão, significava disfarçar alguns aspectos do texto para obter aprovação da censura” (Oliveira Sobrinho, 2011, pp. 319-320; ênfases adicionais). Já Wallach (2011, p. 59), mais uma vez, não deixa dúvidas sobre o papel desempenhado pelo escritório em Brasília e por Ericson em especial: “Como interlocutor dos militares em Brasília, Dr. Roberto contava com Egardo Erichsen, que tinha acesso a eles. Erichsen era respeitado pelos militares por ser realmente conservador, um homem muito severo. Ele falava exatamente o que os militares queriam ouvir, por isso era utilizado pelo Dr. Roberto para repassar suas mensagens na era brutal da ditadura”.

²² O fechamento do departamento se deu com a saída de Homero Icazá Sanchez na esteira da controvérsia envolvendo a Proconsult, empresa contratada pelo Tribunal Regional Eleitoral do Rio de Janeiro para processar os votos da eleição direta de 1982. Baseada em dados dessa empresa, a emissora divulgou a vitória do candidato ao governo estadual do Partido Social Democrático, Wellington Moreira Franco. Assessorando a candidatura concorrente de Leonel Brizola, do Partido Democrático Trabalhista, Sanchez suspeitou de fraude e o fato foi denunciado amplamente, associado ao apoio das Organizações Globo à candidatura de Moreira Franco. Para um

Aproveitando o momento de ampliação e aquecimento do mercado de bens de consumo que caracterizou os anos do “milagre econômico”, tendo as telenovelas como carro-chefe de sua programação e favorecida pelo fechamento de suas principais concorrentes imediatas – a TV Excelsior e a Tupi (fechadas, respectivamente, nos anos de 1970 e 1980) –, a Rede Globo adentra a década de 1980 ocupando a liderança isolada do setor. Isso considerando critérios como cobertura dos domicílios com televisores, índices de audiência, participação nos gastos com publicidade, acabamento dos produtos, incremento da pauta de exportações do país, entre outros (Miceli, 2005, p. 223). Nessas circunstâncias, é que a emissora promoveria as iniciativas com as quais viria a assumir também a dianteira em relação ao processo de diversificação da teleficção no Brasil.

A diversificação da teleficção

É nesse momento que a Rede Globo inicia um movimento no sentido de suspender a exibição de telenovelas às dez horas da noite. Diferentemente das demais faixas do horário nobre, esta última, ao menos desde a estreia de *Verão vermelho* – com autoria de Dias Gomes (1922-1999) e a direção compartilhada por Marlos Andreucci e Walter Campos – no final de 1969, era vista pelos produtores como um espaço dedicado à experimentação e auferia pontuação relativamente menor nas escalas de audiência. Escritas por autores informados pelos ideários do populismo de esquerda e oriundos da moderna cena teatral – além de Dias Gomes, Bráulio Pedroso (1931-1990), Jorge de Andrade (1922-1984) e, eventualmente, Lauro César Muniz foram escalados para o horário –, as telenovelas que eram veiculadas introduziram efetivamente temas, linguagem e procedimentos narrativos considerados muito ousados para a televisão.

Entre meados de 1978 – quando foi exibida *Sinal de alerta*, com autoria de Dias Gomes e direção compartilhada por Walter Avancini (1935-2001) e Jardel Mello (1937-2008) – e o segundo semestre de 1983 – quando começou a ser exibida *Eu prometo*, última telenovela escrita por Janete Clair (1925-1983), concluída pela estreante Glória Perez (sob a supervisão de Dias Gomes) e dirigida por Dennis Carvalho e Luís Antônio Piá –, a Rede Globo testa outros formatos ficcionais no horário das dez: as primeiras tentativas privilegiaram o chamado “seriado” e depois passam para a “minissérie”. A duração total do

relato detalhado dos serviços prestados pelo profissional à Rede Globo, ver Oliveira Sobrinho (2011, p. 421-424). Bergamo (2005, p. 42) insere a criação do departamento no contexto da disputa entre a emissora e as agências de mercado pelo monopólio dos instrumentos, dos profissionais, bem como da autoridade sobre a interpretação do índice de audiência, isto é, acerca do conhecimento legítimo da realidade social.

processo – cerca de seis anos – evidencia a cautela com que a emissora conduziu o processo e se explica à luz do malogro de uma tentativa anterior de reforma de sua grade de programas.

Em 1975, o departamento de telenovelas havia tentado remanejar os enredos que vinham sendo veiculados mais tarde. A mudança pretendia dar vazão a um sentimento difuso – isto é, partilhado por autores, diretores, atores e demais profissionais – de uma suposta saturação das narrativas classificadas como mais “fantasiosas”. Subjacente ao diagnóstico estava a intenção de “renovar” a linguagem televisiva, introduzindo os temas mais “realistas”, “atuais” e “críticos” até então veiculados às dez horas da noite. Mais de dez anos depois, Daniel Filho (1988, p. 175) relembria a iniciativa da seguinte maneira:

Tínhamos planejado uma mexida no horário das oito da noite. Eu pensava que os melodramas da Janete Clair deviam ser revistos. Achávamos que era preciso dar uma renovada naquilo. Talvez fosse o momento de passar o horário das dez, que era mais de experiência e pesquisa de linguagem, para as oito. Era preciso levar para as oito o melhor autor das dez [:] Dias Gomes.

Não deixa de provocar surpresa o grau de sintonia entre essa primeira tentativa de reformar a grade de telenovelas empreendida pela Rede Globo e as marchas – bem como contramarchas – do processo político. No início de 1974, depois de um processo sucessório suave se comparado aos anteriores, a indicação do general Ernesto Geisel (1907-1996) para assumir a Presidência da República foi confirmada pelo Colégio Eleitoral. A eleição conduziu ao poder a aliança reformista composta por duas facções militares – uma “liberalizante” e outra “profissionalizante” –, mais suas respectivas claques de tecnocratas, que, sem prejuízo à mentalidade autoritária comum, visavam “liberalizar o regime não para superar a ordem[,] mas para institucionalizá-la” (Sallum Jr., 1996, p. 21-22). Com isso, assume ímpeto junto ao principal centro político do regime militar autoritário o projeto de liberalização controlada que meses depois o general-presidente resumiria sob o lema “distensão lenta, gradual e segura”.²³

Mediante a ampliação dosada pelo governo das liberdades políticas e dos direitos eleitorais, se instauraria, no âmbito da esfera pública tutelada e vigiada, um debate genuíno ao ponto de proporcionar à oposição parlamentar a vitória indiscutível nas eleições legislativas realizadas em novembro daquele ano. Paradoxalmente, a fragilização do esquema de sustentação partidária do governo em decorrência da derrota eleitoral somada à operação

²³ A discussão sobre a desagregação do regime militar autoritário aqui realizada se apoia em Napolitano (2014), especialmente os capítulos “‘A democracia relativa’: os anos Geisel” e “A sociedade contra o Estado”, bem como no trabalho já citado de Sallum Jr. Embora mais sintético, este último tem a vantagem de inserir o processo no quadro mais amplo da crise que se abateu sobre o modelo de Estado desenvolvimentista.

autonomizada dos órgãos de segurança e informação produziram já no começo de 1975 novo ciclo repressivo. Tal ciclo só se encerraria cerca de dois anos depois, quando o Poder Executivo, mediante o reestabelecimento da hierarquia na corporação militar – com a exoneração do comandante do II Exército, general Ednardo D’Ávila Mello (1911-1984), e do ministro do Exército, general Sílvio Frota (1910-1996) – e a imposição das medidas que ficaram conhecidas como “Pacote de Abril”, reassume o controle sobre o processo político-institucional.

As vicissitudes sofridas pelo projeto de liberalização controlada do regime militar autoritário tiveram repercussões sobre o resultado da reforma esboçada pela Rede Globo na frente de teleficção. Chegaram a ser gravados cerca de 30 capítulos de *Roque santeiro*, efetivamente escrita por Dias Gomes e dirigida pelo próprio Daniel Filho, mas a telenovela não chegou a ser exibida por interferência da Censura Federal. A justificativa inicialmente apresentada foi a de que o programa seria impróprio para a faixa das oito horas, porque o enredo seria ofensivo à Igreja Católica e aos negros (o ator e diretor negro Milton Gonçalves interpretava o papel de padre). Entretanto, o veto unilateral ocorreu pelo fato de a telenovela se basear numa peça já proibida do próprio autor (*O berço do herói*, datada de 1963). A Censura Federal se amparou em uma conversa entre Dias Gomes e o amigo Nelson Werneck Sodré (1911-1999), cuja linha telefônica fora grampeada pelos dispositivos de repressão do regime militar autoritário.

Apesar da proibição ter sido veementemente denunciada pelo próprio Roberto Marinho através de um editorial lido por um âncora no encerramento do *Jornal Nacional* e do protesto realizado posteriormente por uma delegação de atores em Brasília, as mobilizações não surtiriam efeito (Daniel Filho, 1988, pp. 176-177; Dias Gomes, 1998, p. 283; Xexéo, 2005, p. 78). Como seria de se esperar, o veto acarretou prejuízo considerável para a emissora. Enquanto preencheu o horário vago com um compacto de *Selva de pedra* – exibida dois anos antes –, o departamento de telenovela readaptava em regime de urgência os cenários para o que seria a telenovela *Pecado capital* (1975-76), escrita por Janete Clair e gravada com o aproveitamento do elenco, bem como da equipe de produção já mobilizados.

²⁴ Mais de trinta anos depois Daniel Filho (2001, p. 118) lamentaria o episódio nos seguintes termos:

²⁴ De acordo com a biografia autorizada de Roberto Marinho, os prejuízos teriam somado cerca de quinhentos mil dólares (Bial, 2004, p. 244). Outra telenovela também censurada unilateralmente mais ou menos na mesma ocasião, mas por motivo diverso – a abordagem do tema divórcio –, foi *Despedida de casado*, escrita por Walter George Durst (1922-1997) para o horário das dez. Em substituição, o autor escreveria a telenovela *Nina* (1977-78), dirigida por Walter Avancini e Fábio Sabag (1931-2008).

Ficamos muito tristes, Boni e eu – eu especialmente, pois achava que seria um retrocesso voltar a dirigir uma novela de Janete Clair. Não sabia mais como transformar aquelas fantasias, e queria muito trazer para a telinha um pouco da “realidade brasileira”.

A narrativa chama atenção para uma tensão recorrente nos depoimentos de profissionais envolvidos com produção televisiva: “fantasia” *versus* “realidade”. Segundo uma parcela da literatura, essa tensão refletiria a oposição interna ao domínio televisivo entre um “polo” “melodramático” e outro “realista” (Ortiz, 1988, p. 178).²⁵ Classificadas no primeiro polo estariam as telenovelas caracterizadas pela ambientação de época, cenário eivado de exotismo, conflito calcados na oposição entre bem e mal, diálogos formais, protagonistas moralmente virtuosos e temática tida como “feminina”, que inicialmente foram associadas à Glória Magadan. Já os enredos marcados por ambientação contemporânea e urbana, conflitos sociais e geracionais, diálogos informais, protagonistas ambivalentes e temáticas consideradas “masculinas” foram atribuídos à pessoa de Bráulio Pedroso, escritor envolvido na produção de *Beto Rockfeller* (marco simbólico da modernização pela qual teria passado o formato telenovela). Como se trata, no entanto, de uma oposição sobretudo relacional, uma escritora alinhada em um dado momento ao polo da realidade pode, em outro, ser desclassificada ao lado da mais pura fantasia. Somente assim se torna compreensível que Janete Clair, legítima representante da realidade brasileira contra Glória Magadan, tenha sido posteriormente alinhada por Daniel Filho à fantasia em contraste com o estilo de Dias Gomes.²⁶

Como se vê, a intervenção externa não foi o único óbice ao objetivo de reformar a grade das telenovelas. Usualmente a narrativa dominante deixa à sombra uma dimensão significativa envolvida nesse processo: as disputas internas ao próprio meio televisivo. Ao revisitar os eventos relacionados ao malogro da iniciativa concedendo ênfase à luta heroica contra a Censura Federal e ao regime militar autoritário, os integrantes da alta cúpula do departamento de telenovelas silenciam sobre as implicações embaraçosas geradas pelo

²⁵ Em última instância, a oposição teria como fundamento a diversificação provocada pela conjunção de ao menos três fatores: em primeiro lugar, a modernização da sociedade brasileira, que passaria a exigir uma fórmula narrativa capaz de abranger fatias maiores do público; em segundo, a absorção de escritores com concepção estética informada pelo realismo literário e teatral; e, por fim, as pressões nacionalistas da política cultural dos governos militares (Borelli e Ramos, pp. 95 e ss.; Ortiz, 1988, p. 177). Mais preocupada com a estrutura formal das narrativas, outra vertente da literatura considera equivocado o uso do termo realista para caracterizar parcela das telenovelas brasileiras. Para Xavier (2003, pp. 96 e 143-144), por exemplo, a introdução de um “coeficiente de realismo” não significaria ruptura necessária com as regras do gênero melodramático, mas um “ajuste de motivos às novas tendências sociais, à maneira de Hollywood nos anos 50”. Sem dúvida, a observação é pertinente, mas, salvo engano, ao menos no que se refere aos trabalhos citados, melodramático e realista aparecem como categorias nativas.

²⁶ É sugestivo que a desclassificação do estilo de Janete Clair sempre o enquadre sob o termo “fantasia” e não, como ela própria o definiu: “romântico”.

movimento complementar da reforma: deslocar para a faixa das sete a autora mais importante da Rede Globo. Como lembraria o marido em seu livro de memórias, a mudança seria vivida por ela como um deslocamento negativo:

Em 75, Boni resolveu fazer uma alteração. Eu, que começava a escrever *Roque Santeiro* e que sempre ocupava o horário das dez horas, passaria para o das 8, e Janete desceria para o das 7. Isso a magoou bastante, considerou um *desprestígio*, e Boni precisou de muito tato para convencê-la do contrário, isto é, de que desejava *valorizar* o horário das sete, argumento que nunca a convenceu (Dias Gomes, 1998, pp. 280-281; ênfases adicionais).

O depoimento explicita a existência de uma nítida hierarquia entre os horários. Considerando, por um lado, a pontuação nas escalas de audiência, quanto mais próxima uma faixa de horário estiver das oito da noite – vista como o ápice na curva de televisores ligados –, mais valorizada essa vem a ser na perspectiva dos produtores. Nesse sentido, qualquer tentativa de alteração da grade de programas implica, por conseguinte, uma reestruturação na hierarquia de poder e prestígio que, se conta com a adesão imediata de quem venha a ser promovido, provoca pronta contestação da parte depreciada. Não por acaso, Janete Clair aproveitou a adversidade criada pela proibição de *Roque santeiro*, para, mediante realização de um esforço extraordinário, deixar a telenovela das sete – *Bravo (1975-76)* –, que já vinha escrevendo com a colaboração do iniciante Gilberto Braga, e preparar, ao mesmo tempo em que supervisionava o trabalho de seu substituto, a sinopse de *Pecado capital*, com a qual, além de reinventar o próprio estilo – adicionando “coeficiente de realidade” ao enredo –, retornaria à faixa das oito horas como a salvaguarda infalível da Rede Globo.

Dessa perspectiva, a escalação de Dias Gomes para o horário adquire sentido inverso. Coloca em evidência, por outro lado, a operação de um princípio de hierarquização em tudo oposto aos pontos na escala de audiência: aquele atrelado ao prestígio cultural. Como observa de modo sinteticamente feliz o biógrafo da escritora (ainda sobre o mesmo evento):

O universo dos bicheiros no Rio de Janeiro ou dos coronéis no interior da Bahia alcançava *menos audiência* que as fantasias desbragadas de Janete, mas tinha *muita repercussão* e agradava em cheio a crítica. Quem sabe se transportando essa temática para as 8 da noite, a Globo não *uniria o sucesso de público ao respeito dos críticos?* (Xexéo, 2005, p. 77; ênfases adicionais).

Audiência e repercussão; realidade (brasileira) e fantasia desbragada; sucesso de público e respeito dos críticos; faixa das oito e horário das dez. A concomitância desses dois princípios de hierarquização delinea o emaranhado de tensões – advindas ora do campo econômico, ora do artístico ou intelectual (e sobredeterminado pela esfera do poder político) – às quais o

domínio televisivo se encontrava então submetido. Se as cifras aferidas pelas escalas de audiência propiciavam moeda com liquidez garantida no primeiro campo (o econômico), traziam simultaneamente a ameaça da vulgaridade denegada pela coalizão dominante. Daí a necessidade do balanceamento através do reconhecimento ofertado pela crítica, que, julgando adequada a programação aos critérios imperantes no segundo domínio (o intelectual ou artístico), atesta, ao mesmo tempo, a qualificação do público telespectador.

O esforço de reformar a programação incitou, portanto, a combinação impensável entre as duas lógicas heterogêneas vigentes no domínio televisivo, mas que, em função da interdição estatal imprevista, coube à *Pecado capital* levar ao limite dentro do permitido para o horário. Por conta disso, inclusive, a telenovela criou para si uma posição própria – nas palavras de Dias Gomes (1998, p. 285), uma sorte de “realismo-romântico” – no sistema das oposições televisivas:

Mudei meu gênero. Não fiz *Pecado capital* para imitar o Dias, mas, pelo menos, para me *igualar* um pouco no estilo dele. Levei meu romantismo para o lado realista. Parece que de *Pecado capital* em diante, eu dei uma melhorada (Janete Clair apud Xexéo, p. 80; ênfases adicionais).²⁷

A própria ambivalência da declaração, simultaneamente negando –“imitar” (em termos qualitativos) – e afirmando –“igualar” (quantitativamente) – o parâmetro “Dias Gomes”, já assinala em si a novidade da posição, que aliás só foi possível classificar através da justaposição de categorias nativas opostas (realismo-romântico). Seja como for, o sucesso da empreitada foi tal que suas próximas cinco telenovelas seriam exibidas na faixa das oito horas e sua última – como que atestando a posição de prestígio alcançada – no horário das dez.²⁸

Dadas as dificuldades externas e internas enfrentadas, não causa surpresa o fato da segunda tentativa voltada a reformar a grade de telenovelas ter se limitado justamente ao horário das dez horas. Partindo de um episódio de *Caso especial* – programa de unitários que até então agregava mais prestígio em termos de legitimidade cultural²⁹ – escrito pelo escritor

²⁷ Embora o estatuto da autoria seja problemático na televisão em função do caráter explicitamente coletivo do trabalho, sendo usualmente atribuído ao profissional que ocupa a posição de “autor” e, portanto, no caso de *Pecado capital*, à própria Janete Clair, ao menos desde a publicação de suas memórias, o “diretor” também vem reivindicando a responsabilidade pela inflexão “realista” associada à telenovela. Acerca dessas disputas, conferir especialmente Daniel Filho (1988, pp. 180-181) e, em perspectiva diferente, Dias Gomes (1998, p. 285).

²⁸ As cinco telenovelas assinadas pela autora foram respectivamente: *Duas vidas* (1976), *O astro* (1977), *Pai herói* (1979), *Coração alado* (1980) e *Sétimo sentido* (1982).

²⁹ O unitário se refere ao formato ficcional assentado numa narrativa de curta duração, com começo, meio e fim, que se esgota em uma única exibição. Além do próprio *Caso especial*, programas pioneiros nesse formato foram os vários tipos de “teleteatro”; exemplo mais recente, é a adaptação de contos ou crônicas, tal como o programa

Paulo Mendes Campos (1922-1991), Domingos de Oliveira e Daniel Filho desenvolvem no formato seriado, o programa *Ciranda, cirandinha*, exibido mensalmente às quartas-feiras entre abril e outubro 1978. O seriado abordou a situação dos jovens, retratando a geração crescida sob o regime militar autoritário e em meio à crise dos ideais dos movimentos de 1960. Com isso, também buscava objetivos pedagógicos: mostrar aos pais o que se passava com os seus filhos.

A ação girava em torno de quatro jovens que dividiam um apartamento situado na zona sul da cidade do Rio de Janeiro e os episódios exploraram os diferentes perfis das personagens – personalidade, estilo de vida, relação familiar e expectativa profissional – no sentido de delinear uma espécie de painel comportamental. Para compor o elenco principal foram escalados os estreadores Denise Bandeira, Fábio Júnior e Jorge Fernando, além de Lucélia Santos, que vinha se destacando como heroína nas telenovelas das seis horas da noite. Por ter abordado temas polêmicos, tais como amor livre, tráfico de drogas e dependência química, *Ciranda, cirandinha* sofreu várias interferências da Censura Federal: dos dezoito episódios planejados, apenas sete chegariam a ser exibidos e com cortes. Mesmo assim, o seriado parece ter atingido níveis de audiência satisfatórios e foi bem recebido pela cobertura jornalística, o que lhe rendeu prêmios como o da Associação Paulista de Críticos de Arte (*Ciranda, cirandinha*, c2013).

Os resultados suscitaram o interesse da diretoria de produção e programação da emissora. Com a plena recuperação de um incêndio em sua sede carioca ocorrido em meados de 1976, a rotina de produções estabilizada e estúdios disponíveis – alugados da produtora Herbert Richards –, Boni teria visto no seriado uma nova oportunidade para renovar a programação (Oliveira Sobrinho, 2011, pp. 367-370). Nesse novo contexto, a Rede Globo encampa o que ficou conhecido como projeto “Séries Brasileiras”. Conforme o próprio título já sugere, tratou-se de um esforço voltado a dar feição nacional ao formato seriado que, em sua variante norte-americana, vinha sendo veiculado por diferentes redes de televisão – a própria Globo, inclusive – com relativo sucesso no horário nobre. Além de experimentar um novo formato adaptando-o à cor local, o projeto também retomava a pretensão de apresentar uma visão crítica sobre o “país real”, um “retrato social” da realidade brasileira (Almeida, 2014, p. 270). Daniel Filho (1988, p. 231) explicitou alguns anos depois a importância pessoal e geral do projeto:

Comédia da vida privada, baseado na obra de Luiz Fernando Veríssimo. Para uma discussão mais aprofundada, ver Pallottini (2012, pp. 37-46).

Com esse trabalho eu deixava as novelas e ainda via como se abria na minha frente a possibilidade de, no ano seguinte, fazermos os seriados brasileiros, para combater os Kojacs da vida que eram os donos do horário.³⁰

Incumbido da consecução da tarefa, ele reuniu inicialmente um grupo de doze autores (três por programa) e oito diretores (dois para cada programa) que delineou propostas para três seriados e, na falta de pessoal disponível, um “unitário” que funcionaria nos moldes dos antigos teleteatros (adaptando peças para a televisão). Com o desenvolvimento do projeto, mais pessoas seriam agregadas, boa parte delas advinda de outros campos de atividade cultural. Para *Carga pesada* foram escalados os autores Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Walter George Durst, Carlos Queiroz Telles (1936-1993) e Péricles Leal; Milton Gonçalves, Gonzaga Blota e Alberto Salvá (1938-2011) integraram a equipe de diretores. Os episódios de *Plantão de polícia* foram escritos por Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antônio Carlos da Fontoura (que também integrou a equipe de diretores), Leopoldo Serran (1942-2008), Bráulio Pedroso e Ivan Ângelo; e dirigidos por José Carlos Pieri, Marcos Paulo (1951-2012), Jardel Mello e Luís Antônio Piá. Enquanto Armando Costa (1933-1984), Lenita Plonczynski, Renata Palottini, Manoel Carlos e Euclides Marinho integraram a equipe de autores de *Malu mulher*, Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) e Dennis Carvalho se ocuparam da direção. *Aplauso*, por sua vez, contou com a coordenação geral de Paulo José, mas o elenco, bem como atores e diretores, variou conforme a peça adaptada. Todos os programas foram exibidos entre 1979 e 1981. Neste ano também foram veiculados os seriados *Amizade colorida* e *Obrigado doutor*, além de *O bem-amado* (1980-84).

Ainda mais do que a tentativa anterior de reformar a grade de telenovelas, a consecução do projeto Séries Brasileiras pela Rede Globo esteve intimamente sintonizada ao processo de liberalização controlada em curso na esfera política mais geral. Uma vez mais, o relato de Daniel Filho aponta nitidamente a importância dessas circunstâncias favoráveis para a realização dos seriados. Tratando especificamente da drástica reformulação sofrida por *Malu mulher*, ele justifica:

O Brasil vivia o tempo da transição entre Geisel e Figueiredo, e não podíamos perder a possibilidade de uma abertura. Boni achava bom forçarmos um pouco mais a mão

³⁰ A referência é *Kojak* (1973-78, Estados Unidos), o seriado policial exibido nesse período durante o horário nobre pela Rede Globo.

na história. Queria um programa bem mais ousado do que estávamos fazendo (Daniel Filho, 1988, pp. 217).³¹

De fato, foi exatamente no interregno entre a revogação, ainda no governo de Ernesto Geisel (1974-1978), do Ato Institucional nº 5 (restringindo a possibilidade de suspensão de garantias individuais e políticas a situações emergenciais bem-definidas) e a aprovação – após ampla mobilização social – da lei de anistia, já sob a presidência de João Baptista Figueiredo (1979-1985), que o processo de abertura política ganhou tónus não apenas no âmbito político-institucional, mas também na sociedade civil organizada e na esfera da cultura. Em especial, a regulamentação do Conselho Superior de Censura – vinculado ao Ministério da Justiça – garantiria as condições de viabilidade efetiva do projeto Séries Brasileiras.

Embora criado formalmente em 1968, o Conselho só passaria a operar no segundo semestre de 1979 justamente nesse contexto. Ele veio a funcionar como uma instância de recursos para obras vetadas pela Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal, sendo que metade de seus integrantes era composta por representantes da sociedade civil. Atendendo a um convite pessoal de Boni, o produtor musical Ricardo Cravo Albin representou a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) no conselho:

Fomos os primeiros a usar o Conselho Superior de Censura. Quando foi criado pelo Ministro da Justiça Petrônio Portela [...] pedi ao Otto Lara Resende que fosse o representante da televisão nessa luta. O Otto, adoentado, não aceitou e eu recorri ao Ricardo Cravo Albin, que representou a televisão e a sociedade civil por quase uma década. [...] A partir de 1979, o Ricardo fez um trabalho que eliminou muitos cortes nos programas e novelas, liberou sinopses e centenas de letras de músicas brasileiras (Oliveira Sobrinho, 2012, p. 321).

A atuação dessa instância contribuiria para pulverizar a censura – diluindo-a por faixa etária, por exemplo –, inviabilizar praticamente o veto unilateral às produções artísticas e reduzir sensivelmente os cortes aos veículos de imprensa, rádio e televisão.³²

A partir de 1982, no entanto, a emissora redireciona novamente seus esforços e concentra o foco no formato minissérie, transmitindo já em maio oito capítulos de *Lampião e*

³¹ Para uma análise dedicada ao seriado *Malu mulher*, ver Almeida (2014). Em uma versão preliminar desse trabalho há um depoimento ainda mais detalhado sobre as conversas entre diretor e executivo: “Eu acabei, gravei 6 episódios, e quando mostrei para o Boni, ele me disse: ‘Daniel, a história que você me contou é muito mais forte do que essa. Está vindo aí um processo de abertura. Parece que o Geisel está passando para o Figueiredo essa ideia. Pode pisar mais no acelerador, vai mais fundo’”. Os depoimentos concedidos por Boni, por outro lado, são menos explícitos a esse respeito: ver, por exemplo, Oliveira Sobrinho (2011, pp. 369).

³² Além da ABERT, também estavam representadas no conselho a Associação Brasileira de Imprensa, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e a Associação Brasileira dos Críticos de Cinema.

Maria Bonita. A exemplo do que se deu com *Ciranda, cirandinha*, o programa era um desenvolvimento do programa “Maria Bonita”, escrito por Aguinaldo Silva e exibido em *Caso especial* cerca de um ano antes.³³ A minissérie narrava – em forma parcialmente ficcionalizada – o final da carreira do lendário cangaceiro e seu grupo, perseguidos e massacrados em 1938 pelas forças policiais estaduais de Sergipe. Aguinaldo Silva dividiu a autoria com Doc Comparato, enquanto o trabalho de direção coube a Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá. Não parece demais destacar o entrosamento da equipe: com a exceção de Grisolli (diretor de núcleo), os outros três haviam trabalhado na produção do seriado *Plantação de polícia*.³⁴ Nelson Xavier e Tânia Alves foram os protagonistas. O processo de realização dá mostras do investimento e do padrão de “superprodução” pretendidos: a gravação das cenas ambientadas nos municípios nordestinos levou cerca de um mês e exigiu o deslocamento de uma centena de profissionais, demandando, além da estrutura para alocação de pessoal, a montagem de todo um aparato para conservação e manutenção dos equipamentos.

As informações reunidas sobre as reais motivações que teriam justificado essa reorientação não são conclusivas, mas, de todo modo, sugerem ter havido algum tipo de interferência da cúpula da Rede Globo. Os depoimentos dos profissionais com participação decisiva na execução do projeto são cautelosos a esse respeito, o que, de certo modo, sinaliza as tensões a que estiveram submetidos. Daniel Filho, por exemplo, antes de alegar não saber o motivo pelo qual os seriados foram suspensos, aponta as pressões que lhe foram dirigidas tanto de dentro da emissora quanto de fora.³⁵ Tratando uma vez mais da combinação de dificuldades pessoais – na ocasião Daniel Filho mantinha um relacionamento amoroso com Regina Duarte (atriz que protagonizava o seriado) –, institucionais e políticas que enfrentou durante a produção de *Malu mulher*, o diretor comenta:

³³ O tema também já tinha sido abordado no âmbito do telejornalismo da emissora: o Globo Repórter exibiu os documentários *O último dia de Lampião* (1975), dirigido por Maurice Capovilla, sob o formato “docudrama” (dramatização de fatos reais); e *A mulher no cangaço* (1976), dirigido por Hermano Pena. Sobre essa fase do telejornal, ver o descritor “Década de 1970” no verbete Globo Repórter (c2013), bem como Sacramento (2011, pp.123-125).

³⁴ Verifica-se o mesmo padrão com a primeira minissérie comandada por Daniel Filho: *Quem ama não mata* (1982). Além desse último, o diretor Dennis Carvalho e o autor Euclides Marinho também haviam integrado a equipe de produção do seriado *Malu mulher*. Para mais detalhes, ver o trabalho já citado de Almeida.

³⁵ Justificando movimento posterior de deixar o trabalho com teleficção para dirigir os especiais da Rede Globo com artistas consagrados da música popular brasileira, mais uma vez o diretor reforça a luta contra as determinações da Censura Federal: “Os seriados foram um bom momento na televisão. Mas a televisão brasileira é muito parecida com o país: deixa tudo escorrer pelo vão dos dedos. *Nunca soube porque os seriados não foram mantidos*. Quando os primeiros programas foram liberados pela Censura sem nenhum corte tomei um pileque homérico. Precipitado, aliás: *em menos de quatro meses desabaram os cortes*. Abandonei os seriados, desiludido com a impossibilidade de trabalharmos debaixo daquela pressão” (Daniel Filho, 1988, p. 232; ênfases adicionais).

O programa começou a ter problemas com a Censura. [...] Lembro, por exemplo, das várias discussões a respeito de um texto do Manoel Carlos. “Até sangrar”, onde ele falava da perda da virgindade. Perguntavam a Malu se doía e ela respondia: “Dói, só até sangrar”. Isso era repetido umas três vezes ao longo do programa, mas aplicado a situações diferentes. [...] Fui chamado pela direção da Globo, que já começava a sofrer pressões. A pressão em cima de mim, enquanto isso, foi ficando cada vez mais forte (Daniel Filho, 1988, p. 218).

Essa seleção deixa explícita a interveniência de ao menos duas fontes de pressão às quais a produção do seriado esteve sujeita, especialmente quando lidou com temas considerados tabus, seja na televisão seja em determinados segmentos do público mais amplo: uma de ordem externa, advinda da “Censura”, e outra interna, proveniente da “direção da Globo”, que – é importante não perder de vista –, “já começava a sofrer pressões”. Uma vez que Walter Clark foi demitido em 1977 e a única instância restante acima da posição ocupada por Daniel Filho era a diretoria de operações da emissora, parece razoável supor que “direção da Globo” venha a ser, em termos mais concretos, uma menção a Boni, que passou a ocupar aquele cargo: era ele quem “já começava a sofrer pressões”. E estas, por sua vez, somente poderiam ser exercidas pelas outras diretorias, ou pelo proprietário da empresa.

As entrevistas de Daniel Filho que foram publicadas em jornais diversos ao longo de 1979 tornam, por sua vez, ainda mais evidentes as relações entre o projeto Séries Brasileiras e o processo de abertura política, mas invertem a importância dos fatores. Enquanto os trechos extraídos do livro de memórias – elaborado *a posteriori* –, se preocupam mais em enfatizar à luta desgastante contra os dispositivos de repressão da ditadura militar autoritária, aquelas concedem mais espaço às resistências opostas internamente por outros departamentos da própria Rede Globo que precisaram ser vencidas na fase de aprovação do projeto de produção:

Na verdade[,] o pai da ideia [...] foi o Boni. Ele foi o grande banqueiro que me dizia[:] “vai que eu seguro...”, acredito que ele deve ter sofrido na realidade muita resistência. Uma parte do departamento comercial apoiava a ideia, outra parte achava um absurdo, uma loucura. Eles não esperavam esse resultado, com reflexos tanto na imprensa, como na crítica. [...] No início do projeto eu pensava que, se a “Amiga” desse uma capa com algum ator dos seriados, ficaria satisfeito. Eles não davam capa para ator de novela das dez, pois não vendia. Aí a coisa ficou além da “Amiga”, passou para a “Manchete”, “Fatos e Fotos”, “Veja”, “Isto É” (Daniel Filho, 1979, p. 33).

Além da atuação de Boni como o principal fiador da proposta de renovação dentro da emissora, outro fator ao qual o trecho faz menção como significativo para dobrar as

resistências internas foi justamente a repercussão obtida pela iniciativa junto à mídia impressa e à crítica cultural. Nesse aspecto, convém assinalar a hierarquização estabelecida pelo diretor, que se inicia com a já surpreendente recepção dos seriados pelas revistas – bem como pelo público leitor a que se destinam – especializadas no segmento agrupado sob o rótulo de “variedades” (*Amiga e Fatos e Fotos*), e alcança recepção impensada junto aos semanários de “informação” (*Manchete, Veja e Isto É*) voltados à discussão dos assuntos relativamente mais sérios da esfera pública. Tal hierarquização traz implícita uma diferenciação por gênero cujo suposto seria que o projeto Séries Brasileiras conseguiu ultrapassar os limites do cinturão de publicações dedicadas ao público feminino, conquistando, assim, o estatuto mais prestigioso de assunto digno da atenção masculina.

As declarações concedidas por Daniel Filho aos jornais chegam ao ponto de descartar praticamente a interferência da Censura Federal como um fator de pressão efetiva sobre os seriados – descarte esse que se mostraria um exagero à luz dos fatos posteriores.³⁶ Seja como for, elas confirmam o argumento de que o processo de abertura política produziu uma pulverização relativa da censura oficial:

Sei [...] que um episódio de “Plantão de polícia”, “Inimigo público”, foi vetado. Quando o Madeira, chefe atual da Censura, assumiu o cargo [...] estava vetado, e quando fui à Brasília tentar a liberação, ele já estava liberado. O Madeira me disse: “Mande que todos os censores assistissem para saber o que eu estou liberando[”]. Na verdade[,] ele estava me dizendo [...] que poderia ter problemas com a polícia, mas a responsabilidade era minha, e não dele, censor. [...] temos de assimilar agora um novo critério, pois eu nunca tive esse conceito de responsabilidade pelo que falo. Antigamente a gente podia ficar só discutindo, *falando em metáforas*, e passávamos a responsabilidade adiante para que eles assumissem. Na medida em que eles dizem: “Fale o que quiser, o problema é seu”, [...] se eu disser alguma coisa errada, posso ter os jornalistas contra mim, a polícia e *pessoas fazendo campanhas para me derrubar* (Daniel Filho, 1979, p. 33; ênfases adicionais).³⁷

Primeiramente, chama atenção na entrevista o aspecto institucional da mudança assinalada: a censura deixaria de ser exercida pelo órgão estatal de um modo unilateral, passando a se exercer numa relação aparentemente mais proporcional envolvendo a televisão e outras

³⁶ Os programas apenas começariam a ser veiculados em maio de 1979 e a entrevista foi publicada em meados de julho desse mesmo ano, antes, portanto, das notícias sobre os cortes aos demais episódios.

³⁷ A menção é a José Vieira Madeira, que ocupou a chefia da Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal entre os anos de 1979 e 1981. “Inimigo público” foi o episódio de estreia de *Plantão de polícia*. Narrava a história de Severino (José Dumont), jovem migrante nordestino, morador da Baixada Fluminense e continuísta do jornal *Folha Popular*, principal cenário do seriado. Ao mudar de casa, Severino é confundido por agentes da polícia com o assaltante “Paraibinha” e é preso. O jornalista Valdomiro Pena (Hugo Carvana) – protagonista do programa – tenta tirá-lo da enrascada. Apesar dos esforços do colega, Severino toma parte numa fuga de presos e é morto pela polícia ao tentar fugir (Plantão de polícia, c2013).

instâncias do Estado (a polícia), bem como da sociedade civil organizada, (o jornalismo e a opinião pública). Em segundo lugar, para além da discussão sobre a delegação ou não de responsabilidade acerca daquilo que é veiculado, o trecho sugere que a mudança impacta particularmente a linguagem da televisão. Nessa chave, as abordagens do real que utilizavam largamente recursos alusivos seriam substituídas por formas de representação mais explícitas.

Nesse novo contexto, *Carga pesada*, *Malu mulher* e *Plantão de polícia* parecem ter realizado a contento os objetivos almejados pelo projeto, especialmente no que se refere à apresentação de um retrato crítico do Brasil contemporâneo. Tematizando problemas candentes como direitos trabalhistas (discutidos pelo primeiro deles), aborto (tratado pelo segundo) ou atuação arbitrária das forças policiais (tematizado pelo terceiro), por exemplo, os seriados causaram verdadeiro alarde nos quadros da Rede Globo. As “pressões” não demoraram a surtir efeito. Já no segundo semestre de 1979, diagnósticos internos acerca do “excesso de violência e neurose” dos episódios começaram a ser ventilados pela imprensa, principalmente associados a avaliações quanto à performance negativa dos programas nas escalas de audiência. As pressões no sentido de “amenizar” os seriados acrescentando “humor e irreverência” às temporadas seguintes ganharam força na cúpula da emissora.³⁸

Sintomaticamente, ainda em setembro daquele ano, Daniel Filho deixaria o comando dos seriados para um período “sabático”. Em que pese toda a habilidade em tourear às investidas dos jornalistas acerca de assuntos espinhosos, as declarações do diretor não negam a interveniência de censura interna:

Desilusão? É lógico, quem não tem? Não dá, porém, para falar de censura. Tenho que pensar ainda sobre a *conveniência* de falar desse assunto. Mas acho a minha postura bastante boa, não por ter sido política, mas emocional, puramente emocional. Seria injusto afirmar que estou saindo por problemas de censura. *Não foi só isso. [...] Gota d'água mesmo foi a mudança de linha no Malu mulher e na série policial. Me senti cansado, sem estofa para dar a volta por cima. [...] É um prêmio quase sabático que me dou. Agora há especulações de que me queriam calar e eu aceitei calar ficando quieto seis meses. Pode ser que exista esse jogo, mas a verdade é que eu não via mais jeito de como falar* (Daniel Filho deixa..., 1979, p. 4; ênfases adicionais).

A cautela expressa pela entrevista se explica à luz da situação de Daniel Filho na Rede Globo. Embora tenha deixado voluntariamente a supervisão dos seriados, ele ainda continuaria trabalhando na mesma empresa em condições tão privilegiadas que tornam o

³⁸ A título de exemplo, ver “Ibope, desta vez de mal com a Globo” (1979, p. 20; ênfases adicionais): “Está programada para o ano que vem uma série, às quartas-feiras, a ser escrita por Dias Gomes, com um enfoque especialmente urbano, com muitos toques de humor, pois parece haver um consenso de que está havendo um excesso de violência e neurose nas séries, possível razão para uma certa ausência do público”.

emprego do termo “prêmio” bastante adequado.³⁹ Ao se desincumbir do comando dos seriados Daniel Filho não estava proclamando uma ruptura, mas “apenas” mandando um sinal evidente de insatisfação com endereços tanto dentro como fora da emissora. Sintonizados com os novos ventos da política, os profissionais davam nítida demonstração de disposição em abordar criticamente a realidade brasileira contemporânea, o que não havia era uma abertura correspondente por parte da cúpula da Rede Globo.

Como que a coroar a nova correlação entre as pressões externas (as impostas pela Censura Federal) e as internas (as exercidas por parcela da cúpula da emissora), a mudança no comando dos seriados chegou a se fazer acompanhar pelo anúncio de um código de ética interno à rede de televisão.

Com a abertura da censura – explicou Daniel Filho – acredito que todos os órgãos de comunicação serão obrigados a criar, como aconteceu nos Estados Unidos, seu próprio código interno, abrangendo política, religião etc. Isto exigiu algumas mudanças, mas serão contornadas na medida em que esse código que já está sendo elaborado pela Rede Globo, seja efetivado (Um código de ética..., 1979, p. 56).

Não se tem notícia de que esse código de ética interno tenha sido efetivamente posto em vigor. Independente da formalização das interdições, entretanto, o tom dos seriados foi sensivelmente alterado na temporada de 1980. A partir deste ano, apesar da repercussão, da receptividade obtida junto à crítica e dos prêmios recebidos – especialmente por *Malu mulher* – os três seriados pioneiros começariam a ser substituídos: *O bem-amado* – um desenvolvimento da telenovela homônima – estreou ainda em 1980 e continuaria sendo exibido até 1984; *Amizade colorida* e *Obrigado, doutor* seriam veiculados no ano seguinte, mas não contariam sequer com uma segunda temporada. Desde então, excetuando algumas incursões dispersas e realizadas intermitentemente pela Rede Globo ao longo dos anos seguintes – *Armação ilimitada* (1985-88), *Tarcísio & Glória* (1988) e *Delegacia de mulheres* (1990) –, os seriados efetivamente desaparecem do horário das dez.

Seja como for, a transição para a produção de minisséries não parece ter sido planejada. Inicialmente, inclusive, não há sequer da parte da emissora uma diferenciação nítida entre um formato e outro (Lobo, 2000, p. 110). Tanto foi assim que, ao menos até 1985, as minisséries também são inscritas no marco geral do projeto Séries Brasileiras. É possível que a mudança tenha relação com a experiência realizada pela TV Cultura de São Paulo com o formato – então chamado “teleromance” – justamente entre os anos de 1981 e

³⁹ O diretor assumiria dois conjuntos de especiais musicais que reuniram um verdadeiro panteão de estrelas consagradas nacional e internacionalmente: *Mulher 80* e *Grandes nomes*.

1982, quando a emissora local exibiu adaptações de romances e contos de autores brasileiros para a televisão. Nesse sentido, talvez o investimento na produção de minisséries tenha representado para a cúpula da Rede Globo uma receita mais segura para obtenção de legitimidade cultural no contexto de democratização do país.

Encaixado na estrutura de produção e decisão centralizadas da emissora, o formato minissérie contaria ao todo com três “núcleos”⁴⁰, cada um deles comandado por um diretor: Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Walter Avancini (esse último sediado em São Paulo). Dentro dos marcos do projeto Séries Brasileiras, tais unidades de produção seriam responsáveis pela realização de mais treze minisséries exibidas ao longo dos três anos seguintes. As adaptações dos consagrados romances *Tenda dos milagres* (Jorge Amado), *O tempo e o vento* (Erico Veríssimo) e *Grande sertão: veredas* (João Guimarães Rosa), exibidas em 1985 como integrantes das comemorações dos vinte anos da emissora, sinalizam a consolidação e o prestígio adquirido pelo formato.

Como as anteriores, essa terceira proposta de renovação posta em prática pela emissora se consolida em uma conjuntura de intensa efervescência social e política. Como se sabe, foi nos marcos desse período que se deram lances decisivos da transição para a chamada “Nova República”. O revés sofrido pela situação nas eleições de 1982, a campanha pelas eleições diretas e a escolha por via indireta do primeiro presidente civil depois de duas décadas de governos militares aparecem como eventos centrais no estabelecimento dos rumos e do ritmo que marcaram esse processo. De fato, algumas interpretações chegam mesmo a delimitar nesse período um momento de inflexão que escapa aos limites colocados pelos planos de liberalização controlada e assume feição de uma democratização política propriamente dita. Nesses termos, a conjunção de fatores relacionados à crise econômica – como a escassez de crédito internacional, a recessão e o surto inflacionário – e à ação dos movimentos sociais tanto de extração popular como de classe média, incide para alterar as relações de força, esvaziar a ordem política autoritária e viabilizar a instalação de um governo civil. Sallum Jr. detalha as consequências da crise do regime militar, bem como o impacto produzido pelas mobilizações da campanha pelas diretas na postura da mídia eletrônica em geral e da Rede Globo em particular:

O efeito mais importante da mobilização popular massiva foi ter provocado ruptura do bloqueio que a mídia eletrônica fazia às atividades oposicionistas. Recorde-se que

⁴⁰ “Núcleo”, nessa acepção, é o termo nativo para se referir à unidade destacada para a produção de um determinado tipo de programa televisivo – teleficção, telejornalismo ou show (humorístico e de variedade, por exemplo) –, geralmente caracterizado por envolver relativa continuidade quanto ao elenco, bem como equipe de produtores.

a mídia eletrônica funcionou ao longo do regime militar difundindo as representações e os ideais do regime autoritário e bloqueando o acesso das manifestações oposicionistas ao grande público. Até a Campanha das Diretas as críticas ao regime, se moderadas, eram difundidas apenas em estações de pouca penetração popular e em horários noturnos de difícil acesso para a maioria. Mais ainda: se a manifestação divulgada fosse considerada “radical” ou “inconveniente” a estação podia sofrer punições severas. Com a pressão popular, a Rede Globo de Televisão, que praticamente monopolizava a audiência, viu-se na contingência de noticiar a Campanha, sob pena de tornar óbvia a existência de censura política em pleno processo de abertura ou, então, de identificar-se completamente com o regime que estava para terminar (Sallum Jr., 1996, p. 100-101).

Dessa perspectiva, o investimento realizado pela Rede Globo na nova proposta de renovação de sua teleficção se mostra nitidamente sincronizado ao movimento mais geral de descolar a sua imagem de um regime político em vias de desagregação.

Diferente da primeira tentativa de reforma da grade de programas que a Rede Globo realiza após cinco anos exibindo telenovelas às dez horas da noite e em comum com a experiência de outros cinco dedicada ao formato seriado, a montagem dos núcleos voltados à minissérie pode ser inscrita numa estratégia de programação que visava atingir um segmento específico do público telespectador: segmento esse presuntivamente composto por pessoas do sexo masculino, com maior nível de renda e escolaridade, possibilidades mais amplas de lazer, e provavelmente acentuada inclinação crítica frente ao regime militar autoritário. A tentativa de diversificação da teleficção poderia, então, ser tomada como uma resposta ao processo de segmentação do mercado de mídia eletrônica já em curso. Mesmo considerando que esse processo só assumirá proporções significativas a ponto de exercer influência visível na programação das redes em meados dos anos de 1990, isso não impossibilita identificar, já na década de 1980, indícios nessa direção. A experimentação de novos formatos ficcionais no horário sinalizaria, portanto, uma diferenciação da estrutura social brasileira também passível de ser compreendida à luz das transformações mais gerais ocorridas no período.⁴¹

⁴¹ A discussão aqui realizada pressupõe as considerações formuladas por abordagens que procuraram associar a expansão da indústria cultural a condicionamentos sociais gerais. Segundo tais análises, o crescimento do setor de mídia impressa e eletrônica teve como “carros-chefes” nesse período a televisão e a edição de fascículos, ou seja, principalmente bens culturais que desempenhavam “funções paradigmáticas”. O fato estaria relacionado à cobertura bastante limitada do sistema de ensino, bem como aos ritmos desiguais de crescimento de seus diferentes níveis (fundamental, médio e superior): a população economicamente ativa era composta, de um lado, por um contingente expressivo de pessoas analfabetas ou com poucos anos de escolarização e, de outro, por um “excedente” de diplomados do ensino superior. Nesse sentido, ao lado dos setores com baixa qualificação – que compunham o grosso da demanda por bens culturais –, comparece uma “elite de intelectuais e artistas” que, sendo recrutada pelos diversos segmentos da indústria cultural, se encarregaria do desenvolvimento das linguagens e dos conteúdos daqueles produtos. Para uma avaliação circunstanciada desse processo, ver Miceli (2005, p. 267-69).

De fato, esses dois aspectos – o afastamento da Rede Globo em relação ao regime militar autoritário e a diversificação dos formatos de teleficção – constituem tomadas de posição em arenas diversas às mesmas transformações sociais em curso justamente no interregno histórico demarcado pela década de 1980. As mudanças na morfologia social (urbanização da população, crescimento do proletariado na indústria e nos serviços, bem como da pequena burguesia assalariada em ocupações criadas pelos conglomerados empresariais e diversos níveis da administração pública), o ímpeto associativista que galvaniza a sociedade civil extrapolando as estrutura estatais de intermediação de interesses (proliferação de associações empresariais, de trabalhadores, de profissionais liberais, de luta por serviços públicos etc.), bem como a conjuntura econômica profundamente adversa (suspensão de crédito internacional, estagnação industrial e hiperinflação), constituem os efeitos mais visíveis da extraordinária expansão capitalista experimentada pelo país até esse período (Sallum Jr., 1996, pp. 55-58).

Frentes de produção no domínio televisivo

Cabe assinalar, no entanto, que essa relação não assume a forma de uma conexão mecânica tampouco de caráter imediato. Ao contrário, qualquer explicação dessa movimentação exige levar em consideração as diferentes frentes de operação da televisão enquanto domínio específico de atividade. O esquema proposto por Alexandre Bergamo (2006, pp. 319-320) permite iluminar melhor a questão. O autor caracteriza o “campo” da televisão de acordo com formas organizacionais e “polos de legitimidade” distintos. Por um lado, haveria a produção centrada no “jornalismo” e, por outro, aquela voltada à “dramaturgia”. Os chamados programas de auditório ou de variedades ocupariam uma posição intermediária, oscilando continuamente entre um polo de legitimidade e outro. Em ambos os polos a Rede Globo obtém hegemonia, mas especificamente no segundo concentraria com folga a produção, detendo uma posição de virtual monopólio na maior parte do período sob análise.

Essa liderança seria desafiada intermitentemente pela ascensão de outras redes de televisão: na metade da década de 1980, pela Rede Manchete, propriedade dos irmãos Bloch; e, em meados dos anos de 1990, pela Rede Record, já sob comando dos bispos da Igreja Universal do Reino de Deus. De modo mais efêmero, outras redes abandonaram estratégias calcadas na importação de programas estrangeiros – menos dispendiosa, mas também menos rentável em termos econômicos e de prestígio cultural – para investir em núcleos próprios de

teleficção: estes foram os casos do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), propriedade do apresentador Silvio Santos, e também da Rede Bandeirantes (Band), controlada pela família Saad. Seja de um modo ou de outro, é a teleficção da Rede Globo que estabelece os parâmetros de comparação utilizados quer pelo público espectador, quer pelos próprios produtores.⁴²

Embora o autor se refira a um “campo da televisão” não há no artigo aqui citado uma discussão mais aprofundada acerca das condições que permitiriam ou não o uso do conceito para esse caso. Parece importante, em primeiro lugar, especificar qual a relação que a televisão brasileira mantém com o campo econômico, ou seja, se o grau de dependência autoriza a operação de um “campo da televisão”. Tal problema coloca adicionalmente um segundo, pois o emprego dessa noção pressupõe em alguma medida a identificação de um capital específico de disputa entre os agentes, isto é, a existência de um móvel que sirva como princípio de hierarquização comum aos diferentes polos, no caso jornalismo e dramaturgia ao menos. Finalmente, seria preciso ponderar se ele é apropriado, considerando a ausência prática de competição, especialmente nos momentos de monopólio tangível da Rede Globo ante as redes concorrentes.

A discussão dessas questões aparece de modo mais desenvolvido em trabalho anterior do autor. Aí o estatuto da televisão enquanto domínio de atividade autônomo aparece como algo definitivamente problemático. Isso, porque, por um lado, parece correto ver as cifras aferidas pelo índice de audiência como o “capital por excelência de afirmação e consolidação da televisão”, ou seja, o móvel efetivo de concorrência entre os agentes situados nos diferentes polos desse universo social (jornalismo, teledramaturgia e variedades). Por outro, essas mesmas cifras constituem, paradoxalmente, um atestado notável de dependência em relação a critérios exógenos – isto é, partidos políticos, agências de propaganda ou empresas –, mantendo-a justamente “alijada ainda da disputa pelas posições de prestígio artísticas e intelectuais” (Bergamo, 2005, p. 42). Talvez por isso, os agentes desse domínio sejam continuamente instados a desenvolver produtos capazes de temperar, mediante repercussão favorável junto à “crítica”, o índice de audiência com respeitabilidade, credibilidade e dignidade culturais.⁴³

Se a qualificação do índice de audiência como capital simbólico característico oferece uma descrição minimamente adequada do que se observa quanto ao funcionamento da

⁴² Para uma análise acerca do impacto dessas disputas nas representações do país veiculadas pelas telenovelas, ver Hamburger (2011).

⁴³ Salvo engano, a formulação não se encontra muito distante dos termos de Bourdieu (1997, p. 52), que considera o índice de audiência uma forma indireta de pressão do campo econômico sobre a televisão.

televisão como domínio específico de atividade, ainda assim isso não se mostra suficiente para autorizar o emprego da noção de campo. Justamente pelo quadro de prolongado monopólio exercido pela Rede Globo no que se refere à frente de teleficção (descrito pelo autor e confirmado pela absoluta maioria da literatura sociológica), não se verifica aquela situação em que nenhum dos produtores está em condições de reivindicar para si a posse absoluta do “*nomos*, do princípio de visão e de divisão legítimo” típica de um processo efetivo de “institucionalização da anomia”. Ao contrário do que ocorre nitidamente na frente de telejornalismo, na qual, em que pese a posição de domínio pronunciado da Rede Globo, se verifica um grau mínimo de concorrência entre os diversos núcleos de produção mantidos pelas outras poucas redes líderes, a dinâmica e o modo de funcionamento imperante na frente de teleficção se assemelha muito mais ao descrito para um “aparelho”, isto é, um órgão oficioso “hierarquizado e controlado por um corpo”. O desenvolvimento histórico da televisão brasileira oferece, assim, um exemplo inusitado daquilo que se poderia chamar – na ausência de termo melhor – de uma “reação simbólica”: processo regressivo de reconstituição dos “fundamentos sociais” do “ponto de vista fixo e absoluto”, tipo de “absolutismo” comunicacional exercido por essa espécie de “tribunal de última instância” em condições de decidir todos os litígios sobre qualquer matéria, que a teleficção da Rede Globo veio a encarnar no Brasil (Bourdieu, 2005 [1992], pp. 153-154).⁴⁴

Tal caracterização permite tratar, ainda que sumariamente, de outros aspectos a partir dos quais telejornalismo e teleficção poderiam ser diferenciados. Nessa direção, parece plausível reconhecer a existência de graus distintos de dependência entre uma frente e outra de produção: a primeira frente de produção retransmitindo muito mais diretamente os interesses políticos dos dirigentes dos conglomerados proprietários das emissoras e, por extensão, do campo do poder, do que a segunda delas. Considerando o caso específico da Rede Globo – mais ajustada aos padrões comerciais de gestão empresarial – os produtores, especialmente na teleficção, parecem contar com uma margem maior de autonomia criativa, mesmo que, como visto, não estejam livres das limitações impostas pela interveniência de uma censura interna escorada nas escalas de audiência.

O poder de ingerência exercido pelos proprietários foi especialmente subestimado por uma das análises mais influentes no ramo da literatura sociológica dedicada à indústria cultural no Brasil. Discutindo a mudança na mentalidade empresarial necessária ao sucesso

⁴⁴ Talvez o caso melhor explorado por Bourdieu sobre o que chama de aparelho seja caracterização da instituição acadêmica no momento imediatamente anterior à revolução simbólica desencadeada por Manet junto ao campo artístico francês (Bourdieu, 1998 [1989], pp. 255-279). Evidentemente, essa noção não deixa de ressoar as formulações de Gramsci (1979) e Althusser (1985).

dos proprietários na condução dos grandes conglomerados industriais formados em meio à consolidação no país de um capitalismo monopolista, Renato Ortiz vincula a nova posição atribuída a Roberto Marinho à adoção correspondente de um papel meramente representativo:

Restam a esses novos empreendedores prêmios de consolação para que sejam reconhecidos socialmente na sua individualidade, as comendas, as biografias encomendadas, a promoção das artes, atividades que trazem prestígio[,] mas que são vividas como subprodutos de suas tarefas comerciais (Ortiz, 1988, 135-136).

Certamente que a conduta do proprietário da Rede Globo diferia em relação a seus congêneres justamente pela capacidade de delegar a administração dos negócios a profissionais especialmente talhados para as tarefas. Desse fato, porém, não decorre necessariamente que Roberto Marinho não estivesse informado ou abrisse mão do controle último sobre as decisões. Circunscrever suas atribuições à função simplesmente decorativa significa reiterar a versão estabelecida pelas autobiografias dos profissionais que procuraram por essa via garantir para si – Walter Clark principalmente – uma participação determinante na história da emissora.

Tampouco é preciso aderir a uma perspectiva voluntarista para reconhecer a importância de um traço elementar da persona de Roberto Marinho: o fato de ter construído uma carreira inteiramente calcada no jornalismo. Quando obteve a primeira concessão de televisão em 1957, ele já completara cerca de vinte anos à frente do jornal *O Globo* – vespertino fluminense fundado por seu pai em 1925 – e havia ao menos doze ampliado as atividades com a criação da Rádio Globo (inaugurada no final de 1944), pioneira na veiculação de reportagens. Seguramente, essa familiaridade favoreceu sua maior interveniência sobre a frente de telejornalismo da Rede Globo.

Até 1977, quando mandou demitir o diretor geral da Rede Globo, Walter Clark, o controle exercido pelo proprietário sobre a frente de telejornalismo era pontual e indireto.⁴⁵ Geralmente, o patrão ligava para o diretor Armando Nogueira “quando queria discutir alguma notícia que deveria, ou não, ser levada ao ar” (Conti, 2012, p. 26) apenas após não conseguir contato com diretor geral, o que foi se tornando cada vez mais frequente. Em momentos

⁴⁵ A demissão de Walter Clark veio logo após ele ter provocado – como culminância de uma longa sequência de constrangimentos – uma situação vexaminosa perante os militares em jantar realizado pelo gerente regional da Rede Globo de Brasília, justamente quando Roberto Marinho pretendia apresentar o grupo competente de profissionais que conduziriam com correção a emissora quando viesse a se aposentar. Para um relato circunstanciado, ver o capítulo inteiramente dedicado aos fatos em Wallach (2011, pp. 167-178). O próprio Walter Clark ([s.d.], p. 89), por sua vez, insere o incidente no contexto de uma “crise” iniciada em 1976, quando o patrão – cedendo às pressões dos militares – aprovou a ruptura da Rede Globo com a afiliada TV Paraná, propriedade de Paulo Pimentel, por sua vez, desafeto político de Ney Braga (então ministro da Educação).

atribulados, entretanto, tal ingerência se mostrava muito mais incisiva, o proprietário tomando para si, inclusive, a frente nas negociações com os militares:

Sob o regime militar, especialmente depois de 1968, a situação ficou muito difícil, em particular no *setor do jornalismo* [...]. Roberto Marinho detinha controle total sobre o setor, a *única área da TV Globo que assumiu* e houve muitos problemas. O governo queria isso ou aquilo e Marinho não concordava, daí as constantes brigas. O governo ameaçava fechar a TV Globo, contudo, ao mesmo tempo temia as repercussões... (Wallach, 2011, pp. 56-57; ênfases adicionais).

A saída de Walter Clark prenuncia uma nítida mudança não apenas no tocante à condução do telejornalismo, mas também quanto à administração das empresas de modo mais amplo. Inicia-se uma espécie de longa transição em que a família Marinho – notadamente o patriarca e seus três herdeiros diretos (Roberto Irineu, João Roberto e José Roberto) – assume paulatinamente a direção do grupo empresarial:

Em maio de 1977 ele demitiu Walter Clark e redividiu o poder interno. Wallach continuou cuidando da administração. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Boni, tornou-se o responsável pela operação da Globo. Roberto Marinho encarregou-se de supervisionar o Jornalismo. Passou a almoçar diariamente e a trabalhar à tarde na emissora [...]. Em 1983, o primogênito, Roberto Irineu, chegou à Rede Globo e seu pai lhe deu um cargo acima do de Boni. Em 1987, os outros filhos de Roberto Marinho também davam ordens no Jornalismo. *A Globo percorrerá um caminho inverso ao costumeiro: nascerá com uma cúpula profissionalizada e virará uma empresa da família Marinho* (Conti, 2012, p. 27; ênfases adicionais).

Nesse contexto, Armando Nogueira passou a se reportar diariamente, por telefone ou pessoalmente, ao proprietário. Dado o estilo oblíquo do patrão, o diretor de telejornalismo complementava as conversas com a “leitura atenta” de *O Globo* a fim de decifrar os “enfoques” e as “ênfases” a serem reproduzidas no telejornalismo da emissora em geral e no *Jornal Nacional* particularmente.

O processo duraria ao todo cerca de vinte anos, sendo completado imediatamente pela demissão voluntária dos executivos solidários ao antigo diretor geral – José Ulisses Arce principalmente (diretor do setor comercial) –, e, posteriormente, pela aposentadoria precoce de Joseph Wallach em meados de 1980, bem como pelo progressivo escanteamento de Boni.⁴⁶ O desencadeamento desse processo no âmbito interno à rede de televisão se faz

⁴⁶ Com a demissão de Alberico Souza Cruz em 1996 – que, por sua vez, substituíra Armando Nogueira na direção de telejornalismo depois da controvérsia envolvendo a edição do debate entre os candidatos Fernando Collor de Mello e Luiz Inácio Lula da Silva (no segundo turno das eleições presidenciais de 1989) – Boni julgou ter perdido espaço e decidiu não mais continuar na empresa: “Fecharam um acordo: Boni ficaria mais quatro anos na Rede Globo, dois na ativa e outros dois como consultor. Ao fim do prazo, a Globo prorrogou o contrato

acompanhar pelo aumento progressivo da influência de Roberto Marinho na esfera política. Curiosamente, o “apogeu” do exercício dessa influência se daria precisamente com a desagregação do poder militar e o avanço concomitante da democratização política no país. Como reconhece explicitamente a biografia oficial do magnata das telecomunicações, foi nesse período – e não durante a ditadura militar, conforme reiteraria a “voz do senso comum” – que ele teria acumulado maior poder político (Bial, 2004, p. 227).

Vista em termos comparativos, a ingerência exercida pelos proprietários em relação à frente de telefícieção, bem como aos programas de variedades – programas de auditório, humorísticos, entre outros –, era mais indireta e leiga do que aquela verificada para o caso do telejornalismo:

Admirava os artistas por adorar novelas: sentava-se todas as noites em casa para assisti-las. Quando se encontrava com Tarcísio Meira, agia como fã, embora ele fosse seu empregado. Envolvia-se com os enredos das novelas, e chegava a dar opiniões sobre eles. No entanto, no setor de jornalismo, quando não gostava de alguma coisa manifestava logo o seu desagrado ao diretor [...] (Wallach, 2011, p. 72).

Entre a família Marinho e os produtores desses setores, havia – e, de certo modo, continua sendo assim – uma cadeia de executivos responsáveis por implementar as diretrizes definidas pela cúpula da Rede Globo. Subordinados à vice-presidência de operações, eles garantiam a adequação do trabalho criativo cotidiano à racionalidade mercantil – isto é, aos critérios de rentabilidade, economia e eficácia, entre outros – imperante na emissora, exercendo, assim, uma censura preliminar sobre o desempenho dos profissionais. Embora a ingerência não fosse operacionalizada pelo próprio Roberto Marinho – e sim por intermédio de sua cadeia de comando –, ela nem por isso deixaria de ser efetiva.⁴⁷ Ao contrário do que ocorria na frente de telejornalismo, no entanto, tal interferência sobre a telefícieção e os demais programas nem sempre dosava oportunidade, proporção e discrição. Daí porque eventuais disputas movidas pelos produtores frequentemente reverberassem para fora da empresa via publicações impressas. Não raro, Roberto Marinho em pessoa ampliava as controvérsias publicando respostas com editoriais de *O Globo*.

por mais dois anos de consultoria sem que ele precisasse ser consultor de fato. Ninguém queria Boni na concorrência!” (Wallach, 2011, p. 120).

⁴⁷ Sintomaticamente, esse maior distanciamento do patriarca com relação às frentes de telefícieção e variedades se expressa nos próprios meios utilizados para comunicar suas interdições mais substantivas: se o usual no telejornalismo era o telefonema – o que se apresenta como um veículo de comunicação mais imediato –, nas demais frentes o contato, quando existente, se dava de modo mais mediado, ou seja, por meio de carta. Como relatou Boni a respeito de sua relação com o patrão: “[...] Muitas vezes me pedia para escrever uma carta endereçada a ele, justificando um acontecimento ou defendendo algum programa. E eu perguntava: – Por que a carta, dr. Roberto? O senhor não reclamou de nada disso. – É. Mas estão reclamando comigo e faz de conta que eu reclamei com você” (Oliveira Sobrinho, 2011, p. 445).

Os distintos graus de dependência condicionariam, assim, as refrações ideológicas dessas diferentes frentes de produção. Enquanto o telejornalismo poderia ser situado mais à direita nos termos do gradiente político-ideológico, a teleficção se encontraria mais à esquerda. Mais ainda, essas polarizações poderiam ser desdobradas em outras tais como: realidade e fantasia, masculino e feminino etc. Evidentemente, a caracterização dessas clivagens não deve ser tomada de maneira absoluta, mas sempre em relação. Com isso, a depender da frente de produção, do trajeto social do profissional, da posição hierárquica, do formato, da faixa de horário, enfim, o sistema de oposições pode conformar alinhamentos ou coalizões mais ou menos homólogas.

Assim, sob a luz dessas especificidades, telejornalismo e teleficção da Rede Globo repercutiram desigualmente – de acordo com temporalidade, ritmo e forma próprios – a periodização demarcada pela desagregação do regime militar e à gradual democratização política. Forçado a uma guinada favorável à Campanha das Diretas a partir de janeiro de 1984, mas, logo em seguida, enquadrado nos marcos de uma cobertura alinhada às alas mais conservadoras da oposição ao regime militar autoritário, posteriormente evoluindo para a sustentação da plataforma de quebra do intervencionismo estatal, valorização dos mecanismos de mercado, inserção subordinada do país à nova ordem mundial, e, finalmente, ao apoio explícito à candidatura de Fernando Collor de Mello nas eleições de 1989, o jornalismo da emissora, ao menos em seus programas com maior potencial de audiência, respondeu mais imediatamente ao processo político. Já a teleficção, em que pese o caráter mais ou menos melodramático das tramas veiculadas – mais próximas da “realidade” ou da “fantasia” –, ao ter que lidar obrigatoriamente com os temas mais candentes da experiência social brasileira se viu na contingência de dar vazão, tanto precoce quanto persistentemente, a um viés crítico à ordem vigente.

Capítulo 2 - A produção de minisséries: sentidos, linhas temáticas, hierarquias e trajetórias profissionais

Formatos para a teleficção

O enquadramento do esforço despendido pela Rede Globo no sentido de diversificar a programação ficcional chama atenção para dimensões explicativas que uma análise exclusivamente preocupada em deslindar as conexões com o contexto social e político imediato talvez levasse a perder. Se o argumento de que as transformações associadas ao processo de desagregação do regime militar condicionaram a abertura da emissora a novas vertentes ficcionais constitui uma suposição plausível, ela não é tomada aqui como determinação única desse redirecionamento. Características relativas aos formatos dos programas, às dinâmicas de exibição e aos hábitos decantados junto ao público telespectador também devem ser levadas em conta.

Originalmente desenvolvidas de modo paralelo nos Estados Unidos e na Inglaterra, telenovela, série e minissérie são, *grosso modo*, formas seriadas de teleficção. Isto é, narrativas ficcionais temporariamente interrompidas para a inserção de sequências de outro tipo: eventualmente campanhas públicas, chamadas de outros programas (noticiários, humorísticos, esportivos, por exemplo) veiculados em dias e horários diferentes, mas, especialmente nos sistemas televisivos comerciais, anúncios publicitários os mais diversos. Juntas, composições seriais e sequências, conformam uma nova unidade que seria uma característica específica da forma televisiva: a sequência ou efeito de fluxo [*flow*], que propiciaria a adesão continuada do telespectador à programação, evitando, assim, a mudança do foco de atenção principal (Williams, 1992, pp. 84-86).

Cabe reforçar que a noção de fluxo desenvolvida por Raymond Williams não se restringe apenas aos programas, tomados como se fossem unidades isoladas. Envolve também o pleno delineamento da programação em si: o momento de interrupção, o modo e a ordem de distribuição dos anúncios publicitários etc. Com efeito, Williams afirma que, em alguns casos, a semelhança entre composição ficcional seriada e anúncio publicitário – que mimetiza deliberadamente a forma de organização da primeira – é tamanha que se torna muito difícil a distinção entre uma e outro.⁴⁸ Não obstante, tudo isso não impede que (ao

⁴⁸ Almeida (2003, p. 42) demonstra os diversos modos como os anúncios publicitários exploram em suas micronarrativas o universo de representações e a estrutura de sentimentos já reiteradas tanto pelas telenovelas quanto por outros programas de rádio e televisão. Quer reproduzidas como senso comum no meio publicitário,

menos para os fins desta análise) se considere os programas como centro da atenção. É precisamente a forma de sua organização interna – a concatenação de abertura, desenvolvimento, desfecho, bem como os problemas e as soluções assim criados (o chamado “suspense” ou “gancho”) – que permite captar a atenção, excitar o interesse e sustentar a expectativa de quem assiste.

Tomando como contraponto a telenovela, série e minissérie se aproximam no que se refere ao processo de produção. Em termos gerais ambos possuem menor duração e são transmitidos pelas emissoras após a conclusão dos trabalhos de redação, gravação e edição. Ao contrário da telenovela, série e minissérie não se constituem como programas interativos; ou seja, o desenvolvimento narrativo não está sujeito à interferência externa do público, seja esta mediada pelos dispositivos de sondagem de opinião, seja pelas instâncias da mídia impressa e mesmo eletrônica (outros programas de televisão ou portais da internet). Além disso, ambos os formatos concedem aos profissionais envolvidos nas diferentes etapas de produção maior margem de autonomia para exercer criatividade. Tais similitudes fazem com que série e minissérie compartilhem também certas características expressivas, mais precisamente a maior coesão interna e as evidências de traços autorais.

Outra circunstância que aproxima os dois formatos em relação à telenovela se refere aos diferentes arranjos da programação. A veiculação consecutiva da telenovela preenche integralmente uma determinada faixa de horário. Dito de outro modo, após o término de uma telenovela, as emissoras – se não querem perder o público telespectador cativo e contam com pessoal profissional, recursos materiais e técnicos para isso – imediatamente levam outra ao ar. O mesmo não acontece com série e minissérie, pois, em ambos os casos, o modo de exibição obedece ao esquema de “temporada” [*season*]. Com isso, uma mesma faixa de horário pode veicular outros tipos de programas (humorísticos, jornalísticos, esportivos etc.), concedendo maior margem ao trabalho de planejamento do *flow* e, por extensão, mais flexibilidade à programação.

Por outro lado, série e minissérie se diferenciam quanto a certos aspectos formais, à dinâmica de exibição e aos hábitos que demandam do público telespectador. A série encontra precedente em modalidades literárias – contos infantis, histórias policiais e *westerns* –, mas principalmente nas estórias em quadrinho, rádio e cinema. As soluções de continuidade são mais dependentes dos personagens (bem como cenários) constantes e menos do

quer assimilados de modo reflexivo pelos espectadores, representações e estruturas de sentimento constituem a linguagem comum segundo a qual as mensagens são cifradas e decodificadas.

desenvolvimento da ação em si; o que, aliás, também possibilita certa economia do ponto de vista orçamentário.

Convém enfatizar os diferentes efeitos da seriação sobre cada um dos formatos. Seguindo sugestão de Erwing Panofsky, Gilda de Mello e Souza (2009, p. 195) sustenta que o fracionamento constante da narrativa e o “público rudimentar [...] impõe a necessidade de fixar com nitidez as personagens e as ações acarretando a utilização de processos mnemônicos eficientes”, ou seja, um “código iconográfico de significação unívoca”. O depoimento do ator Antônio Fagundes oferece um registro prático dessas diferenças relativas aos diferentes perfis das personagens de um formato para outro:

Na novela, o público acompanha e cria o personagem junto com o ator, que vai modificando e aperfeiçoando os seus gestos. Nas séries que eram exibidas em apenas um episódio, o personagem tinha que surgir pronto, e ainda havia o *vácuo* de uma semana para que o personagem voltasse ao vídeo e restabelecesse sua intimidade com o espectador. Agora, com esse formato de seriado [a minissérie] o público pode acompanhar o crescimento do personagem, mas sem o desgaste da novela (Fagundes apud Lobo, 2000, pp. 112-113).⁴⁹

De modo geral, a série se aproxima mais da telenovela no que tange às reiterações tanto no nível narrativo (atitudes, bordões, e, principalmente, diálogo) quanto figurativo (indumentária, emblemas, enquadramentos e melodias, por exemplo). A reiteração é um traço que sinaliza a finalidade mercantil inscrita na própria forma de um determinado programa audiovisual. Tal finalidade, no entanto, não cumpre uma função unívoca. Conforme argumenta Heloísa Almeida (2003, p. 200),

[...] as repetições não são apenas um recurso de estilo, nem apenas [fazem] a novela durar todo o tempo necessário para pagar seus custos e ainda ser a farta fonte de lucros da emissora. As repetições não são apenas um modo de facilitar a compreensão da narrativa para espectadores pouco acostumados à linguagem da telenovela, ou para aqueles mais distraídos e que só assistem a alguns capítulos não percam o fio da meada e o interesse pela história. As repetições são igualmente mensagens que ficam [...] na memória desses telespectadores ao longo dos anos de convivência com as novelas – da mesma forma que é pela repetição que os anúncios constroem e mantêm a “imagem de marca” de cada produto e tornam seus apelos conhecidos, reconhecidos, e fixados na mente do consumidor.

Em função da organização em episódios autônomos e, principalmente, da dinâmica de exibição semanal, no entanto, a série impõe aos telespectadores um ritmo de acompanhamento bastante distinto do padrão habitual da telenovela. Noutros termos, o ciclo

⁴⁹ Mais adiante retomaremos essa ideia de “vácuo”.

narrativo da série abre e fecha no mesmo episódio e os espectadores não precisam saber o que se passou nos anteriores.

Centradas numa ação cujo desenvolvimento se subdivide em segmentos por isso mesmo interdependentes, estrutura e dinâmica da minissérie permitem uma transposição mais direta para a forma televisiva. Melhor ajustada ao esquema de exibição horizontal – em geral quatro dias da semana –, a minissérie se aproxima muito mais do formato da telenovela e, por isso, não exige que o público espectador altere significativamente o hábito de audiência. Em outros termos, como o ciclo dramático só se completa com o pleno desenrolar da ação, os telespectadores precisam acompanhar os episódios consecutivamente.

Por outro lado, a ausência da reiteração acelera sensivelmente o ritmo de desenvolvimento da trama, o que, por não permitir a diluição dos custos orçamentários, acaba encarecendo a produção em termos relativos. Daí porque as minisséries se mostrem menos sujeitas às pressões advindas da esfera econômica, sejam estas mais diretas (merchandising) ou mais indiretas (audiência). O desenrolar mais acelerado da trama, por sua vez, demanda de quem assiste maior atenção, o que também aumenta o risco de desinteresse nessa outra ponta do processo de comunicação.⁵⁰

Os sentidos da produção

O conjunto de comparações delineado até aqui fornecem coordenadas básicas para que se possa entender por que minissérie, em detrimento de seriado, se consolida como formato ficcional privilegiado pela Rede Globo para a faixa das dez horas da noite, bem como quais sentidos ela veio a assumir no novo contexto social e político dos anos de 1980. Ao menos à primeira vista, as pistas coligidas nas biografias e depoimentos dos profissionais que trabalharam na emissora não são conclusivas no que tange a essas questões. Não obstante, o cruzamento de informações permite o delineamento de um quadro mais nítido.

É possível identificar argumentos que poderiam, *grosso modo*, ser agrupados segundo duas ordens de explicações: uma de ordem material e outra de ordem simbólica. No primeiro grupo se encontram aqueles que, direta ou indiretamente, relacionam o insucesso inicial da série e a conseqüente consolidação da minissérie aos custos de cada tipo de programa.

⁵⁰ O depoimento de Daniel Filho (2001, p. 102; ênfase adicional) a esse respeito é bastante ilustrativo: “Em novela o telespectador sabe que a história demorará de seis a oito meses e assiste *passivamente* [sic.], ficando mais atento quando algo importante acontece, isto é, nos primeiros 10 e nos últimos 12 capítulos, e também uma ou duas vezes por semana. Numa novela o mesmo assunto é reiterado várias vezes quando é importante. Já na minissérie, a velocidade é fundamental. Se o telespectador perdeu cinco minutos, perdeu uma cena que não se repetirá”.

Aguinaldo Silva, que estreia na televisão como um dos autores do seriado *Plantão de polícia* e, pouco mais tarde, se “especializaria” no formato minissérie expressa de modo mais acabado essa explicação:

Não avalio o seriado isoladamente, mas junto com os outros que foram lançados naquela época. Além de *Plantão de polícia*, havia *Malu mulher* e *Carga pesada*, todos destinados a criar um novo tipo de dramaturgia na televisão brasileira, a dramaturgia do seriado [as séries], que levaria às comédias de costumes, ao *sitcoms*, que os americanos fazem tão bem. Durante muito tempo, os seriados não vingaram, talvez por serem muito caros. Outro problema era que a audiência oscilava, dependia muito das histórias. Naquela época, não foi bom para a televisão insistir nesse tipo de programa. Hoje, os seriados com personagens fixos e episódios semanais, estão aí, funcionam no mundo inteiro (Silva, 2008, p. 29).

Com efeito, o depoimento parece se desdobrar em duas explicações diferentes: “alto custo de produção” e “oscilação da audiência”. Do ponto de vista orçamentário, custos e audiência não passam de manifestações distintas do mesmo problema: no sistema televisivo comercial brasileiro, os custos de produção dos programas são cobertos com a venda de espaço publicitário, e, esta, por sua vez, é proporcional à audiência. Entretanto, quando se leva em consideração os efeitos relativos ao processo de comunicação propriamente dito, alto custo e oscilação da audiência são manifestações qualitativamente distintas. Conforme assinalado anteriormente, a oscilação da audiência pode ser relacionada ao fato da série romper de maneira mais pronunciada com o ritmo de acompanhamento já imposto pela telenovela. Para empregar os termos nativos, a tentativa de inserção da série criava um “vácuo” na programação, interrompendo com isso o efeito de *flow*. Mais ainda, a oscilação da audiência lança luz sobre o “des-encaixe” entre os dois lados desse processo: produtores e público telespectador. Na medida em que, ao menos do ponto de vista formal, a série constitui um tipo de programa mais “especializado”, a sua inserção na reforma da grade da emissora constitui um indício de que, não só os produtores visavam responder ao processo de segmentação da audiência em curso, como também o público telespectador não se mostrou tão diferenciado como eles supunham.

À primeira vista, portanto, a consolidação no horário parece referendar os argumentos de viés econômico: sugere que o formato minissérie tenha obtido níveis de audiência mais constantes e, com isso, uma relação custo-benefício capaz de sustentar a sua produção continuada. O problema é que – e nisso caminhamos para a segunda ordem de argumentos –, em última instância, a minissérie padece do mesmo problema. Mesmo que esse formato se revelasse mais ajustado ao *flow*, produção e exibição de minisséries se mostrariam inviáveis

de um ponto de vista puramente econômico. A posição de Daniel Filho resume de modo cabal esse problema:

Temos no Brasil um caso curioso em termos de orçamento que é a minissérie. Quando se faz uma minissérie que vai ao ar num horário tardio, bem depois das novelas, ela custa mais caro. Numa conta na ponta do lápis, não seria um produto muito rentável: os capítulos custam pelo menos três vezes mais do que um capítulo de novela, ficando menos tempo no ar e reduzindo a possibilidade de ganhar dinheiro com merchandising e comerciais. *Mas, por outro ângulo, dá prestígio, o que é bom para a rede como um todo. Portanto, emissoras que dependem do dinheiro que entra no dia a dia não podem bancar produtos como esse* (Daniel Filho, 2001, p. 85; ênfases adicionais).

Ou seja, em função de suas características formais (ausência de reiteração) e da posição que veio a ocupar na grade das emissoras (fora do *prime time*) – dois aspectos intimamente relacionados – a minissérie não se mostra um programa financeiramente rentável de um ponto de vista imediato (ao menos se considerados os mecanismos rotineiros de financiamento das produções no âmbito do sistema televisivo comercial brasileiro).

Considerado numa perspectiva indireta, entretanto, o problema parece um pouco mais complexo do que isso. Outras passagens do mesmo depoimento são mais ambivalentes a esse respeito: “O fato é que as minisséries são um produto *vendável*, têm boa aceitação” (Daniel Filho, 2001, p. 63; ênfase adicional). Com efeito, a menção à minissérie como um produto “vendável” chama a atenção para uma forma de retorno financeiro diferente da usual (a venda de espaço publicitário no intervalo dos programas e o merchandising): a comercialização a longo prazo das minisséries sob a forma do VHS, mais recentemente de DVD, e, sobretudo, para a veiculação por emissoras de outros países.

Seja como for, o investimento nessa vertente ficcional só se faz possível, como afirma explicitamente Daniel Filho, no caso de uma emissora de grande porte – capaz de contar com recursos “extra-ordinários” – e quando se tem em vista outro tipo de rentabilidade: “prestígio”. E foi especialmente a Rede Globo, num momento de “hegemonia total” sobre o setor, que pôde não apenas se dar ao “luxo” de realizar algumas séries caras, mas investir rotineiramente na produção de uma modalidade ficcional com o objetivo de obter ganhos de ordem simbólica.⁵¹ Posta assim de chofre, a afirmativa não deixa de provocar estranhamento. Por que uma empresa como a Rede Globo, a mais bem-acabada representação dos interesses comerciais no panorama cultural brasileiro, passaria a se preocupar com a produção de um

⁵¹ Convém assinalar que o retorno simbólico também pode estar relacionado a um ganho indireto do ponto de vista econômico, como um meio de granjear respeitabilidade para a “marca” da emissora. Para uma discussão mais aprofundada, ver Almeida (2003, pp. 129-130).

programa que lhe confere um retorno em moeda simbólica? E quais, então, seriam os sentidos desse ganho?

Para tentar esboçar uma resposta a essas questões se faz necessário recorrer ao que Alexandre Bergamo (2006, p. 320) denominou “responsabilidade social” no campo da televisão no Brasil. Externa e internamente debatido, esse tema aparece como uma das principais vias de legitimação cultural do meio televisivo. Via que se faz ainda mais estratégica para um veículo constantemente associado ao regime militar, à exibição de programas degradantes, à manipulação de informação, quando não explicitamente acusado de explorar comercialmente carências materiais, simbólicas e mesmo afetivas do público telespectador.

Não por acaso, o tema aparece como *leitmotiv* estrategicamente empregado pelas redes comerciais para neutralizar a bandeira do “controle público” defendida pelas organizações do movimento por democratização dos meios de comunicação. Todavia, ao traduzirem para linguagem atual os termos em que esse debate se deu na década de 1980, esses lemas encobrem as conexões de sentido com a experiência de transição do regime militar autoritário para o democrático. Na conjuntura da “Nova República” o tema da responsabilidade social estava relacionado a um debate mais amplo: o da função social da propriedade. A ideia pouco liberal de que o direito à propriedade não é absoluto, mas condicionado a uma série de exigências que conformam a sua “função social”, polarizou debates em vários domínios de atividade no período e seria incorporado como um princípio no texto final da Constituição Federal de 1988.⁵²

Visto dessa perspectiva, portanto, parece evidente que o investimento na produção de minisséries confere à Rede Globo um importante instrumento de legitimação nos marcos do regime democrático. Mas esse é apenas um dos lados da questão. A vertente ficcional também possui um significado nada desprezível quando considerada do ponto de vista das relações e hierarquias de poder e prestígio internas à emissora. As biografias e depoimentos

⁵² A Rede Globo encabeçou o *lobby* da ABERT na Assembleia Constituinte. Segundo Ramos (2005, p. 69), essa pressão “fez da comunicação social a única área a não ter relatório final levado à consideração da Comissão de Sistematização”. O capítulo da Constituição referente ao setor (artigos 220 a 224) neutralizou os principais dispositivos estatais de regulação das concessões públicas de rádio e televisão, esvaziando os poderes do Conselho de Comunicação Social; exigindo aprovação pelo Congresso Federal para novas outorgas; condicionando eventuais cassações à aprovação por dois quintos e com votação nominal; concedendo duração de dez anos para as outorgas de rádio, quinze para as de televisão, ambas passíveis de serem renovadas indefinidamente. Com isso, o que, formalmente, figura como concessão pública passou a ser, de fato, propriedade privada.

reiteram o quanto as minisséries são valorizadas pelos mais diversos agentes envolvidos no meio televisivo: autores, diretores, produtores, atores e técnicos diversos.⁵³

Nessa direção, a escalação para uma minissérie é usualmente tomada como um reconhecimento de mérito pela emissora, conforme será desenvolvido adiante. Ao lado da telenovela das oito horas da noite – que, no entanto, nem sempre desfrutou de legitimidade cultural equivalente –, a minissérie figura como ponto mais elevado na escala de prestígio vigente no meio televisivo. Ela parece localizada em posição diametralmente oposta, por exemplo, à telenovela das seis horas da tarde e, mais recentemente, ao programa *Malhação* (exibido às cinco). Enquanto a minissérie aparece como uma espécie de “porta de entrada” para profissionais consagrados ou apostas, seja da própria televisão, seja do teatro ou do cinema, tais programas figuram, ao contrário, como “porta dos fundos”, a via habitual de recrutamento e iniciação.

Instrumento de legitimação externa e interna, a produção de minisséries realiza ainda um terceiro sentido para a teleficção como um todo. É que além de se consolidar no horário noturno das dez, o formato se constituiu como um polo de atração e estruturação de boa parte das experiências dedicadas – pelo menos deliberadamente – a renovar a produção ficcional na televisão brasileira (também a Rede Manchete e, recentemente, a Rede Record realizariam experiências com o formato). Devido às características formais (minimização das reiterações, desenvolvimento dramático concentrado e segmentos interdependentes), às condições de produção (mais tempo de preparação, maior autonomia concedida e mais recursos), ao esquema de exibição (depois de finalizado o ciclo de produção), ao perfil do público telespectador visado (supostamente dotado de nível mais elevado escolaridade, possibilidades mais amplas de lazer, mais masculino, entre outras imputações), o formato assume um sentido estratégico: permite testar inovações e delinear direções possíveis para as telenovelas, em particular, e para teleficção em geral. É o que explicita a avaliação do próprio Daniel Filho (2001, p. 62):

Quando começamos a produzir as minisséries, queríamos um aprimoramento do que conseguíamos nas novelas. De certa forma, até hoje, as minisséries provocam uma realimentação, uma releitura da novela, porque somos obrigados a usar quase a mesma estrutura dramática, mas com outro ritmo das cenas e da própria filmagem. Há uma melhora da qualidade, as minisséries tendo um ritmo parecido com os primeiros capítulos de uma novela, com acabamento melhor. Os atores, o diretor, e a equipe saem do frenesi de gravar seis capítulos semanais. Sem esquecer dos autores, que trabalham numa obra fechada, mais próxima de um romance, o que facilita para eles.

⁵³ O conjunto de depoimentos disponíveis no portal eletrônico “Memória Globo” também ressaltam essa avaliação.

Embora a televisão seja inegavelmente um meio em que a atividade criativa é exercida em condições predominantemente heterônomas em relação aos campos econômico, político, bem como artístico e intelectual, não parece de todo despropositado reconhecer nas minisséries o que há de mais próximo na teleficção aos domínios dedicados à cultura erudita. Se a comparação faz algum sentido, as telenovelas estariam para a lógica do “polo comercial” – em que a criação é direcionada pelas expectativas do grande público –, do mesmo modo como as minisséries para o polo de produção restrita – voltada aos próprios produtores.⁵⁴

As similitudes, entretanto, acabam por aí. Isto porque, um tanto paradoxalmente, a minissérie termina reunindo aspectos que costumam estar alocados em setores diferentes do mercado de bens simbólicos. Como os sentidos (legitimidade externa, prestígio cultural interno e experimentação) que vem sendo explorados até aqui sugerem, a produção do formato atrai para si tanto os investimentos associados a alguma espécie de “arte social” – dos mais diversos matizes – quanto àqueles voltados, pelo menos do ponto de vista imediato, aos interesses simbólicos dos produtores.⁵⁵

Morfologia das minisséries

Além do projeto Séries Brasileiras, o formato minissérie foi objeto de outra proposta de renovação da teleficção desenvolvida no âmbito da Rede Globo: a “Casa de Criação Janete Clair”. Idealizado por Dias Gomes e viabilizado em 1985 – pouco mais de um ano depois da morte da autora – mediante aval tanto de Boni, então superintendente de produção e programação, quanto de Daniel Filho, o projeto contou também com colaboração de Antônio Mercado, Ferreira Gullar, Joaquim Assis, Luiz Gleiser, Marília Garcia, Doc Comparato (chefe do departamento de formação de autores) e Euclides Marinho (responsável pelo

⁵⁴ Para uma discussão sobre a heteronomia na televisão em relação ao campo econômico, bem como acerca da relação entre polo comercial e erudito na arte, ver respectivamente Bourdieu (1997) e (2005). Para uma avaliação sobre a discussão desenvolvida pelo autor, especialmente quando voltada à televisão, ver Bergamo (2006, pp. 310; 324).

⁵⁵ O depoimento de Juca de Oliveira sobre Walter Avancini ilustra bem esse tipo de embaraço: “[...] Ambos militamos durante muito tempo no Partido Comunista. Ele na televisão e eu no teatro. [...] A televisão é um aparelho doméstico, um aparelho híbrido, através do qual você mostra o que existe na sociedade – a arquitetura, a pintura, o teatro, o cinema – mas ela em si não tem uma linguagem própria. Na verdade, o primeiro a investigar essa linguagem específica foi Avancini, que, aliás, cunhou o termo ‘linguagem de televisão’. Essa imagem diferenciada das telenovelas brasileiras que as pessoas tanto apreciam deve-se muito a ele, é o resultado de uma eterna pesquisa e de sua luta em busca de uma linguagem diferente do cinema. [...] O ideal de todo diretor é se aproximar do cinema. Avancini, ao contrário, sempre buscou o seu próprio caminho” (Oliveira, 2005, pp. 144; 145-146).

departamento de novos formatos). Em sua autobiografia, Dias Gomes rememora a tentativa da seguinte maneira:

A Casa de Criação era um projeto que eu vinha ruminando há tempos. Expus a ideia ao Boni, que a apoiou com entusiasmo. Daniel Filho, que assumia naquele momento a direção da Central Globo de Produção, reforçou esse apoio. Eu partia da constatação de que estávamos à beira de uma grande crise de criatividade que iria atingir não somente a televisão, como todas as artes. A crise era universal, abrangendo principalmente o teatro, as artes plásticas, o cinema e o romance, embora no Brasil se devesse entre outras causas, aos 20 anos de ditadura militar. Eu não antevia isso, mas seria a característica deste fim de século. A Casa seria um centro de profilaxia, buscando não apenas estudar as causas do problema, como solucioná-lo por meio do estímulo à revitalização da criatividade, propondo novos formatos e novas temáticas para a produção teledramatúrgica, abrindo espaço para a revelação de novos autores e estimulando os antigos a romperem com fórmulas estabelecidas (Dias Gomes, 1998, pp. 324-325).

Afora o caráter apocalíptico do diagnóstico, em termos concretos a proposta era que a Casa funcionasse como um espaço de troca entre os profissionais e de revelação de novos autores, sobretudo através da discussão, produção e seleção coletivas de roteiros para telenovelas, minisséries e outros programas de teleficção. Retomava, pois, o esforço de renovação dos produtos ensaiado pela rede de televisão desde o início da década de 1970 e que, ao final, seria concretizado com o projeto *Séries Brasileiras*.

A chancela da cúpula da Rede Globo sugere, no entanto, que a plataforma também vinha no sentido de melhor ajustar a vertente de teleficção ao caráter industrial assumido pela produção. Mesmo assim, a iniciativa enfrentou forte resistência, levando a Casa a ser desativada já em 1987. O próprio Dias Gomes atribui o malogro da iniciativa tanto a acusações internas de dirigismo cultural quanto a uma campanha promovida nas mídias impressa e eletrônica capitaneada pelo jornalista conservador Ferreira Neto (1938-2002).⁵⁶ Em que pese o fracasso precoce, ao menos parte das propostas gestadas pela Casa de Criação, em especial a linha temática dedicada aos “retratos de época” e a incorporação de procedimentos coletivos de produção – leia-se: aprofundamento da racionalização do trabalho –, seria levada adiante através de minisséries.⁵⁷

A proposta de retratar épocas da história do Brasil previu a realização de ao menos duas minisséries: uma centrada nos anos de 1950 e outra em 1960. A primeira, *Anos*

⁵⁶ Outras explicações enfatizam a resistência da parte dos autores – principalmente os “tradicionais” –, que teriam visto a tentativa de instaurar processos coletivos de trabalho como uma possível ameaça às prerrogativas colocadas pela posição que ocupam na hierarquia de produção das telenovelas (Ortiz e Ramos, 1989, p. 170).

⁵⁷ Salvo engano, *Roda de fogo* (1986), com autoria de Lauro César Muniz e direção de Dennis Carvalho, foi a única telenovela realizada com base em sinopse elaborada pela Casa de Criação Janete Clair (*Roda de fogo*, c2013).

dourados, seria gravada ainda em 1986. Já a segunda, *Anos rebeldes*, para a qual Gianfrancesco Guarnieri fora originalmente indicado, só viria a público em 1992 e sob autoria de Gilberto Braga (*Anos dourados*, c2013). Não parece demais assinalar o fato deste último, justamente quem mais prontamente abandonou o processo de trabalho individualizado, ter sido escalado pela emissora para escrever as duas minisséries do projeto. Curiosamente, a versão do próprio autor não associa a concepção do programa à proposta da Casa de Criação, mas ao interesse pessoal provocado por sugestões difusas. Teria sido mais decisivo o seu perfil “político”:

Com a *story-line* de *Anos rebeldes* na cabeça, perguntei a Boni o que ele achava de eu trabalhar, na Globo, com o tema da ditadura. Ele gostou da ideia. Acredito que tenha dado o sinal verde por saber que eu não era nada politizado. Não acredito que ele desse o sinal verde, por exemplo, para Dias Gomes fazer uma minissérie sobre essa época. Creio que com Dias ele teria medo. Comigo, ele deve ter pensado que a possibilidade de haver problemas seria menor (Braga, 2010, p. 24).

As prevenções atribuídas a Boni – nessa ocasião vice-presidente de operações da Rede Globo – estão relacionadas às tensões internas geradas pelos cortes efetuados na minissérie *O pagador de promessas* (1988). A adaptação da peça à linguagem televisiva, realizada pelo próprio Dias Gomes, com direção da cineasta Tizuka Yamazaki e supervisão de Daniel Filho, introduziu menção à reforma agrária e crítica ao latifúndio que não constavam da versão original. Após a exibição do primeiro capítulo, Roberto Marinho deu ordens para que o executivo suspendesse a veiculação do restante do programa. Boni resistiu, apelando para Roberto Irineu – então vice-presidente executivo e filho do proprietário –, que intermediou a decisão de manter a exibição, mas com o corte dos quatro capítulos iniciais da minissérie à revelia do autor e da Central Globo de Produção.⁵⁸

⁵⁸ Na versão de Boni (2011, p. 364-365), o proprietário fora pressionado por amigos. Já segundo Dias Gomes (1998, p. 340), a reação foi capitaneada pelas lideranças da União Democrática Ruralista e do banco Bradesco, Ronaldo Cayado e Amador Aguiar (1904-1991), respectivamente. O jornal *Folha de S. Paulo* noticiou o episódio e registrou as posições do executivo – “É assim que funciona. Tudo faz parte de um sistema. Quem quiser escrever coisas livremente deve escrever um livro ou montar a sua própria emissora de televisão” – e também as do autor – “A liberdade de um veículo é consentida pelo seu dono [...]. Me sinto como se tivessem me cortado um braço ou uma perna. Estou arrasado, decepcionado. É triste que tudo isso aconteça num momento em que a Constituinte aprova o fim da censura” (Cortes na minissérie..., 1988, p. 31). A declaração foi refutada no dia seguinte por um inusitado editorial do jornal *O Globo* (segundo Boni, escrito pelo próprio Roberto Marinho), que qualificou como “agressão à obra de arte” as mudanças introduzidas por Dias Gomes na adaptação e justificou os cortes nos seguintes termos: “A REDE GLOBO, que conquistou o respeito do público de seriados [sic.] pela fidelidade às versões de obras como ‘Grande sertão veredas’, de Guimarães Rosa, ‘O tempo e o vento’, de Érico Veríssimo, ‘Os anarquistas’, de Zélia Gattai, e ‘Tenda dos milagres’, de Jorge Amado, sentiu-se no dever de não trair o telespectador exibindo uma versão bem diferente daquela consagrada pela crítica e incorporada ao patrimônio cultural do País” (Quem traiu, 1988, p.1).

Embora tenha como referência imediata as circunstâncias que envolveram a concepção de *Anos rebeldes*, o trecho ilumina, retrospectivamente, o fechamento da Casa de Criação e, prospectivamente, o destino dos produtores mais ostensivamente associados à tradição populista de esquerda, que perdem espaço na Rede Globo a partir da segunda metade da década de 1980. Ao mesmo tempo em que alija progressivamente esses profissionais mais ostensivamente inquietos – os autores especialmente – do trabalho com telenovela, livrando seu produto mais rentável de riscos tidos como dispensáveis, a cúpula da empresa os mantém em seus quadros, evitando, com isso, desfalques que eventualmente poderiam fortalecer a concorrência. Nessa estratégia, as escalações esporádicas para a realização de minisséries desempenham papel auxiliar, funcionando como reserva mutuamente prestigiosa, apesar de nem sempre financeiramente vantajosa para os profissionais, cuja a remuneração cai quando suas propostas são recusadas e não participam diretamente de nenhuma produção.

A consideração dos projetos que guiaram as primeiras experiências com a produção de minisséries – Casa de Criação Janete Clair e Séries Brasileiras – conduz a uma apreciação geral acerca da evolução do formato ao longo dos anos. O Anexo 1 apresenta uma listagem discriminando ano em que os programas foram veiculados, horário, número de capítulos, autoria, direção e linha temática. Ao todo 78 minisséries foram exibidas pela Rede Globo até hoje (maio de 2015). Com as exceções de 1987, 1996 e 1997, todos os demais anos contaram com a veiculação de ao menos uma (perfazendo a média aproximada de duas ao ano). As informações sobre essas lacunas não são conclusivas. Entretanto, convém ressaltar a concomitância com períodos de acirramento da concorrência provocada pela ascensão de redes rivais que também investiram continuamente em teleficção: a Rede Manchete para o ano de 1987 e a Rede Record no que se refere a 1996 e 1997.

O agrupamento dessa produção em intervalos de dez anos apresenta a seguinte distribuição: 29 minisséries foram produzidas na primeira década (1982-91), 22 na segunda (1992-2001), 18 na terceira (2002- 2011) e até agora 9 na última (iniciada em 2012) – conferir Tabela 1.

Tabela 1 - Minisséries por década de produção

Décadas de produção	Minisséries
1982-1991	29
1992-2001	22
2002-2011	18
2012-	9
Total	78

Não obstante as diferenças entre elas – quanto ao número de capítulos, ao horário de exibição, à época do ano em que foram ao ar, entre outras –, é perceptível um decréscimo na produção ao longo dos anos. Essa redução não corresponde a uma diminuição imediata do espaço dedicado ao formato na programação da Rede Globo. Quando se considera o número de capítulos produzidos ao ano, o total atinge a marca de 482, 481 e 388 para a primeira, a segunda e a terceira décadas respectivamente, com destaque para os picos de 83, 72, e 112 referentes aos anos de 1990, 1998 e 2000. Apesar da queda drástica que se verifica na última década – quase uma centena –, a quantidade média de capítulos por minissérie ilumina outro aspecto dessa tendência. Enquanto a primeira década contou com a exibição média de 17 capítulos por programa, nas seguintes essa proporção vai a cerca de 22 e 21, o que revela a tendência de se alongar as minisséries em termos muito similares ao mecanismo de diluição dos custos tipicamente empregado no formato telenovela.

Desconsiderando as oscilações pontuais – geralmente associadas a julgamentos circunstanciais sobre o potencial em termos de audiência – é possível divisar deslocamentos progressivos no horário de veiculação para mais tarde: inicialmente exibidas às 22 horas, as minisséries sofrem uma primeira mudança para 22:30 ao final da década de 1980 e outra para 23 no começo dos anos de 2000. Essas alterações são acompanhadas pela concentração do programa nos primeiros meses do ano, ou seja, durante o período de férias escolares e carnaval. Embora as informações aqui também não sejam conclusivas, importa assinalar que o aumento da duração dos programas constitui uma tática usual de combate à concorrência, no sentido de deslocar a programação adversária para fora do *prime-time*.⁵⁹ Além da eventual exacerbação da concorrência entre as emissoras, é possível também que o processo esteja relacionado com mudanças mais gerais, como a diversificação dos suportes audiovisuais: a difusão do aparelho apto a reproduzir gravações em fita VHS e posteriormente DVD, a disseminação da televisão a cabo e o notável desenvolvimento da Internet (Hamburger, 2004, p.113).

A distribuição das minisséries considerando as propostas derivadas dos projetos gerais encapados pela Central Globo de Produção delinea algumas das linhas temáticas que foram exploradas sob o formato nas três primeiras décadas de produção. Cabe ressaltar que essa distribuição não deve ser tomada de maneira rígida. Especialmente a partir da segunda década

⁵⁹ Um comentário de Daniel Filho acerca das dificuldades enfrentadas na estreia de Silvio de Abreu na faixa das oito horas da noite é ilustrativo a esse respeito: “[...] com a estreia na Manchete de *Pantanal*, novela simples e lenta que teve empatia imediata, *Rainha da Sucata* começou a perder audiência. Para combater a *concorrente*, a tática que adotamos na Globo foi transformar os habituais 40 minutos de duração dos capítulos em 55 minutos, empurrando-a assim para fora do horário nobre [...]” (Daniel Filho, 2001, p. 70; ênfases no original).

de produção, as minisséries vão mostrando cada vez mais pontos de intersecção entre uma linha temática e outra. Esse movimento parece guardar alguma similitude com a telenovela, que comporta diferentes gêneros numa mesma trama (melodrama e comédia, por exemplo). Com isso, o enquadramento estanque enfrenta dificuldades, pois, conforme o critério que se adote, algumas produções seriam encaixadas em uma ou outra linha temática.

A primeira delas reúne os programas derivados do projeto Casa de Criação Janete Clair: os anteriormente mencionados retratos de época (ver Tabela 2). Embora constituam uma modalidade inédita – principalmente considerando a abordagem direta de períodos mais recentes da história do país (como o relativo à ditadura militar) –, comparecem em menor número nas duas primeiras décadas de produção e efetivamente desaparecem na terceira. Aqui a experiência pessoal dos próprios profissionais costuma ser mobilizada, não raro assumindo ares de celebração nostálgica de gerações e etapas pregressas da indústria do entretenimento: as “épocas” dos cassinos – *AEIO... Urca* (1990), com autoria de Doc Comparato e Antonio Calmon, sob direção de Dennis Carvalho –, do rádio – *Aquarela do Brasil* (2000), com autoria de Lauro César Muniz e direção de Jayme Monjardim – e dos bailes (*Anos dourados*).

Tabela 2 - Número de minisséries por década e linha temática

Década	Séries Brasileiras		Casa Janete Clair
	Adaptações	Cotidiano	Retratos de época
1982-1991	17	10	2
1992-2001	15	5	2
2002-2011*	15	3	-
	47	18	4

* A produção posterior a 2011 foi excluída dessa contagem.

Diretamente derivada do projeto Séries Brasileiras, a segunda linha temática aparece com maior recorrência na primeira década de produção. Com exceção de *Lampião e Maria Bonita*, todas as minisséries exibidas entre 1982 e 1983 (cinco) abordam temas candentes do cotidiano. À exemplo dos primeiros seriados, a depender do universo social retratado – se mais ou menos próximo daquele dos produtores – o processo de criação também pode recorrer quer à experiência pessoal dos profissionais envolvidos, quer ao noticiário impresso e eletrônico. Todas as narrativas que integram essa linha temática transcorrem no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, flagrando, assim, as consequências não desejadas da modernização conservadora à brasileira. Não por acaso, os assuntos tratados aqui vão desde violência doméstica – *Quem ama não mata* (1982), sob autoria de Euclides Marinho e direção de

Daniel Filho –, passando pela emergência de organizações criminosas – *Bandidos da falange* (1983), com autoria de Aguinaldo Silva, sob direção de Luís Antônio Piá e Jardel Mello – corrupção e crimes de colarinho branco – *Meu marido* (1991), sob a autoria de Euclides Marinho e Lula Torres, com direção de Walter Lima Jr. –, até questões de saúde pública – *O portador* (1991), cuja autoria coube a José Antônio de Souza e direção a Herval Rossano. Algumas delas apresentam, inclusive, elementos que depois seriam incorporadas à rotina das telenovelas: por exemplo, as ações de marketing e *merchandising* social.⁶⁰

Também derivada do projeto Séries Brasileiras, a linha temática das adaptações baseadas em biografias, fatos históricos ou obras literárias constitui a maior parcela das minisséries produzidas – ver Tabela 3.

Tabela 3 - Adaptações por tipo

Adaptações	Minisséries
Literárias	
Peças	6
Romances	26
Memórias	1
Contos	1
Biográficas	7
Históricas	6
Total	47

O grupo de minisséries inspiradas em biografias conta com algumas experiências pioneiras nas primeiras décadas de produção, mas só começa a se rotinizar a partir da segunda metade dos anos 2000. A maioria retrata em registro heroico a vida de mulheres que de algum modo desafiaram as convenções de seu tempo – *Desejo* (1990), com autoria de Glória Perez e direção de Wolf Maya –, demonstrando nítida preferência por aquelas ligadas à música popular brasileira: por exemplo, *Chiquinha Gonzaga* (1999), cuja autoria coube a Lauro César Muniz e direção a Jayme Monjardim, e *Maysa: quando fala o coração* (2009), também dirigida por esse último, mas com autoria de Manoel Carlos. As raras minisséries dedicadas aos homens, se voltam a personalidades públicas com destaque na vida política do país: são os casos de *Padre Cícero* (1984) – sob autoria de Aguinaldo Silva e Doc

⁶⁰ Segundo a periodização proposta por Hamburger (2005, p. 134), a incorporação sistemática das ações de *marketing* e *merchandising* social nas telenovelas tem como marco *De corpo e alma*, com autoria de Glória Perez e direção de Roberto Talma. Ao abordar um caso de transplante de coração, a trama teria estimulado a doação de órgãos. A telenovela foi ao ar em 1992, um ano depois de *O portador*. A minissérie também abordou um tema de saúde pública: a contaminação pelo vírus causador da AIDS. Convém mencionar, ainda, o seriado precursor *Obrigado, doutor* (1981), por sua vez, uma adaptação de programa homônimo da antiga Rádio Nacional e inteiramente inserido numa proposta de prestação de serviço ao público telespectador.

Comparato, com direção de Paulo Afonso Grisolli e José Carlos Pieri – e *JK* (2006), cuja autoria coube a Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira e a direção a Dennis Carvalho.

As adaptações baseadas em acontecimentos históricos ou inspiradas por efemérides ditadas pelo calendário oficial se concentram no final da primeira década de produção, coincidindo, portanto, com as comemorações dos centenários da Abolição da Escravatura (1888) e da Proclamação da República (1889) – casos das minisséries homônimas *Abolição* e *República*, ambas sob autoria de Wilson Aguiar Filho (1951-1991) e direção de Walter Avancini –, mas reaparecem por ocasião da virada do século, no contexto das celebrações em torno dos “500 anos do Descobrimento” e dos 450 anos da cidade de São Paulo: respectivamente, *A invenção do Brasil* (2000) – sob autoria de Jorge Furtado e Guel Arraes, mas direção do último – e *Um só coração* (2004) – sob direção de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, com direção de Carlos Araújo. O conjunto perfez nitidamente o menor contingente de programas produzido.

A constância com que a linha temática se mantém ao longo das décadas – mesmo considerando a redução do total de minisséries – está diretamente relacionada à produção escorada no repertório oferecido pela literatura brasileira, reintroduzindo sob nova roupagem a prática que ganhou força sob o regime militar. Embora compareçam algumas adaptações de peças teatrais – *O auto da compadecida* (1999), com autoria de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, mas direção do primeiro –, crônicas ou contos (*Rabo de saia*, 1984), e até de memórias (*Anarquistas, graças a deus*, 1984) – essas duas realizadas pela parceria Walter George Durst e Walter Avancini –, o grosso dessa vertente é mesmo inspirado por romances contemporâneos. Há aqui maior dispersão das locações pelo território do país. Usualmente essa dispersão se faz acompanhar por uma retórica que explora a formação histórica de cada região, a cor local e a contribuição específica na construção de uma identidade nacional. Importa ressaltar, todavia, que essa modalidade apenas se estabelece com a produção das minisséries *O tempo e o vento* – com a autoria de Doc Comparato e direção de Paulo José –, *Tenda dos milagres* – sob autoria de Aguinaldo Silva e Paulo Afonso Grisolli – e *Grande sertão: veredas* – também fruto da parceria Walter George Durst e Walter Avancini –, integrantes da programação relativa ao aniversário de vinte anos da Rede Globo.

Excetuando duas adaptações de livros de Eça de Queiroz (1845-1900) – *O primo Basílio* (1988), cuja autoria coube a Gilberto Braga e Lenor Bassères, sob direção de Daniel Filho – e *Os Maias* (2001), com autoria de Maria Adelaide Amaral e direção de Luiz Fernando de Carvalho –, uma baseada em peça do dramaturgo francês André Roussin (1911-1987) – *La mama* (1990), resultante da parceria Augusto César Vannucci e Paulo Figueiredo

– e outra num romance do argentino Mempo Giardinelli – *Luna caliente* (1999), sob autoria de Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, mas direção do primeiro – essa produção recorre exclusivamente a obras de escritores nativos e geralmente consagrados ainda em vida. Entre estes, aparecem com maior recorrência o baiano Jorge Amado (1912-2001) com três adaptações, o pernambucano Ariano Suassuna (1927-2014) e o gaúcho Érico Veríssimo (1905-1975) com outras duas cada. Somente cinco minisséries se inspiraram em obras de escritoras. Diferente do que acontece com os escritores, entretanto, raramente elas figuram no cânone estabelecido pelo arbitrário cultural dominante: Rachel de Queiroz (1910-2003) comparece como uma dessas exceções.

O agrupamento das minisséries realizadas na primeira década de produção conforme o critério de ambientação temporal oferece outro ângulo de observação. Ao todo, as narrativas de quatorze minisséries transcorrem em período contemporâneo àqueles em que foram produzidas e quinze receberam um tratamento de época. Enquanto todos os programas incluídos na vertente temática cotidiano se situam no presente, aqueles classificados como retratos de época, evidentemente, foram ambientados no passado. As narrativas das adaptações, por sua vez, transcorrem nas duas temporalidades, mas majoritariamente no pretérito: nada menos que treze em dezessete minisséries da primeira década de produção receberam um tratamento de época (conferir Tabela 4).

Tabela 4 - Minisséries segundo linha temática e ambientação*

Ambientação		Linha temática	
Contemporânea	14	Cotidiano	10
		Adaptações	4
Histórica	15	Retrato de época	2
		Adaptações	13
		Total	29

* Foi considerada apenas a primeira década de produção.

Quando o mesmo contingente é desdobrado tendo em vista a ambientação espacial, uma divisão se mostra então patente: enquanto as narrativas contemporâneas transcorrem prioritariamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (onze em catorze), o mesmo acontece em menor proporção (oito em quinze) entre aquelas que receberam um tratamento de época, o que nesse caso denota uma distribuição regionalmente mais equilibrada (sete são ambientadas em outras localidades do território nacional). Conforme assinalado anteriormente, essa diferença se deve majoritariamente à contribuição para cada rubrica das minisséries anteriormente caracterizadas como cotidiano e adaptações literárias. Enquanto as primeiras

têm como mote as consequências não desejadas da modernização em marcha forçada que se tornavam manifestas nas duas principais metrópoles brasileiras – a desagregação do patriarcado, a emergência do crime organizado, os novos tipos de endemias etc. – as segundas exploram, através do enfoque na formação histórica regional, a contribuição de cada localidade para a construção de uma identidade nacional.

Chama atenção a proporção de programas ambientados temporalmente na Primeira República (1889-1930): mais de metade das narrativas de época – nove ao todo – transcorre nesse período, sendo que a ampla maioria (sete), de algum modo, se situa especificamente na década de 1920. Essa preferência temporal não se repete nas outras décadas da produção dedicada ao formato, o que autoriza descartar a hipótese de uma concomitância meramente fortuita.⁶¹ Também a cinematografia hollywoodiana demonstra predileção especial pelo mesmo período da história dos Estados Unidos. Segundo seus analistas, lá a “obsessão” seria sintomática de um desejo coletivo de se “reviver” o momento no qual a classe dominante daquele país projetou abertamente para os outros segmentos sociais uma imagem confiante de si própria e desfrutou de seus privilégios sem culpa. Em última instância, tal desejo teria como conteúdo um projeto ideológico de regresso à estabilidade de uma estrutura social “mais visível e rígida” (Jameson, 1995, pp. 97-98).

Considerando o prestígio, a influência e a aceitação que o sistema de estúdios estadunidense desfruta entre os artífices da Rede Globo, seria um movimento esperado reconhecer no retorno à terceira década do século passado uma replicação eivada de admiração pelos valores embutidos no modelo importado de *show business*.⁶² Ao invés dessa satisfação de segunda mão, entretanto, seria mais produtivo encontrar nessa preferência temporal uma resposta voltada às circunstâncias locais. Revisitar esse período aparece, então, como uma estratégia empregada pelos produtores visando o aval dos proprietários da rede de televisão para a viabilização dos programas. Dada a interdição que recaía sobre o período referente à ditadura militar e sem poder retroceder à experiência malquista da “República Populista” (1945-1964), teria restado aos profissionais se debruçarem sobre uma fase da

⁶¹ Na segunda década de produção a preferência temporal passa a ser outra. A quantidade de minisséries com ambientação histórica aumenta proporcionalmente: 15 dentre 22 programas veiculados receberam tratamento de época. O destaque foi então conferido ao período da assim chamada “República Populista”: 8 em 15 narrativas históricas transcorrem nesse período. Já na terceira década a produção se mostra mais difusa com relação à ambientação temporal, não obstante seja possível identificar a manutenção da proporção elevada de minisséries de época: 13 em 18.

⁶² É o que se depreende, por exemplo, de passagens como a dedicada à Daniel Filho nas memórias de Boni (2011, p. 182): “O Daniel dedicou ao Cassiano Gabus Mendes e a mim o seu livro *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Um gesto de carinho acompanhado de uma declaração que me comove: ‘Boni é um excelente produtor. No exterior podemos compará-lo a David O. Selznick ou a Darryl Zanuck’. Como eles foram os dois maiores do mundo, me sinto em boa companhia”.

história do país tomada como menos conturbada e mais distante. Por se tratar de um período republicano de feitio oligárquico, em que a classe dirigente logrou articular uma ordem política relativamente estável neutralizando o elemento ameaçador representado pela soberania popular, os anos de 1920 oferecem um ideal a que “Nova República” poderia aspirar sem medo.

Assim, não surpreende o fato dessa aproximação com a história do país ter se realizado predominantemente sob uma forma indireta, isto é, por intermédio de obras literárias. De fato, essas minisséries repõem para um novo formato a prática que a Rede Globo introduziu em 1975, quando passou a veicular um conjunto de telenovelas baseadas em romances de escritores brasileiros. Como notou Hélio Guimarães (1996-97, p. 198), tais adaptações apresentam ao telespectador sobretudo uma “noção” do Brasil histórico. Cabe destacar, todavia, que tais telenovelas se concentraram efetivamente na discussão de um único problema: a Escravidão. Certas análises sustentam, inclusive, que um contingente significativo desses programas conformou, de fato, um “ciclo abolicionista” das telenovelas brasileiras (Araújo, 2000, pp. 187-223). Não por acaso, duas das três minisséries da primeira década de produção a abordar diretamente um acontecimento histórico – *Abolição e República* – reconstituem justamente essa época.

Se as minisséries baseadas em obras literárias desempenham papel similar ao das telenovelas adaptadas, quando bem observado, é notável que uma parcela nada desprezível delas esteve longe de constituir uma reprodução desinteressada do passado. Conforme sugerido anteriormente, a escolha mesma do período a ser retratado já esteve condicionada por considerações de ordem política. Mas não apenas a seleção temporal assume essa característica: os produtores detêm ainda margem de autonomia para estruturar as narrativas dos programas de modo a nelas incutir uma discussão sobre o presente. A literatura sobre televisão já chamou atenção para tal prática como uma “tentativa de politização da telenovela” (Ortiz e Ramos, 1988, p. 163). É o que ilustra o trecho de um depoimento concedido por Walter Avancini:

Dentro da área de consumo há ruídos inevitáveis que não se pode controlar. [...] A realidade aparece apesar do discurso tentar controlar. [...] Na ficção, [a] adaptação do romance brasileiro é estratégica. Ainda é proibido se falar do contemporâneo. O romance abre a possibilidade de se colocar um ruído dessa identidade brasileira. Procuo autores como Jorge Amado, João Guimarães Rosa, José Pondé, Zélia Gattai. E mesmo nos trabalhos originais, tento colocar este perfil de identidade brasileira. A censura é mais liberal com o passado. Tratar dele é, na verdade, tratar do presente, já que o Brasil essencialmente não evoluiu. As contradições são muito semelhantes.

[...] Embora de maneira não racional, o espectador recebe estes ruídos como afirmação de sua própria identidade (Avancini, 1987, p. 33).

Como se vê, o trabalho com o formato minissérie parece especialmente suscetível a essa via de “politização”.⁶³ A estratégia utilizada nesses programas consistiria, portando, em recorrer a formas mais ou menos atenuadas de alusão ao presente (ou tópicos interditados da história recente). Nesses termos, as minisséries terminariam por evidenciar, assim, a reversão das expectativas alimentadas pelos produtores com a pulverização da censura em decorrência do avanço do processo de democratização da sociedade brasileira. O que veio a se verificar, ao contrário, foi o regresso à “linguagem metafórica” frente à sofisticação cada vez mais acentuada numa frente não prevista de censura: aquela exercida internamente pela vigilância dos próprios pares em nome da pressão por uma margem segura de pontos nas escalas de audiência.

Trajetos e hierarquias

A escalação de profissionais para minisséries é usualmente tomada como um reconhecimento de mérito pela Rede Globo. É possível delinear algumas regularidades a esse respeito. Há basicamente três motivações que orientam tais designações. Primeiramente, a escalação pode significar uma forma de premiação para profissionais cujos programas – mormente as telenovelas – tiveram sucesso continuado nas escalas de audiência. Em segundo lugar, ela pode representar justamente o contrário, ou seja, uma aposta realizada em algum produtor estreante que dê sinais promissores para a cúpula da emissora. Por fim, o formato vem sendo utilizado pela emissora, embora com menor frequência, para canalizar o prestígio cultural associado a profissionais já destacados em outros domínios do campo artístico e intelectual.

Gilberto Braga pode ser considerado um caso exemplar do primeiro tipo de escalação. Seu ingresso na emissora se deu por meio de um contato com Domingos de Oliveira, um dos responsáveis pelo programa de unitários *Caso especial*. Através do diretor, o então crítico teatral de *O Globo* seria encaminhado para escrever os roteiros de cinco programas entre 1973 e 1974, o primeiro deles adaptado do romance *A dama das camélias*, de Alexandre

⁶³ O emprego do termo “politização” não parece o mais apropriado para descrever esse tipo de estratégia narrativa, uma vez que leva de algum modo à suposição de que a alternativa oposta – por exemplo, silenciar ou neutralizar discussões na forma de uma execução tecnicamente impecável – não seria política. Afora Jorge Amado, todos os escritores citados tiveram obras adaptadas, na Rede Globo, exclusivamente para minisséries.

Dumas Filho (1824-1895). Com a perspectiva de remanejamento de Lauro César Muniz para escrever telenovelas às oito horas, o iniciante seria convidado para ocupar a vaga aberta na faixa das sete, inicialmente como colaborador e posteriormente assumindo a telenovela *Corrida do ouro* (1974) sob o acompanhamento informal de Janete Clair. Certamente, a experiência pregressa com adaptações foi o que motivou Daniel Filho a convidá-lo para integrar a equipe responsável pela implementação, em 1975, das telenovelas na faixa das seis horas – novo horário inteiramente dedicado aos romances brasileiros (especialmente os pertencentes ao romantismo literário) –, obtendo seu maior sucesso com *Escrava Isaura* (1976), baseada na obra homônima de Bernardo Guimarães (1825-1884). Nesse ínterim, quando Janete Clair vai cobrir a lacuna na faixa das oito causada pela proibição de *Roque santeiro*, ela o escolhe para continuar *Bravo!*, telenovela de sua autoria que estava sendo exibida no horário das sete. A eleição pela autora lhe conferiria notoriedade e a partir daí ele desenvolve uma carreira ascendente nos quadros da Rede Globo. Em 1986, quando foi convidado para escrever a sua primeira minissérie (*Anos dourados*), Gilberto Braga já estava consolidado na posição de autor no horário das oito desde a exibição de *Dancin' days* em 1978. Na primeira década de produção de minisséries, ele realiza também *O primo Basílio* (1988), perfazendo uma espécie de entressafra antes de retornar com o sucesso de *Vale tudo* (1988-89) ao horário das oito (Braga, 2010; Gilberto Braga, c2013).

Outros autores escalados como forma de premiação devido aos serviços prestados à emissora tiveram a minissérie como catalizador de uma transição para o trabalho posterior com telenovelas, se consolidando, principalmente, como autores bem-sucedidos no horário nobre. Nos casos, por exemplo, de Glória Perez e Silvio de Abreu, a minissérie permite, ainda, que deixem uma situação menos prestigiosa para se integrarem ao seletivo grupo de escritores do horário das oito. Para a primeira, *Desejo* (1990) coroa a volta por cima aos quadros da emissora, depois da passagem pela Rede Manchete provocada pela recusa desdenhosa da sinopse do que seria *Barriga de aluguel* (1990-91). Após a realização da minissérie, o projeto da telenovela não apenas seria concretizado com sucesso na Rede Globo, mas também a cacifaria para operar a transição para o horário das oito, que se daria com *De corpo e alma* (1992-93). No caso do segundo, a realização de *Boca do lixo* (1990) vem depois da obtenção de sucessos de audiência consecutivos no horário das sete horas. Em função da associação de seu nome com o gênero das chanchadas, a minissérie funcionou como uma experiência com gênero policial, relativamente mais sério, necessária à transição para o horário das oito, que ocorre ainda no mesmo ano com *Rainha da sucata* (Abreu, 2008; Glória Perez, c2013; Perez, 2008; Silvio de Abreu, c2013).

Ainda considerando a escalação como uma premiação, é possível identificar uma outra variação na qual a realização de minisséries funciona como uma espécie de “reserva de prestígio” tanto para os profissionais quanto para a rede de televisão. É o que ocorre com Bráulio Pedroso, Walter George Durst (1922-1997) e Dias Gomes. Os três autores foram titulares do antigo horário das dez, sendo os responsáveis pelo ciclo das telenovelas consideradas mais arrojadas em termos temáticos, estéticos e políticos da televisão brasileira. Justamente pela alta dose de risco implicada na escalação desses autores para as faixas mais concorridas em termos de audiência, a Rede Globo os afastou mais ou menos gradualmente das telenovelas veiculadas no horário nobre. A realização intermitente de minisséries, por sua vez, tinha o objetivo complementar de continuar recebendo os louros de tê-los em seu quadro de autores, impedindo possíveis estragos que viessem causar caso se transferissem para uma das emissoras concorrentes. O caso de Dias Gomes é exemplar a esse respeito: sua primeira minissérie, baseada na premiada peça *O pagador de promessas*, sofreu pesada censura interna – teve cortados alguns capítulos já finalizados – depois de um desgastante embate que envolveu o próprio dono da emissora. Após o incidente, continuou nos quadros da emissora realizando intermitentemente minisséries e outros programas até sua morte em 1999 (Dias Gomes, 1998; Dias Gomes, c2013; Lebert, 2009; Sérgio, 2010).

Já a escalação que segue motivação contrária – ou seja, a aposta em um autor iniciante, porém promissor – pode ser ilustrada com o caso de Aguinaldo Silva. Sua estreia na emissora ocorre nos marcos da implantação do projeto Séries Brasileiras. A experiência por ele acumulada como editor do caderno de polícia de *O Globo*, somada à indicação do roteirista Leopoldo Serran (1942-2008), foram determinantes no convite que receberia de Daniel Filho para compor a equipe de roteiristas responsável pelo seriado *Plantão de polícia*. O episódio de estreia e provavelmente também de maior repercussão – “Inimigo público” – coube ao jornalista, contribuindo, assim, para que seu potencial fosse reconhecido internamente à emissora. Com o encerramento do seriado, Aguinaldo Silva mobilizaria a sua experiência como migrante nordestino para o roteiro de “Maria Bonita”, exibido pelo programa *Caso especial* em 1981. O desenvolvimento desse programa baseou a minissérie *Lampião e Maria Bonita*, trabalho que ele realizou em conjunto com Doc Comparato, que conhecera na equipe de *Plantão de polícia*. A parceria entre os dois roteiristas resultaria em mais duas minisséries realizadas nos anos seguintes: *Bandidos da falange* e *Padre Cícero*. O repertório de narrativas ambientadas no sertão nordestino e na baixada fluminense que constituiu a partir da experiência realizada com os formatos mais prestigiosos (unitário, seriado e minissérie) habilitaram Aguinaldo Silva a operar o único caso de transição direta

para o seletivo grupo de autores de telenovelas das oito horas. Transição essa que, não obstante o tropeço inicial com *Partido alto* (1984), se completaria por intermédio de Dias Gomes com a realização da segunda versão de *Roque santeiro* em 1985. Embora o estilo desse último seja constantemente denegado nos depoimentos concedidos pelo autor, é notável a continuidade entre ambos, especialmente no que se refere à ambientação, ao recurso a elementos fantásticos e, inclusive, à paródia dos assuntos políticos do dia (Silva, 2008, p. 36; Aguinaldo Silva, c2013).

Outros casos de aposta, no entanto, não resultam em transições bem-sucedidas como a de Aguinaldo Silva. Quando escalado para escrever *Quem ama não mata* (1982), Euclides Marinho também era visto pela cúpula da emissora como um iniciante promissor: havia integrado as equipes dos seriados *Ciranda, cirandinha e Malu mulher*, a partir do qual viria a estabelecer uma parceria duradoura com o diretor Daniel Filho. Sua primeira tentativa com o formato telenovela, no entanto, não havia sido bem-sucedida: em 1981 fora escalado para trabalhar como colaborador de Gilberto Braga na novela *Brilhante*, mas a “pressão diária para exercer a criatividade” fez com que desistisse da empreitada. Seu reconhecimento se restringiu aos novos formatos: ainda durante a primeira década de produção de minisséries, realizou *Meu destino é pecar* (1984) e *Meu marido* (1991), sendo que, nesse meio tempo, escreve uma sequência de cinco programas todos exibidos em *Caso especial* no ano de 1983. A experiência com formatos de maior prestígio cultural, inclusive, o habilitou para assumir o departamento que lhes foi dedicado no âmbito da Casa Janete Clair, colocando-o, portanto, em uma posição destacada no projeto dedicado a renovar a teleficção da Rede Globo. Não obstante o espaço conquistado, Euclides mantém uma relação esporádica com a telenovela, não se convertendo num autor bem-sucedido em termos de audiência (Marinho, 2008; Euclides Marinho, c2013).

Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) se inscreve no terceiro tipo de escalação para trabalhar com o formato. Quando realizou sua única experiência como autor na minissérie *Sampa* (1989), já era ator, dramaturgo e diretor consagrado há mais de duas décadas em diferentes domínios do campo artístico e intelectual brasileiro. Ao lado de Augusto Boal (1931-2009), veio a ser um expoente do célebre Teatro de Arena, que revolucionara a cena teatral brasileira ao encenar *Arena Canta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), peças com papel modelar na afirmação do populismo de esquerda no panorama cultural do país. A partir desse momento, provavelmente em decorrência da perseguição cerrada do regime militar autoritário sobre o meio teatral – algumas de suas peças chegaram a ser proibidas –, realizaria participações na televisão como ator em algumas telenovelas

transmitidas por emissoras paulistas, como a Tupi e a Excelsior ainda no final dos anos de 1960. A estreia na Rede Globo se daria também como ator em “Turma, doce turma”, homenagem ao Teatro de Arena escrita pelo antigo companheiro Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) – em seu último trabalho com televisão – para o programa *Caso especial*. Foi justamente esse programa que o permitiria realizar no ano seguinte seu primeiro trabalho como autor de televisão: “Solidão”. As afinidades ideológicas o levariam a integrar, juntamente com os comunistas Dias Gomes e Walter George Durst, a equipe de roteiristas do seriado *Carga pesada*, pelo qual realizaria episódios como “Pogrom” e “Enchente”. Considerado pela cúpula da emissora como “politizado”, a maior parte de sua colaboração seria direcionada para a função de ator, vista como menos arriscada. Não por acaso, a indicação para escrever uma minissérie sobre os anos de 1960 como parte do projeto Casa Janete Clair jamais seria efetivada pela Rede Globo. A emissora apenas se permitiria correr o risco de retratar o período referente ao regime militar autoritário no começo da década seguinte e sob a autoria do relativamente “alienado” Gilberto Braga (2010, p. 24; Gianfrancesco Guarnieri, c2013).

As duas primeiras motivações configuram um padrão representativo dos trajetos associadas à minissérie. Tanto a escalção de profissionais que já vinham trilhando carreiras bem-sucedidas na teleficção em outros horários quanto a aposta em iniciantes promissores indicam um movimento típico de progressão na carreira dos autores. Com algumas diferenças, esse esquema também se aplica à função de diretor. Ao contrário do que ocorre no cinema, em que a autoria é uma prerrogativa do diretor – usualmente dividindo poder de decisão com o produtor –, no meio televisivo se dá o inverso: a autoria é creditada ao escritor, que, portanto, ocupa posição superior na hierarquia de prestígio cultural. Na televisão, enquanto o elenco e o autor contam com grande visibilidade, a posição de diretor recebe menos destaque.⁶⁴ De fato, alguns diretores de televisão, levando ao paroxismo a concepção naturalista, chegam mesmo a afirmar que o aprimoramento técnico exige que se tornem “invisíveis”:

Todos os bons pianistas de jazz têm um estudo muito grande para que não precisem mais pensar nas notas. Aí o improviso sai intuitivamente. Se eu tivesse que pensar como transformar o que meu olho vê no olho da câmera, realmente não estaria com domínio técnico. À medida que tenho esse domínio, posso pensar e depois traduzir *onde* quero ou *como* quero que a câmera se coloque, mas sempre evito virtuosismos, pois não quero atrapalhar a comunicação entre o ator e o espectador. Em todos os meus programas, sempre procurei me tornar cada vez mais invisível. Ultimamente,

⁶⁴ Para uma discussão sobre as especificidades das posições de autor e diretor na televisão, ver Ortiz e Ramos (1988, p. 151), e Hamburger (2005, p. 45).

estou *quase* conseguindo que ninguém perceba que estou ali (Daniel Filho, 1988, p. 248; ênfases no original).

Diferente da posição de autor, que requer, em geral, grande volume de capital cultural, o que, por sua vez, já estabelece um requisito de entrada bastante restritivo – especialmente quando se considera a gigantesca proporção de iletrados, bem como de pessoas com baixa escolaridade, na população brasileira (e ainda muito significativa durante a década de 1980) – a função de diretor tem como condição necessária uma socialização (primária e secundária) no meio artístico, seja em famílias de produtores, seja trabalhando precocemente quando criança. Enquanto a posição de autor está associada ao prestígio cultural, a de diretor se relaciona com o poder temporal: ao lado da função de produtor, é ele que concentra boa parte do poder de decisão na televisão em geral e sobre uma produção determinada em particular.

Como mencionado anteriormente, as primeiras minisséries – ainda inscritas formalmente nos marcos do projeto Séries Brasileiras – haviam sido realizadas pela Rede Globo por três núcleos específicos, comandados por Daniel Filho, Walter Avancini e Paulo Afonso Grisolli. Todos eles já vinham desempenhando um papel proeminente na rede de televisão quando foram escalados para dirigir os trabalhos com o formato, o que representou uma enfática premiação pelos serviços prestados à emissora.

A escalação de Daniel Filho para conduzir um desses núcleos configura o seu retorno à frente de teleficação depois da saída – provocada pela inflexão na orientação dos seriados – para dirigir os especiais musicais da Rede Globo. Além da origem associada a uma família com profundas raízes em diversas formas de entretenimento popular (circo e teatro de revista, por exemplo), sua carreira esteve intimamente relacionada ao desenvolvimento da própria teleficação, tendo se desvinculado da emissora poucas vezes e durante curtos períodos de tempo. No mesmo sentido, ao ser indicado para a direção de núcleo de minisséries, o comunista Walter Avancini também já se apresentava como um profissional altamente reconhecido no meio televisivo, embora não tivesse um trajeto inteiramente associado à rede de televisão. Tendo se iniciado como ator mirim aos oito anos no programa *Clube Papai Noel* da Rádio Difusora de São Paulo, quando se integrou aos quadros da Rede Globo – para dirigir, ao lado de Daniel Filho, a telenovela das oito *Selva de pedra* (1972-73) – tinha em seu currículo, nada mais, nada menos que a direção de *Beto Rockfeller*. Juntos, Daniel Filho e Walter Avancini constituíram as “duas escolas” de direção da emissora (Britto, 2005, pp. 1-3; Bergamo, 2005, p. 95; José Carlos Pieri apud Daniel Filho, 2001, p. 196-97; Daniel Filho, c2013; Walter Avancini, c2013).

O trajeto de Paulo Afonso Grisolli constitui uma variante aos casos de premiação à função de diretor. Isso porque a sua experiência com televisão era relativamente recente, se comparada às dos dois outros diretores de núcleo. Tendo sido um dos pioneiros da revolução cênica que transformou o teatro brasileiro a partir do final da década de 1960, foi convidado para dirigir – ao lado de Milton Gonçalves – *A grande família* (1972-75), celebrado seriado escrito pelos dramaturgos comunistas Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes (1940-76) e Armando Costa, entre outros, e que representou um enorme sucesso, tanto em termos de audiência quanto de crítica. Embora estivesse na televisão há apenas dez anos quando assumiu a direção de núcleo de minisséries, havia, no entanto, garantido o sucesso de dois importantes seriados – o segundo sendo *Malu mulher* –, o que permite enquadrar sua escalção para minisséries como uma premiação (A grande família, c2013; Paulo Afonso Grisolli, c2015).

As demais motivações que orientam a escalção de produtores para a realização de minisséries – a aposta em iniciantes promissores e a canalização do prestígio de profissionais oriundos de outros domínios do campo artístico e intelectual – não se verificam para os casos de diretor de núcleo (o ápice da hierarquia de poder nessa função), porém são recorrentes na posição imediatamente inferior, isto é, na direção geral.⁶⁵ Nesse caso, dada a ausência do capital cultural como requisito de entrada, as clivagens relativas a gênero e raça incidem nitidamente para modelar a hierarquia de poder na função.

Se em geral diretores brancos contam com menor visibilidade do que os autores, é comum, no entanto, figurarem como atores nas produções que realizam. Nesse sentido, também é um trajeto comum atores, especialmente aqueles em posição de “galã” – ainda hoje uma posição fortemente racializada –, passarem à posição de diretor. Os trajetos de Dennis Carvalho e Marcos Paulo (1951-2012) são exemplares a esse respeito. Dennis Carvalho iniciou como ator mirim na adaptação *Oliver Twist* (1964) na TV Tupi, onde seguiria na carreira, aproximando-se de Walter Avancini, que lhe teria despertado o interesse por direção. Após sucesso de público e crítica como vilão em *Ídolos de pano* (1974), aceita, sob promessa de posteriormente se iniciar como diretor, convite de Boni para se transferir para a Rede Globo. Na emissora, se aproxima de Daniel Filho, intercalando o aprendizado na função com papéis como ator em telenovelas. A partir de *Sem lenço, sem documento* (1977-1978), exibida às sete horas da noite, assume formalmente a direção sob a tutela de Régis Cardoso

⁶⁵ Em linhas gerais, a hierarquia na posição de direção se constitui da seguinte forma: no topo, está o cargo de direção de núcleo; em seguida, a direção geral, responsável pela coordenação de um programa como um todo; abaixo, a direção, que se encarrega de alguma tarefa mais específica, como por exemplo, a gravação de cenas externas ou de estúdio; por fim, na base da hierarquia aparece a assistência de direção.

(1934-2005). Ainda nesse ano, é convidado a dirigir sozinho o último episódio de *Ciranda, cirandinha*. O percurso de Marcos Paulo é um tanto similar. Filho adotivo do ator, diretor, produtor e autor de televisão Vicente Sesso, ele conheceu na intimidade diversos profissionais do círculo paulista de televisão. Levado pelo pai, iniciou participações no teatro ainda aos 5 anos de idade. Atua pela primeira vez na adaptação de *O Morro dos ventos uivantes* (1967), telenovela da TV Excelsior de São Paulo. Também por intermédio do pai, autor de *Pigmalião 70* (1970), exibida às sete horas, realiza sua estreia como ator na Rede Globo. Nessa emissora, favorecido com vários papéis de destaque em telenovelas e mesmo episódios de *Caso especial*, se sagraria galã. Em 1978, depois de cinco meses nos Estados Unidos fazendo um curso de direção na New School de Nova Iorque, retorna já exercendo a função na telenovela *Dancin' days*, ao lado de Dennis Carvalho e José Carlos Pieri. A parceria com Dennis Carvalho se repetiria na minissérie *Parabéns pra você* (1983), sob supervisão de Daniel Filho (Dennis Carvalho, c2013; Marcos Paulo, c2013).

Tal conversão – da posição de ator para a de diretor – não se verifica com a mesma linearidade nos casos dos atores negros e das atrizes brancas. Para os primeiros, o deslocamento é raríssimo, mas quando ocorre não se dá a mesma progressão vista entre os diretores brancos. O único caso encontrado foi o de Antonio Pitanga, que, sintomaticamente, exerceu a função de assistente de direção em *Tenda dos milagres*.⁶⁶ Já entre as atrizes brancas, o movimento mais comum parece ser o deslocamento para a posição de autoras, em detrimento da função como diretoras.⁶⁷

⁶⁶ O único caso encontrado de deslocamento de ator para a posição de diretor em teleficção não se aplica à minissérie. Trata-se do ator Milton Gonçalves, que figurou como diretor em três telenovelas exibidas no horário das oito entre 1970 e 1973, além de ter dividido com Paulo Afonso Grisolli a direção de *A grande família* na mesma época. A partir daí dirigiu, intermitentemente, duas telenovelas das seis horas, sendo uma delas *Escrava Isaura*, em 1976. Depois disso, só viria a assumir a função de diretor novamente no seriado *Carga pesada* e, entre 1982 e 1983, realizando duas dezenas de programas exibidos em *Caso verdade*.

⁶⁷ O caso exemplar foi o de Janete Clair, que, depois de conciliar por algum tempo o emprego de radioatriz na Rádio Difusora de São Paulo com o “passatempo” de datilografar os romances do então namorado Dias Gomes, se converteria em autora de novelas de rádio e televisão (Xexéo, 2005, pp. 33-40). A trajetória de Denise Bandeira oferece exemplo mais recente. Ela inicia carreira como atriz em *O Casamento do pequeno burguês*, peça de Bertolt Brecht com montagem do grupo carioca Pão e Circo, em 1975. A partir daí realiza carreira bem-sucedida no cinema. Estreia como roteirista e diretora com o curta-metragem *Mal incurável* (1978). No mesmo ano estreia na televisão atuando na série *Ciranda cirandinha* e depois em *Plantão de polícia*. Realiza sua estreia como roteirista colaborando com Euclides Marinho no texto da minissérie *Quem ama não mata*. Compõe as equipes de roteiristas dos seriados *Armação ilimitada* e *Delegacia de mulheres*, além de também ter trabalhado em programas de humor – como *Viva o gordo* (1981) – e vários unitários de *Você decide* (1992-2000). A escritora só assinaria uma minissérie com o *Brando retumbante* (2011) na companhia de Euclides Marinho, Guilherme Fiuza e Nelson Mota (Denise Bandeira, c2013). O único caso de conversão da posição de atriz para a função de direção – mas que extrapola o período aqui analisado – é o de Amora Mautner, filha do cantor e compositor Jorge Mautner. Tendo se iniciado como atriz com *Vamp* (1991-92), passa a exercer a função de assistente de direção em *Malhação* (temporada de 1995), a de direção em *O cravo e a rosa* (2000-01) – sob a direção geral de Walter Avancini –, a de direção-geral em *Cama de gato* (2010), e, finalmente, a direção de

No caso das mulheres brancas, o exercício da função de direção, quando há, parece viabilizado sobremaneira pela socialização precoce junto a famílias há ao menos uma geração intimamente vinculadas aos círculos artísticos. O trajeto de Denise Saraceni – único caso de mulher a dirigir uma minissérie na primeira década de produção – é exemplar a esse respeito. Filha do músico Sérgio Saraceni e sobrinha do cineasta Paulo César Saraceni, se iniciou profissionalmente na produtora da família. Após sua estreia na Rede Globo, já como coordenadora de produção na minissérie *Avenida Paulista* (1982), assume – em parceria com o celebrado diretor teatral Ademar Guerra – a direção em *Meu destino é pecar* (1984). Em 1986, se transfere para a Rede Manchete, onde dirige as telenovelas *Novo amor* – em parceria com Herval Rossano (1935-2007) e Jardel Mello – e *Helena* – esta em conjunto com Luiz Fernando Carvalho e José Wilker (1946-2014) – exibidas, respectivamente às 9:30 e 7:30 da noite. Em 1988, retorna à Rede Globo, onde dirige *Fera radical*, telenovela das 7:00, tornando-se diretora geral com a telenovela das 6:00 horas *Felicidade* (1991-92). Denise Saraceni seria a primeira mulher a conquistar a poderosa direção de núcleo com a telenovela *Estrela-guia* (2001), também exibida às 6:00 horas. Com a direção de núcleo em *Belíssima* (2005-06) transita para a faixa das oito, integralizando o movimento de progressão na carreira. Sendo assim, o percurso entre sua estreia e a ascensão para o topo da hierarquia de poder na função de direção na Rede Globo levaria, ao todo, mais de vinte anos (Difícil..., 1984, p. 2).

Como se mostra usual nesses casos a diretora progrediu, no entanto, muito mais lentamente se comparada ao trajeto dos diretores brancos nas mesmas condições. O trecho de um depoimento de Denise Saraceni ilustra nitidamente o modo de incidência das assimetrias nas relações entre homens e mulheres no meio televisivo:

Tenho certeza que demorei muito mais tempo para conquistar espaço como diretora. Walter Avancini foi o primeiro a me dar uma câmera. Aprendi muito. Um dia, disse a ele que estava indo dirigir no Rio. Talvez por ciúme, ele disse: “Imagina, isso não é para mulher”. Paulo Ubiratan, que também me apoiou, disse em uma entrevista que mulher não podia dirigir televisão. Em parte, ele tinha razão [...]. Tem hora que o trabalho de direção não é mental, é força física. Naquele tempo já era complicado para uma mulher ter esse preparo físico (Saraceni, c2006).

A comparação com o trajeto bastante similar de Luiz Fernando de Carvalho permite dimensionar melhor o contraste. Ele estreou na Rede Globo em posição relativamente inferior à dela: como assistente de direção nas minisséries *O tempo e o vento* e *Grande sertão*:

núcleo com *Avenida Brasil* (2012), perfazendo, portanto, um percurso total de dezessete anos até o topo da função.

veredas em 1985, quando se aproximou do diretor de fotografia Walter Carvalho. Em 1986, os dois realizam o curta-metragem *A Espera* – baseado no livro de Roland Barthes (1915-1980), *Fragmentos de um discurso amoroso* –, que foi premiado em alguns festivais internacionais e nacionais de cinema, entre os quais o de Gramado (melhor fotografia para Walter Carvalho e Marieta Severo como melhor atriz). No ano seguinte, Luiz Fernando de Carvalho se transferiu para a Rede Manchete, onde teve a oportunidade de dirigir, em parceria com José Wilker, as telenovelas *Helena* – que, como mencionado, também contou com a direção de Denise Saraceni e foi exibida às 7:30 – e *Carmen* – exibida às 9:30 horas da noite. Em 1988, retornou à Rede Globo, dirigindo, sob o comando de Paulo Ubiratan, as telenovelas *Vida nova*, no horário seis, e *Tieta* (1989), no horário das oito. Em 1990, voltaria ao formato minissérie ao dirigir *Riacho doce*, chegando à posição de diretor geral na telenovela *Renascer* (1993) e, finalmente, à diretor de núcleo em 1996 com *O rei do gado*, ambas veiculadas no horário das oito da noite. O tempo total transcorrido entre a sua estreia e a conquista do ponto mais alto na hierarquia de direção da emissora foi, assim, de pouco mais de dez anos (ou seja, menos da metade do que levou Denise Saraceni), (Luiz Fernando Carvalho, c2015).

Já a última das motivações que orientam a escalção para minisséries – ou seja, a canalização do prestígio de profissionais associados a outros domínios do campo artístico e intelectual – também se verifica com menor frequência no caso de direção. Na primeira década de produção, isso ocorreu no caso de Roberto Farias – primeiro cineasta assumir a presidência da Embrafilme (1974-79) –, que, não por acaso, assumiu tanto a autoria quanto a direção de *A máfia no Brasil* (1984). Outros cineastas que emprestaram seu prestígio acumulado no meio cinematográfico foram Tizuka Yamazaky, que dirigiu *O pagador de promessas* (1988), e Walter Lima Jr., diretor de *Meu Marido* (1991).⁶⁸

⁶⁸ Além disso, vale mencionar alguns casos – verificados no momento imediatamente posterior ao aqui analisado – que deixam entrever divergências mais complexas entre as hierarquias de poder e prestígio vigentes em cada meio. Domingos de Oliveira, por exemplo, que à época já era o consagrado diretor de *Todas as mulheres do mundo* (1966) figuraria como autor de *Contos de verão*, minissérie exibida em 1993. No mesmo sentido, Jorge Furtado, cineasta, foi autor em *Agosto* (1993), assumindo a direção geral somente com a minissérie *Luna caliente* (1999), uma produção do núcleo comandado por Guel Arraes.

Capítulo 3 - *Quem ama não mata*: “naturalismo da abertura política” na teleficção?

Parcela expressiva das minisséries da Rede Globo explora fatos que se destacam no cotidiano, conquistam a atenção pública e, não raro, são convertidos em espetáculo pelos diversos segmentos da indústria cultural. Durante a primeira década de produção, os temas abordados estão, sobretudo, relacionados à alguma espécie de problema social emergente no período: violência doméstica (*Quem ama não mata*, 1982), corrupção (*Avenida paulista*, 1982), crime organizado (*A máfia no Brasil*, 1984) e saúde pública (*O portador*, 1991) são alguns exemplos. Tomadas conjuntamente essas minisséries recuperam o esforço proposto pelo projeto “Séries Brasileiras” de renovação da linguagem televisiva e de oferecer um retrato do país real.

Nesses casos, notícias veiculadas pelas mídias impressa e eletrônica constituem as fontes imediatas de inspiração para a construção das narrativas. Não obstante, experiências pessoais dos profissionais envolvidos nessas produções também são mobilizadas, especialmente quando o universo retratado se aproxima ao dos próprios produtores. Daí porque essas minisséries expressam de modo visível e didático os diagnósticos e as soluções de seus profissionais acerca do que consideram os principais problemas do país.

Que a indústria cultural se volte aos temas candentes da vida social não constitui uma novidade. Segundo Ismail Xavier (1993, pp. 116), esse tem sido um dos filões explorados pela cinematografia hollywoodiana desde as suas origens, mostrando ser possível “tocar nas feridas sem comprometer o estado de coisas”. Mais ainda, o recurso à gêneros como o melodrama, o drama doméstico e, especificamente no caso brasileiro, a chanchada, conformaria “soluções de compromisso”: se por um lado, possibilitavam a denúncia das iniquidades, por outro, canalizavam-nas para uma catarse que funcionava como “fator de equilíbrio”, pois consistia em expressão apaziguadora de certas “inquietações presentes no seio da sociedade” (Xavier, 1993, 116).

A partir dos anos de 1960, especialmente na América Latina, esses gêneros foram rechaçados por uma nova vertente de cineastas que procuraram compreender as características específicas da experiência histórica dos países do continente. Abandonando as chamadas “estruturas dramáticas de consolação”, esse novo cinema desenvolveu novas formas de linguagem, se apropriando dos recursos do cinema moderno para investigar a experiência social local, combinando ficção e documentário.

No caso brasileiro, o Cinema Novo tentou superar as “velhas fórmulas” da chanchada e do drama de Nelson Rodrigues (1912-1980), mas essa vertente nem sempre conseguiu

contornar a dificuldade de comunicação com o público. Na interpretação de Ismail Xavier (1993, p. 116), isso levaria uma parcela desses realizadores a um movimento de retorno estratégico às “fórmulas tradicionais”, ao “naturalismo” e aos “esquemas dramáticos usuais na grande indústria”. Tal movimento – denominado pelo autor de “naturalismo da abertura política” – seria uma tendência comum encontrada na ficção de países que, de diferentes maneiras, vivenciaram processos de desagregação de regimes autoritários e de democratização política.

Embora Ismail Xavier esteja se referindo diretamente ao cinema, parece possível estabelecer uma analogia com o que se verifica no caso da teleficção brasileira no mesmo período. Assim, percebe-se nas minisséries um movimento semelhante em direção ao um “realismo de denúncia”, especialmente ao “reportar fatos polêmicos da atualidade” (Xavier, 1993, p. 117). Não por acaso, é possível encontrar nas minisséries recorrências dos mesmos gêneros analisados pelo autor – o drama doméstico e o *thriller* policial⁶⁹ –, sinalizando que esses temas constituíam foco da atenção coletiva na época. A minissérie analisada a seguir se inscreve no primeiro desses gêneros.

Circunstâncias de produção

No dia 30 de dezembro de 1976, Ângela Diniz, de 32 anos, foi assassinada a tiros na sua casa em Armação de Búzios, então situada no município fluminense de Cabo Frio. O seu companheiro, Raul Fernando Street (conhecido como “Doca Street”), de 40 anos, com quem se relacionava havia cerca de três meses, foi o autor dos disparos. O crime envolvendo *habitués* das colunas sociais das principais capitais do país (especialmente Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro) – ela uma conhecida *socialite* mineira e ele um *playboy* neto do industrial paulista Jorge Street –, bem como todas as etapas do inquérito policial e do processo judicial, mereceria cerrada cobertura jornalística nas mídias impressa e televisiva durante os cinco anos seguintes.⁷⁰

Seguramente, tamanha exposição pública do caso – um dos crimes passionais mais explorados pelos noticiários até então – pode ser associada à projeção social dos envolvidos, mas também ilumina um foco de aguda inquietação coletiva no período: as transformações

⁶⁹ Os gêneros correspondem aos casos dos filmes *A história oficial* (Argentina, 1985) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Brasil, 1977).

⁷⁰ Para que se possa dimensionar o impacto do assassinato na imprensa da época, ver as reportagens “Última viagem de amor”, “Doca vai, mata e vence” e “O dia da caça chegou” publicadas pela revista *Veja* respectivamente em 1977, 1979 e 1981.

pelas quais tanto a estrutura de relações familiares quanto as representações sociais em torno do gênero começavam a sofrer entre o final de 1970 e começo de 1980. Ainda que o impacto imediato dessas transformações fosse sentido mais intensamente entre os extratos alto e médio dos grandes centros urbanos, o estágio de consolidação alcançado pela indústria cultural conferia visibilidade nacional à essa experiência.

A Rede Globo, em especial, concedeu destaque às notícias relativas ao assassinato em sua programação. No dia 16 de outubro de 1979 – véspera do primeiro julgamento de Doca Street –, a emissora dedicou uma edição do programa *Globo Repórter* ao caso, apontando a precariedade do inquérito policial, apurando novos acontecimentos, e trazendo depoimentos de testemunhas e familiares tanto da vítima quanto do assassino. Além dos *flashes* durante o dia, a emissora transmitiu o júri popular madrugada adentro, arrematando com a veiculação no telejornal vespertino de uma reportagem que mostrava os principais momentos, a sentença e a opinião de pessoas entrevistadas nas ruas. Em que pese a desaprovação sugerida pela impostação do âncora e do tom distanciado da repórter, a matéria deixa entrever a simpatia dos presentes em relação ao réu, ovacionado por uma multidão na saída do fórum. Mesmo condenado, a pena branda (dois anos de prisão) e a garantia de poder cumpri-la em liberdade sinalizavam que o assassinato ficara “impune”.⁷¹

De todo modo, a disputa não mais estava restrita à esfera judicial. Organizações ligadas ao movimento feminista (como a S.O.S Mulher) iniciaram uma campanha que buscou inserir o assassinato de Ângela Diniz no contexto mais amplo de violência contra a mulher. “Se se ama, não se mata”, uma frase pichada nos muros de Belo Horizonte – referência ao principal argumento dos defensores de Doca Street –, se tornaria lema da campanha e o caso passou a ser tratado como marco de uma disputa simbólica mais ampla em torno dos papéis sociais esperados para homens e mulheres.⁷²

Aparentemente a mobilização surtiu efeito. O pedido de revisão encaminhado pela promotoria foi aceito, o julgamento anulado e um novo júri popular se realizaria cerca de dois anos depois, no dia 5 de novembro de 1981. Mais do que isso, com a campanha levada a cabo pelo movimento feminista, o contexto de recepção se alteraria sensivelmente. A estratégia da

⁷¹ Os vídeos com as matérias do *Globo Repórter* – que contou com o texto e a edição de autoria de Eduardo Coutinho e de Washington Novaes, além da consultoria de Homero Icazá Sanches – e do *Jornal Hoje* estão disponíveis em Ângela Diniz (c2013).

⁷² A relação entre o papel social esperado e o resultado de julgamentos sobre homicídios entre casais foi objeto do estudo de Corrêa (1983). Ao analisar autos de processos penais em Campinas das décadas de 1950 e 1960, a autora estabelece conexões entre a adequação dos envolvidos aos papéis socialmente esperados e o posicionamento do tribunal do júri pela condenação ou absolvição da pessoa acusada. Desse modo, o que de fato estava sob julgamento era menos a ação criminosa propriamente dita, e mais o quanto a esposa e o marido cumpriam ou não a expectativa depositada sobre seu papel.

defesa – conduzida pelo ex-ministro Evandro Lins e Silva (1912-2002) – que no primeiro julgamento convencera os jurados ao explorar o desajuste entre a imagem de Ângela Diniz⁷³ e o papel tradicionalmente atribuído à mulher, no segundo soou anacrônica e a situação se inverteu: a figura de Doca Street⁷⁴ é que passou a ser desqualificada. Tal mudança se refletiu no resultado final: o réu fora condenado a quinze anos de prisão.

A julgar pela cobertura dos principais veículos da mídia impressa e eletrônica, o interesse pelo caso não arrefeceu. O telejornalismo da Rede Globo designou uma equipe com cerca de 36 pessoas, entre repórteres, técnicos e cinegrafistas, além de dois caminhões para viabilizar a transmissão direta do julgamento. A presença desses profissionais chegaria mesmo a interferir na disposição do espaço físico e na dinâmica do júri. Fotógrafos e cinegrafistas forneceram as coordenadas necessárias para melhor adequar a leitura da sentença e o lugar ocupado pelo réu à cobertura espetacular que o julgamento merecia.

Mas o telejornalismo não foi o único setor na Rede Globo a se mobilizar em torno do caso. Quer como tema, quer como fonte direta de inspiração, o crime seria explorado pela teleficção da emissora nos anos seguintes. Ainda no ano de 1980 seria exibido “Legítima defesa da honra e outras loucuras”, episódio do seriado *Malu mulher* escrito por Armando Costa. Além da explícita referência à tese sustentada pelos advogados de defesa de Doca Street, o episódio, que tematizou a violência doméstica, ainda trouxe outra alusão ao mencionar o então denominado “caso Duca” (Almeida, 2014, p. 274).⁷⁵ Dois anos depois, a

⁷³ Filha de um dentista e de uma costureira, Ângela Diniz foi educada para disputar os concursos de *Glamour Girl* promovidos por jornais e clubes da elite mineira. A reputação em torno de sua beleza excepcional e personalidade voluntariosa seria incensada pela série de perfis e retratos que mereceu de diversos jornalistas e escritores, entre eles Roberto Drummond (1933-2002), Fernando Sabino (1923-2004) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Em sua carreira como *socialite*, provocou escândalo ao infringir abertamente as convenções que regulavam o comportamento das mulheres de seu meio. Casada e com três filhos, separou-se amigavelmente, concedendo a guarda dos filhos ao ex-marido. Liberada economicamente e descomprometida, manteve sucessivos relacionamentos amorosos, figurando, inclusive, como pivô de separações como a do cronista social Ibrahim Sued (1924-1995) – que a tornaria célebre como a “Pantera de Minas” – e do próprio Doca Street. Acusações de falsidade ideológica (assumiu a autoria de um assassinato cometido por outra pessoa), seguida por outras como porte de drogas e rapto da própria filha, no entanto, a levariam a perder definitivamente o direito de ver os filhos. As informações sobre a trajetória de Ângela Diniz foram coligidas nas reportagens já citadas da revista *Veja*.

⁷⁴ Doca Street tampouco se ajustava ao papel social esperado para um homem do seu meio social. Apesar do franco declínio financeiro, o capital social de sua família ainda lhe permitiu livre acesso aos circuitos frequentados pela elite social paulista (das praias do Guarujá à Miami e restaurantes como Plano’s e Hipopotamus). A beleza, o porte atlético, o charme e os diversos envoltimentos amorosos alimentariam a fama de conquistador e aventureiro. Após separa-se da primeira esposa, a modelo Stela Arns (com quem tivera um filho), garantiu um casamento com Adelita Scarpa, filha de Nicolau Scarpa, então importante acionista do Grupo Votorantim. Como não tinha ocupação estável, precisou se haver com as acusações de ser sustentado pelas mulheres, de gigolô e traficante de drogas. Informações também foram coligidas nas reportagens da *Veja*.

⁷⁵ Um episódio do programa *Linha direta Justiça*, exibido pela Rede Globo em 2003, também tematizaria o crime.

Rede Globo voltaria novamente ao assunto com a exibição da minissérie *Quem ama não mata*:

A ideia da minissérie surgiu na época do julgamento de Doca Street, que havia assassinado a Ângela Diniz, sua mulher. A Globo transmitiu o julgamento, realizado em Cabo Frio, no Rio de Janeiro. Não me lembro dos números, mas a audiência foi altíssima – isso às 3h, 4h. Pensei: “há um assunto aí. De madrugada, o julgamento de um crime passional está tendo audiência”. E comecei a armar a história. “Quem ama não mata” era uma frase que se via pichada nos muros de Belo Horizonte na época do assassinato. Quando fui conversar com o Boni, ele disse na hora “o título é esse, *Quem ama não mata*” (Marinho, 2008, p. 336).

Veiculada entre os dias 12 de julho e 6 de agosto de 1982, *Quem ama não mata* foi a terceira minissérie apresentada pela emissora – pouco menos de um mês após a exibição de *Avenida Paulista* e cerca de quatro depois de *Lampião e Maria Bonita*. Foi a primeira realizada pelo núcleo de produção conduzido por Daniel Filho, que dividiria o trabalho de direção com Dennis Carvalho. Escritos com a colaboração de Denise Bandeira e Tânia Lamarca, a autoria dos vinte capítulos da trama ficaria sob responsabilidade de Euclides Marinho.⁷⁶ Com a exceção de Tânia Lamarca, para quem a minissérie era o primeiro trabalho em televisão, as demais pessoas da equipe vinham das experiências vistas como bem-sucedidas dos seriados *Ciranda cirandinha* e *Malu mulher*.

Embora imediatamente inspirada pela repercussão midiática do assassinato de Ângela Diniz, *Quem ama não mata* não se caracteriza por ser uma história baseada em acontecimentos reais. De fato, o procedimento adotado pelos produtores seria bem outro. Contrariamente a lógica do trabalho realizado na frente de telejornalismo, que explorou as circunstâncias excepcionais do evento reportando-o em termos sensacionais, o primeiro aspecto que chama a atenção na minissérie é justamente o esforço de elaboração de uma narrativa estruturada em torno do que seria a rotina vivida por um “casal normal” – leia-se: pequeno burguês, branco e heterossexual. Exceto pelo recurso a um crime passional, que se constitui como uma deliberada concessão ao “novelesco” (ante a suposta falta de “apelo” da história), não há mais nada na trama que faça referência aos acontecimentos reais.⁷⁷

⁷⁶ Segundo Marinho, Álvaro Ramos também o auxiliaria no final escrevendo duas cenas (Quem..., [1982], p. 11).

⁷⁷ O gancho do assassinato constitui um recurso regularmente empregado nas telenovelas. A extensão da dúvida para identidade da vítima poderia ser considerada uma inovação de *Quem ama não mata*, não fosse o precedente de *O rebu* (1974-75), telenovela com autoria de Bráulio Pedroso, dirigida por Walter Avancini e Jardel Mello, e que também contou com a participação de Daniel Filho na “supervisão” (produção). Além da ação transcorrer numa única noite – o programa teve 112 capítulos – e simultaneamente em três tempos, a trama criou suspense tanto em torno da identidade do assassino quanto de sua vítima. Como se não bastasse, a telenovela ousou ainda no final ao explicitar a motivação do crime: o banqueiro Conrad Maller (interpretado por Ziembinski), mata a

Em última instância, essa operação acompanha de perto os propósitos didáticos dos produtores já implícitos no momento da escolha do título do programa:

Era quase a *defesa de uma tese* – exatamente a tese de que quem ama não mata, ou de que quem *ama errado* pode matar. Construí toda a história para tentar mostrar isso. O casal central da minissérie, Jorge e Alice, personagens da Marília Pêra e do Cláudio Marzo, vivia uma crise. Os dois se separavam no capítulo dez – a minissérie tinha 20. A história deveria acabar ali, só que nenhum dos dois conseguia levar a separação adiante, e eles voltavam. Esse foi o erro, retomar uma relação desgastada. A tese que eu queria defender era essa: quando o relacionamento chega a um ponto muito ruim, é melhor cada um seguir para o seu lado, caso contrário pode dar problema (Marinho, 2008, p. 336; ênfases adicionais).

É importante que o trecho seja interpretado como justificativa geral para a formulação do problema básico do enredo, imediatamente derivado da modificação proposta no lema a que o título da minissérie faz referência. Nesses termos, mesmo o tom exagerado da afirmação final – a ponto de sugerir que a insistência em qualquer relação desgastada possa conduzir a um desfecho funesto – parece resultar do esforço de desbastar as circunstâncias extraordinárias associadas ao crime passional, tornando a minissérie uma espécie de exercício voltado à demonstrar sob quais condições as relações vividas por um “casal normal” podem levar ao desfecho extremo.

Esse esforço de compreensão é reforçado pelo recurso às próprias experiências pessoais dos produtores na elaboração do roteiro da minissérie. O procedimento não constitui algo fora do comum na teleficção, ao menos no que se refere às produções da Rede Globo desse período. Como assinala Almeida (2014, p. 279) a respeito do seriado *Malu Mulher* e mesmo de *Ciranda Cirandinha*, não obstante o uso de notícias de jornais como fonte de inspiração e índice de realidade, a proximidade entre o universo social representado em certas produções e aquele vivido pelos profissionais, bem como dos espectadores aos quais o programa se destinava, possibilitaram o estabelecimento de pontos de contato entre teleficção e “realidade”. Como nos seriados mencionados anteriormente, são, sobretudo, os temas relativos à intimidade – conjugalidade, dupla moral sexual, família e divisão do trabalho, a relação entre pais e filhos – que informam, de modo nem sempre consciente, a narrativa do videoteipe.

No entanto, o que parece constituir um aspecto distintivo de *Quem ama não mata* em relação às produções anteriores, se refere ao modo como a experiência biográfica dos profissionais foi transposta para o roteiro, determinando aspectos decisivos da minissérie. É

jovem Silvia (Bete Mendes) por ciúme de seu “protegido” Cauê (Buza Ferraz), colocando no centro do enredo uma relação homoafetiva.

nesse sentido, por exemplo, que pode ser interpretada a opção do diretor Daniel Filho pelo final em aberto, que cria, desde o início da narrativa, um suspense quanto a quem cometeu o assassinato, se Jorge ou Alice. Nas palavras do diretor:

Queríamos dizer que, se aquele casal tivesse se separado ou não se omitido, não teria chegado onde chegou. Em determinado momento, eles passavam a fronteira da verdade e entravam numa fronteira irreversível que os encaminhava para a morte. Na minha opinião, os dois eram culpados por aquela morte, um passivamente e o outro ativamente, tanto é que gravamos dois finais totalmente plausíveis (Daniel Filho, 2001, p. 100).

É difícil não reconhecer nessa solução de roteiro os desdobramentos pessoais do assassinato de caráter passional cometido pela atriz Dorinha Durval, sua ex-mulher – com quem o diretor fora casado por cerca de onze anos e teve uma filha (a também atriz Carla Daniel) –, no ano de 1980. Apesar do próprio Daniel Filho negar qualquer associação direta entre o crime e a minissérie, depoimentos de outros profissionais, amigos do diretor, deixam evidente a relação da minissérie com a tentativa pessoal de “exorcizar” o impacto do crime na sua vida íntima.⁷⁸

Outra tentativa de “exorcizar” uma experiência biográfica por meio da transposição para a narrativa do videoteipe, dessa vez explicitamente admitida, foi realizada pelo próprio Euclides Marinho. Uma das tramas paralelas da minissérie – a crise enfrentada pelo casal mais jovem, Júlia e Chico – foi inteiramente baseada numa situação que ele vivenciou no casamento. A sobreposição entre vida e ficção é tamanha que a própria atriz escalada para o papel feminino do triângulo amoroso era a sua própria esposa:

A minissérie tinha bastidores quentes. Havia muita história minha ali, muita história do Daniel Filho também, *personagens reais*. [...] Uma das histórias da minissérie [...] eu havia acabado de viver com a minha mulher na época. Ela era atriz e me disse que tinha se apaixonado pelo ator com qual contracenava em um filme que estava fazendo. Eu perguntei: “E agora, como é que se faz?” [...] Durante algum tempo, eu banqueei aquela história. [...] Até que, uma hora, não aguentei, porque tudo tem limite. [...] Na minissérie, quem fazia o papel feminino no triângulo amoroso era a *minha mulher de verdade*, a Denise Dumont. Ou seja, *ela fez o papel dela própria*. Daniel Dantas fazia o *meu papel*, digamos assim, e Buza Ferraz fazia o papel do sujeito que,

⁷⁸ Conforme depoimento concedido por Marília Pêra: “Foi uma época em que Daniel e eu conversávamos muito sobre a violência, que estava acontecendo muito próximo de nós, casais se matando por ciúmes. Muita droga, muita violência, muita matança... E o Daniel queria exorcizar isso – eu queria também. Foi quando morreu a Ângela Diniz. Lembro que eu fui muito amiga do Daniel nessa época, muito próxima dele, da Carlinha (a filha). Então ele inventou essa estória e encomendou ao Euclides” (Quem ama não mata, c2013). Em depoimento concedido ao final da produção da minissérie, o diretor responde uma pergunta direta sobre o assunto da seguinte maneira: “Eu fui casado 11 anos com a Dorinha, que é uma pessoa querida por mim, e ela participou de um crime passional. Mas não tem nada a ver. Talvez isso me dê mais sensibilidade e sentimento em relação à essa temática. E ponto final” (Daniel Filho apud Quem..., [1982], p. 6). Para uma outra “negativa” da relação entre a minissérie e o crime, ver Daniel Filho (1982, p. 4). Para um relato do próprio diretor sobre o episódio, ver Daniel Filho (1988, pp. 103-107).

na *vida real*, a Denise tinha se encantado durante uma filmagem” (Marinho, 2008, p. 337; ênfases adicionais).

Por sua vez, Lucas Santiago – o personagem interpretado por Buza Ferraz –, também parece ter se baseado nas experiências pessoais do autor. “Naturalista” adepto da agricultura bioenergética, a caracterização parece francamente inspirada no envolvimento do próprio Euclides Marinho com o movimento *hippie* e as atividades que desenvolveu como agricultor, feirante e sócio de restaurante macrobiótico em Nova Friburgo, município localizado no Rio de Janeiro.⁷⁹

A reposição desses exemplos de trânsito entre experiências biográficas e tramas se mostra significativa não só como parte da reconstituição do contexto mais geral de efervescência coletiva e dos “bastidores quentes” do processo de produção da minissérie, mas especialmente porque essas circunstâncias repercutem diretamente na concepção formal adotada pela narrativa de *Quem ama não mata*.⁸⁰ A opção por uma abordagem compreensiva do tema e a mobilização de histórias reais vividas pelos produtores induzem à adoção de convenções de viés naturalista. Ou seja, na minissérie há uma preocupação em apresentar detalhadamente ambientes e personagens verossímeis, capazes de provocar no espectador os efeitos de realidade e de identificação emocional.

O processo de escalação dos atores é ilustrativo desse tipo de convenção narrativa. O critério de escolha do protagonista se mostra especialmente revelador: a opção inicial de Daniel Filho era por José Wilker, mas a sugestão foi recusada por Euclides Marinho em função da inadequação do perfil de interpretação desse ator às exigências de viés naturalista:

Eu queria o Cláudio Marzo para o papel do Jorge porque queria um ator que passasse a imagem de pessoa comum. O Wilker, quando era mais jovem, tinha um distanciamento dos personagens, ele os criticava. Alguns atores e atrizes têm essa característica – hoje menos. É uma característica do pessoal que teve a sua formação nos anos de 1960, 1970, em um teatro brechtiano, no qual existia a questão do distanciamento, de se separar do personagem. Mas eu precisava de um ator que entrasse na história, não de um que ficasse de fora” (Marinho, 2008, p. 343).

⁷⁹ A personagem Laura, interpretada pela atriz Suzana Vieira também seria inspirada em uma pessoa real: a atriz Odete Lara (1929-2015), com quem Marinho também fora casado. Ver depoimento de Suzana Vieira (*Quem ama não mata*, c2013).

⁸⁰ Outra explicação para esse trânsito pode estar relacionada à sobreposição de vida pessoal, persona e personagem estimulada pela dinâmica típica do *star system*, que disso se aproveita para promover tanto os bens culturais quanto as estrelas a eles associados. Embora os exemplos citados estejam muito mais associados às posições de autor e diretor, que desempenham funções de menor visibilidade se comparado a de ator televisivo, esse entrecruzamento entre vida real e teleficção não deixa de constituir um subproduto do sistema de estrelato. Para uma discussão sobre o funcionamento do sistema de estrelato no caso da Rede Globo, ver Almeida (2014, pp. 287).

Embora por motivo mais fortuito, a escalção para o papel da protagonista também veio a reforçar a opção pelo naturalismo em função do estilo de interpretação. O primeiro nome aventado foi o de Renée de Vielmond, depois o de Sônia Braga, que chegou a ser escalada, mas desistiu poucas semanas antes das gravações. A opção por Marília Pêra foi de Daniel Filho, apesar da resistência inicial de Euclides Marinho, que idealizara uma atriz mais jovem para o papel. A personagem Alice de *Quem ama não mata*, significou o retorno de Marília Pêra⁸¹ como protagonista após um período relativamente longo de participações episódicas na televisão – mais precisamente desde *Supermanuela* (1974) –, na maior parte das vezes em quadros de programas humorísticos como *Planeta dos homens* (1976-82). Vinda da recente atuação em *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), dirigido por Hector Babenco e no qual interpretou o papel da prostituta Sueli (que lhe valera o prêmio de melhor atriz pela Associação de Críticos de Nova Iorque), ela buscava operar uma inflexão em sua carreira, então bastante associada às comédias:

Estou com 39 anos agora e há algum tempo venho buscando aproveitar um outro lado meu, que não seja o escracho, o oba-oba, a gargalhada. [...] De repente, acho que *Quem ama não mata* pode quebrar essa imagem, mostrar uma outra coisa, já que a série fala de pessoas em crise, passando por muitos sofrimentos. E uma das características do meu personagem que mais me fascina é que ele começa de um jeito e termina de outro completamente oposto (Marília Pêra apud Quem..., [1982], p. 24).

Essa tentativa de mostrar um outro lado faria a atriz substituir a linha do excesso comum às interpretações telenovelas, que ao seu ver supunha um público “incapaz de ler nos olhos de um ator”, por uma composição da personagem com um “mínimo de voz para um máximo de emoção” (em deliberada analogia com a técnica musical de João Gilberto): “se o ator pensar, respirar, gesticular como o personagem, o público irá entender” (Marília Pêra apud Quem..., [1982], p. 24).

As demais funções em que o trabalho se subdividiu – especialmente cenografia, figurino, direção de arte e produção – aplicou fielmente a concepção proposta, conferindo uma coerência geral para a minissérie e delineando algo como uma cartografia das diferentes frações da pequena burguesia fluminense: a tradicionalista, ilustrada pelas locações do Grajaú e encarnada por General Flores (Dionísio Azevedo) e D. Carmen (Norma Garaldy); a afluente, exemplificada pela Barra da Tijuca e representada no corretor Fonseca (Hugo Carvana) e na *socialite* Odete (Tânia Scher); a intelectual, vinculada ao bairro de Santa

⁸¹ Curiosamente, a atriz já formara par romântico com Marzo em ao menos uma das primeiras telenovelas da Rede Globo: *A moreninha* (1965), baseada no romance homônimo de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), e exibida às sete horas da noite.

Teresa e caracterizada pelo arquiteto Chico (Daniel Dantas) e pela jornalista Júlia (Denise Dumond); e mesmo seu segmento “alternativo”, associado à vida na cidade de Mauá e retratada através da tradutora Laura (Suzana Vieira). Como tratou de explicitar o próprio texto promocional da Rede Globo sobre a cenografia, o objetivo era “[...] encontrar o tom exato que representasse a *classe social* visada. O importante era evitar a linha crítica: pois pretendia-se uma *amostra*” (Quem..., [1982], p. 14; ênfases adicionais).

As gravações duraram cerca de dois meses e meio, demandando o trabalho direto de pelo menos 148 pessoas distribuídas em “elenco principal” (10), “secundário” (6), “participações” (62), bem como profissionais e técnicos (70) divididos em mais de 30 funções: além daquelas mencionadas anteriormente (cenografia, figurino, direção de arte e produção), edição, maquiagem, continuidade, cenotécnica, iluminação, sonoplastia, entre outras. Enquanto os papéis principais estiveram distribuídos de forma equilibrada entre mulheres e homens (5 para 5), os secundários concedem vantagem às primeiras (5 para 1) e as participações estão francamente desequilibradas para os segundos (41 para 21). Quando a equipe de realização é isoladamente considerada, verifica-se um desequilíbrio ainda mais acentuado: a participação dos homens superando em cerca de um terço a das mulheres (51 para 19), estas sendo encarregadas apenas das funções mais feminilizadas (direção de arte, figurino e pesquisa, por exemplo). A composição da equipe de produção se mostra especialmente reveladora das assimetrias relativas ao gênero: se a divisão de trabalho no estúdio é equilibrada (2 para 2), na externa só homens realizam a função (2 ao todo). Considerando o total de pessoas envolvidas, a participação dos homens é quase 2 vezes maior do que a de mulheres: 98 para 50.

*Reposição da narrativa*⁸²

Prólogo

Tomada aérea: a imagem do Cristo Redentor é focalizada por trás em primeiro plano. Num giro lento, a câmera mostra a Baía da Guanabara e, em seguida, o morro do Pão de Açúcar ao fundo. A imagem não parece tão nítida e iluminada como nos cartões postais. Ao contrário, uma tonalidade cinzenta confunde, numa mesma textura, céu e mar, sugerindo,

⁸² Foi utilizada aqui uma versão integral – com 20 capítulos, vinheta geral da abertura da minissérie e vinhetas específicas de cada capítulo – exibida no canal de televisão à cabo GNT, gravada e disponibilizada para a pesquisa por intermédio de um colecionador amador.

para além de um dia chuvoso, a relativização dos absolutos morais. Soa um estampido e um novo ambiente se sobrepõe rapidamente ao anterior. Agora a tomada área avança em direção à costa, mostrando primeiro a imagem de uma praia e, depois, um conjunto de prédios que se destaca na paisagem. Dois outros estampidos se sucedem, mas dessa vez com um timbre que se assemelha a disparos de revolver.

Tomada geral: a imagem mostra a fachada de um arranha-céu sob um dia ensolarado. O som de sirenes de bombeiro e viaturas policiais é irradiado ao fundo. “Final de 1981”, indica uma legenda. Imediatamente, a câmera descai, focalizando uma multidão dispersa na frente do prédio e a entrada de uma caminhonete com insígnias de polícia. As cenas se sucedem rapidamente, denotando agitação: a multidão se aglomera em torno do automóvel, repórteres e cinegrafistas também; agentes policiais entram no prédio e moradores saem apressados. Paralelamente, um corpo é transportado coberto por uma lona e colocado dentro do baú da caminhonete. À frente do aglomerado, uma repórter tenta, insistentemente, entrevistar o porteiro e os policiais, que se negam a responder. Finalmente, a câmera focaliza o delegado, que declara, em tom de descaso: “Só mais um crime passional, minha filha. Nada de novo. É tanto amor que eles acabam se matando...”

A caminhonete deixa o local. Nova tomada geral e a câmera perfaz um movimento ascendente, acompanhando a fachada do prédio. Corte para um corredor tomado de pessoas. Um policial guarda a porta de um apartamento: 1801. Enquanto a câmera avança, revelando progressivamente a cena do crime, comentários são ouvidos ao fundo: “Mas eles pareciam tão apaixonados...”, “Aparências, minha filha, nunca se sabe o que acontece no quarto de um casal”, “É. Mas ele não estava mais dando conta do recado, não (risos)”, “Aquele ciúme era muito neurótico!”, “Ela também não era flor que se cheirasse”, “Ela disse que ia embora, hein? E aí?”, “Ela não, ele disse.”, “Por quê? Por quê?”, “Ninguém nunca vai saber”, “Aborto? Que aborto?”, “Hoje em dia isso é comum”.

Exibido antes mesmo da vinheta abertura, esse curto segmento localiza espacial (cidade do Rio de Janeiro) e historicamente – 1981 – a ação dramática desenvolvida em *Quem ama não mata*. Ao apresentar a cena do crime, a sequência tem o duplo objetivo de capturar a atenção do espectador e antecipar um assassinato que só será retomado ao final da trama. Sem revelar de quem é o corpo, no entanto, cria suspense – reafirmado figurativamente, a cada capítulo, pela vinheta de abertura⁸³ – quanto às identidades de autor e

⁸³ A vinheta traz as imagens de uma câmera percorrendo a cena do crime, simulando o deslocamento de uma pessoa que deambula pelos cômodos do apartamento e desvela a intimidade dos protagonistas, sob som da

vítima do crime. Enquanto a fala do delegado explicita a motivação passional como índice de realidade, os comentários do coro apresentam, de modo propositalmente descontraído, a percepção coletiva dos dramas domésticos tematizados pela narrativa. Não por acaso, trata-se de uma das raras ambientações com caráter público apresentada em toda a minissérie.

O registro de reportagem é interrompido pela vinheta de abertura. Segue-se o segmento de uma nova tomada aérea, que se afasta da costa rumo ao interior da cidade. O deslocamento espacial, acompanhado pela legenda “Início de 1981”, sinaliza uma mudança temporal. O recurso ao *flashback* sincroniza a narrativa, como se tratasse de um movimento de reconstituição dos acontecimentos. A câmera se aproxima do quintal de um sobrado, localizado no tradicional bairro carioca do Grajaú. Uma melodia do samba “Nervos de aço”, de Lupicínio Rodrigues, arranjada em andamento lento e ao som de um cavaquinho, insinua uma atmosfera amena de um churrasco de domingo que apresenta as personagens, as principais tensões e o conflito central que movimentam a trama.

A partir daí a minissérie vai se estruturando em torno do contraste entre o cotidiano de cinco diferentes casais: Jorge (Cláudio Marzo) e Alice (Marília Pêra); Aurélio (Dionísio Azevedo) e Carmem (Norma Geraldyn), pais da protagonista; Raul (Paulo Vilça) e Laura (Suzana Vieira), a irmã de Alice; Fonseca (Hugo Carvana) e Odete (Tânia Scher), amigos da família; Chico (Daniel Dantas) e Júlia (Denise Dumont), filha mais velha de Laura. Cada um deles representa um modelo possível de relacionamento no universo social da classe-média branca carioca dos anos 1980. Não obstante a origem social semelhante, esses casais se diferenciam em função da fração de classe em que se situam, do arranjo conjugal e da clivagem geracional.

Trama principal

Jorge, dentista bem-sucedido, e Alice, dona de casa, inicialmente conformam um casamento de tipo tradicional. Casados há oito anos, atingiram a “estabilidade financeira” e tentam comprar um apartamento na Barra da Tijuca, bairro afluente da cidade. Há dois anos querem ter o primeiro filho, mas Alice não engravida, apesar de todos os seus exames não apontarem nenhum problema. Ela sofre com a expectativa do marido e da família. Na primeira fase da minissérie, a fertilidade de Jorge não é colocada em questão, porque ele acredita ter engravidado uma namorada da adolescência vivida em Montes Claros, Minas

canção “Se queres saber” na voz de Nana Caymmi. O percurso se completa com a tomada de um espelho que é estourado por um disparo de revólver.

Gerais. No entanto, um inesperado reencontro com essa antiga namorada, Yara (Ângela Leal), revela que a gravidez não passou de um pretexto para deixar a cidade. Intrigado, mas sem contar nada para a esposa, ele realiza exames e descobre que é estéril.

A segunda fase se inicia com a mudança do Grajaú para a Barra da Tijuca – mesmo prédio onde moram os amigos Fonseca e Odete – coroando a ascensão social do casal. A descoberta da infertilidade, no entanto, abala Jorge profundamente. Sentindo-se castrado (“aleijado”), não consegue contar o problema à ninguém. Angustiado, ele se mostra cada vez mais distante, impaciente e agressivo em relação à Alice. Ela nota a mudança de comportamento do marido, mas atribui o problema a si mesma e se mostra cada vez mais insegura. Discussões vão se tornando frequentes entre eles. Com o esgarçamento da relação, os dois flertam com outras pessoas. Numa festa surpresa no apartamento de Fonseca, Jorge ignora a esposa e se engraça com uma vizinha, enquanto Alice se vinga dançando com outro convidado. Irado, ele a arrasta para o apartamento, eles brigam e ele sai de casa no meio da madrugada, ameaçando pedir o divórcio.

O mistério em torno do desaparecimento de Jorge inicia a terceira fase da minissérie. Desolada com a possibilidade da separação, Alice recebe o amparo da família e dos amigos. Hospedado num motel na Cinelândia, Jorge procura Fonseca, que, enquanto tenta demovê-lo da ideia do divórcio, intermedia a relação com Alice. A situação se prolonga. Sem aparecer no consultório, Jorge afoga as mágoas em bares e boates com outras mulheres. Numa dessas noites, telefona embriagado para espezinhar a esposa. Nesse ínterim, Alice recebe a visita de Raul – recém separado de Laura –, que, antes de viajar, quisera deixar os pertences da irmã. Os dois trocam confidências sobre as desilusões amorosas em comum, se envolvem e transam. O acontecimento marca uma inflexão na caracterização da personagem, que, a partir desse momento, vai assumindo progressivamente uma atitude autossuficiente nas mais diferentes esferas (sexual, conjugal e profissional).

Sensibilizado pelos conselhos de Fonseca, Jorge retoma a rotina de atendimentos no consultório e pensa em procurar Alice. Sob pretexto de buscar algumas roupas, visita o apartamento na manhã seguinte e a encontra convalescendo de um mal-estar súbito. Ansiosos, encabulados e hesitantes eles conversam amenidades até que Jorge finalmente se declara, os dois se abraçam e reatam. Apesar da reconciliação, o casal evita conversar sobre o que se passou e, com a nova postura ativa de Alice, em pouco tempo as discussões voltam acontecer. Paralelamente, ela continua a sentir mal-estar constante até que finalmente se descobre grávida.

A descoberta marca a passagem para a fase final da minissérie. Certa de que o filho não é de Jorge, Alice sofre com o dilema de ter ou não a criança, mas acaba optando por realizar um aborto. Durante a recuperação, ela evita o marido, que, ressentido, exagera na bebida e se torna cada vez mais explosivo. Apesar de todas as desqualificações de Jorge, Alice começa a trabalhar meio período numa loja também na Barra da Tijuca. Ele começa a ter um caso, ela descobre e, com o ciúme mútuo, a situação se torna insustentável.

Numa briga regada a whisky, os bate-bocas se prolongam madrugada a dentro e todas verdades omitidas são despejadas: casos, aborto e infertilidade. A tensão atinge o limite com um revólver – recém entregue à Alice pelo pai após ela ser assaltada – rodando de mão em mão e a cena do assassinato não sonega a catarse final. Depois de uma última altercação, em que, impedindo-a de sair de casa, Jorge violenta Alice sexualmente, a arma é disparada e o suspense finalmente chega ao fim. Foram gravados dois finais, sendo que o exibido foi aquele em que Jorge figura como assassino – uma opção pelo “realismo”.⁸⁴ A cena seguinte remete à sequência de abertura, assinalando o encerramento do ciclo de reconstituição e o retorno à convenção sensacionalista da cobertura jornalística.

Tramas paralelas

Durante todo esse percurso, o cotidiano, os conflitos e as soluções experimentadas pelos outros casais são apresentados – sempre didaticamente – como contrapontos ao que se passa com os protagonistas. Aparentemente, a clivagem geracional organiza o vaivém entre a ação principal e essas tramas paralelas, sendo possível delimitar três nítidas situações: a da primeira geração, representada pelo casal formado pelos pais de Alice; a da segunda geração, em que, além dos protagonistas, comparecem, por um lado, o casal Fonseca e Odete, e, por outro, Raul e Laura; e, finalmente, a da geração mais nova, representada pelo casal Júlia e Chico.

Essas gerações se diferenciam, ainda, tanto internamente quanto entre si, em função dos arranjos entre os sexos.⁸⁵ Ou seja, a partir dos papéis assumidos por homens e mulheres na relação. Desse modo, os arranjos configuram posições dentro de um gradiente bastante limitado de opções possíveis: tradicional, conservador, radical e moderno. Enquanto para a

⁸⁴ “Eu sempre quis o final que acabou indo ao ar, o final mais próximo à realidade, porque, normalmente, é o homem que mata a mulher. Na maioria dos casos passionais, é o homem que mata. Por isso eu era a favor do final em que o Jorge era o assassino, porque era mais real, mais condizente com os fatos. Na ocasião, houve todo um barulho no *Fantástico* [que exibiria o final alternativo]. Daniel aproveitou e fez um *marketing* em torno do último capítulo, em torno de quem matava quem” (Marinho, 2008, pp. 336-337).

⁸⁵ A discussão sobre os arranjos conjugais é livremente inspirada em Souza (2014, pp. 53).

primeira geração e a última apenas um dos arranjos figura como possível – respectivamente, tradicional (Aurélio e Carmen) e moderno (Chico e Júlia) –, para a segunda comparecem três possibilidades: a tradicional (Jorge e Alice), a conservadora (Fonseca e Odete) e a radical (Raul e Laura). O destino de cada um desses casais na narrativa parece refletir diretamente a visão de mundo, as avaliações, os juízos e as lições morais dos próprios produtores.

Nesse quadro, o casal Aurélio e Carmen se afigura como o único núcleo estável de toda a minissérie. Ele é apresentado como um general da reserva, que lutou na Itália durante a II Guerra, mas cuja caracterização no presente só faz menção a um envolvimento “emocional” com o antigo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF), perceptível apenas por falas que evocam uma anódina consciência ambiental (a discussão acerca do regime militar autoritário é cautelosamente evitada).⁸⁶ Ela aparece como uma dona de casa que se divide entre os afazeres domésticos e a atividade como professora de piano, à qual se dedica por “necessidade interna” e não como “passatempo”. Mais do que um casal feliz, eles são retratados como plenamente realizados – cada qual a sua maneira –, apesar das preocupações com a família. Responsáveis pela criação das duas netas após as sucessivas separações de sua filha mais velha, eles conformam o alicerce da família. No entanto, isso não significa total ausência de “dificuldades”: no meio da narrativa, quando todos os casais das outras gerações passam por crises, Carmen confidencia a Chico que, no passado, Aurélio se envolveu com outra mulher, chegando a passar três semanas fora de casa.

Aurélio e Carmen representam o modelo de casamento almejado pelos protagonistas. Em certo sentido, Alice e Jorge chegam mesmo a radicalizar o tradicionalismo, pois, diferente da mãe, que conservou certa margem de independência, a protagonista se volta completamente para o lar, numa realização vicária pelo marido. As frustrações e os conflitos decorrem justamente do fato deles não conseguirem alcançar esse modelo. A infertilidade de Jorge aparece como o recurso narrativo que impede a perpetuação dessa via conjugal para a segunda geração. Nesse sentido, o destino trágico do casal pode ser lido, alegoricamente, como uma tomada de posição dos produtores sobre a inviabilidade de um casamento tradicional depois da “liberação feminina”.⁸⁷

⁸⁶ Há uma única alusão ao assunto quando Ângela (sobrinha mais jovem) visita Alice e pede para que ela assine um abaixo-assinado organizado por uma associação de moradores. Alice se exaspera, pergunta se o pai está sabendo – ao que a responde positivamente – e, sintomaticamente, prefere consultar Jorge primeiro.

⁸⁷ O depoimento de Marília Pêra sobre sua personagem é ilustrativo a esse respeito: “Porque, na minha cabeça, apesar do carinho com que construí a Alice [...], sinto que é preciso que essa mulher tão doce, tão meiga, tão ingênua, tão frágil, tão submissa, tão apagada, ‘morra’, desapareça da face da Terra e uma mulher mais forte renasça daí. E que um homem tão dominador, tão proprietário da mulher, arrogante e mandão suma também, para que surja um novo homem. E daí novas relações. Pra mim, essa é a proposta básica de *Quem ama não mata* ([1982], p. 21).

O casal que mais se aproxima do modelo de conjugalidade tradicional é o formado por Fonseca e Odete. Apresentado como carioca (“malandro do Estácio”), Fonseca é advogado, mas figura na minissérie como corretor de uma agência que opera no mercado financeiro. Embora não trabalhe fora de casa, Odete é caracterizada como uma *socialite*: conta com empregados para os encargos domésticos, o que a libera para uma rotina inteiramente dedicada ao cuidado da própria beleza e para reprodução do capital social da família. O casal tem dois filhos pequenos, sendo que um deles é afilhado de Jorge. Eles brigam constantemente, sobretudo pelas suspeitas dela acerca dos sucessivos casos extraconjugais mantidos por ele. Essas brigas, somadas aos trambiques e todo repertório de tiradas machistas de Fonseca, figuram como alívio cômico à tragédia dos protagonistas.

Se, por um lado, isso indica uma tolerância mútua com a dupla moral sexual (o enredo sugere que ela também manteve casos fora do casamento, mas isso não é explorado em nenhum momento), por outro, também representa a existência, ainda que truncada, de um canal de diálogo. Nisso, aliás, a conduta deles é diferenciada da postura do casal Jorge e Alice. Considerando os papéis isoladamente, um e outro expressam atitudes individualistas, ou seja, demonstram estar mais voltados para si e visualizam horizonte além do casamento atual. Entretanto, na medida em que atualiza para a segunda geração os papéis típicos do modelo tradicional, o arranjo conjugal formado pelos dois assume um caráter conservador. A viabilidade desse modelo é reforçada pelo destino final dado ao casal: embora “falidos” devido ao insucesso de uma jogada financeira arriscada de Fonseca, terminam unidos.

As duas cenas descritas a seguir são ilustrativas dos contrastes entre os casais. A primeira transcorre na Barra da Tijuca, no apartamento de Jorge e Alice ainda em reforma. Eles tinham combinado um encontro com Chico, que não aparece. Odete e Fonseca chegam de surpresa. Depois de algumas tensões, eles se dividem: homens ficam conversando na sala, mulheres vão para o banheiro. Alice se queixa do marido com a amiga:

Alice: Eu não sei o que está acontecendo, viu, Odete? Eu não sei... Eu sei que tem períodos que a relação esfria, não é? Esfria mesmo. Mas isso que aconteceu agora, tão de repente. A gente estava tão bem.

Odete: Escuta, e o que que ele diz?

Alice: Nada, diz que está cansado, que está com excesso de trabalho, sei lá mais o quê. Também a gente não conversa muito sobre essas coisas...

Odete: Vocês não falam sobre vocês?

Alice: Sei lá, a gente fica meio constrangido, não é?

Odete: Constrangido, Alice? Mas vocês não se amam?

Alice: Claro. Tem coisas que a gente não fala, não é, Odete?

Odete: Ah, que é isso Alice?! Eu falo tudo! Eu peço, discuto, quero isso, quero aquilo, gosto assim, gosto assado. Que que há, ele não é meu marido, ué?

A segunda ação transcorre na Cinelândia, no quarto de hotel em que Jorge se hospeda após sair de casa. Fonseca tenta demover o amigo da ideia de separação:

Jorge: Não adianta, Fonseca. Não adianta, já tomei minha decisão.

Fonseca: Decisão? Jorge, você sabe que eu sou um cara moderno, que acha que quanto mais rápida a decisão maior é o lucro. E não sou de dar força para ninguém ficar esquentando a mufa. Mas descontado o porre, a ressaca e a noite de sono, você não teve vinte e quatro horas para pensar nesse assunto. Não é uma decisão, é uma loucura.

Jorge: Isso foi só a gota d'água.

Fonseca: Você não tem noção de investimento? Você passa nove anos casado com uma mulher. Num belo dia você dá um chilique e fala “não quero mais”. Jorge, nove anos não são nove dias! Essa mulher te conhece, te ajudou muito. Pensa melhor!

Jorge: Não adianta, rapaz, já decidi. O que eu tenho agora é que agir. Estou com 38 anos, rapaz, não sou mais nenhum garoto. E depois é a minha vida que está em jogo.

Fonseca: É, é como você passar nove anos comprando ações numa empresa, depois de algum tempo você tem 51% das ações, detém o controle acionário da empresa, mas dá um complexo de São Francisco de Assis e resolve doar a sua fortuna para o primeiro mendigo que aparece. Jorge, a Alice é parte do teu tesouro. É parte do teu patrimônio!

Jorge: Então, eu queria que você tivesse escutado o que meu tesouro me falou. Qualquer homem no meu lugar que tivesse um pingo de vergonha na cara teria feito o que eu fiz. Ou pior.

Fonseca: Ouve a voz da razão, Jorge. Qual o melhor sapato de se calçar? O novo machuca o pé da gente, o velho não. O velho, nosso pé está acostumado com ele. O sapato velho já amaciou nos nossos pés, já é íntimo dos nossos calos. Mesmo que ele te machuque, você sabe como se prevenir com um esparadrapo.

Jorge: Ela guardava raiva dentro dela. Ninguém responderia do jeito que ela me respondeu se não tivesse ódio, muito ódio! Ela foi falsa, foi traíçoeira. Era bem capaz de me dar um tiro pelas costas!

Outro modelo de conjugalidade possível é o arranjo formado por Raul e Laura. Ele aparece como um homem vivido (além de viúvo, separado de outros três casamentos), analisado e cosmopolita, cujos “negócios” o levam constantemente a viajar, tanto pelo Brasil como para o exterior. Laura também é caracterizada como uma mulher vivida, bem-resolvida, cosmopolita, cujo trabalho de tradutora freelance permite que, numa opção por um estilo de vida alternativo – com direito a práticas exotéricas e à agricultura natural –, more numa chácara no município de Mauá. Ela tem duas filhas (frutos de amores anteriores) que em algum momento deixou aos cuidados dos avós e com as quais mantém relações conflituosas: Júlia, a mais velha, que “abandonou” para viver em Nova Iorque com o segundo companheiro, e Ângela (Monique Curi), que, por sua vez, não quis acompanhar a mãe na opção por morar em Mauá.

Ao contrário de Aurélio e Carmen, o arranjo entre Raul e Laura configura o mais instável em toda a narrativa. Ele insiste no casamento como forma de aprofundar a intimidade entre os dois. Sob a pressão do amor e da família, ela titubeia, mas recebe abrir mão da própria individualidade e valoriza a independência duramente conquistada. Ao fim, Laura sacrifica a possibilidade de plenitude afetiva ao lado de Raul em favor da completa realização pessoal e profissional. Enquanto a reconciliação final com as filhas – ela obtém a compreensão de Júlia e aceita um emprego estável numa editora para voltar a morar no Rio de Janeiro com Ângela – sinaliza um desfecho sem dúvida positivo, a separação definitiva de Raul demarca que, da perspectiva dos produtores, o modelo radical não parece uma opção viável de conjugalidade para a segunda geração.

O diálogo travado na cena a seguir ilustra o contraste entre as atitudes de Laura e Alice. A ação transcorre na casa de Aurélio e Carmen, na sala de refeições. Sentadas em lados opostos da mesa, Laura e Alice conversam sobre suas diferentes preferências com relação a homens. A mãe dá aula de piano no cômodo ao lado e som suave ecoa pela casa. Num vaivém, a câmara focaliza ora uma, ora outra, de acordo com a ordem das falas: com cabelo castanho escuro, curto e encaracolado, pequenas argolas douradas, camisa verde (as mangas arregaçadas destacam o discreto relógio de pulso), e calça jeans, Laura está sentada no canto esquerdo da mesa, pernas cruzadas e fumando; Alice aparece no canto direito, com o cabelo preto, cumprido e preso num rabo de cavalo, usa um vestido branco decotado de mangas curtas, que valoriza a corrente no colo e as pulseiras douradas.

Alice: [...] Porque a gente tem que se casar com o homem que a gente ama. Pra mim esse homem é um só.

Laura: Aí eu já não sei, não. Porque eu acho, assim, que homens diferentes, me trazem emoções diferentes. Mas ninguém tem a chave do meu prazer, não. Eu é que conheço os meus caminhos.

Alice: Eu acho que os dois constroem um caminho. É como se fosse um muro. Pedra em cima de pedra, uma de cada vez, devagar.

Laura: Conto da carochinha, Alice. O homem tem objetivos diferentes dos da mulher. É. Eles podem viver juntos até, mas continuam sendo duas cabeças diferentes. Olha, vendo no teu casamento mesmo. Quantas vezes você deixou de fazer alguma coisa por causa do Jorge? Quantas vezes você mentiu para o Jorge?

Alice: Todas as vezes que eu quis agradar. Eu fico contente de ver ele contente.

Laura: Mas como é que você fica assim nisso... Quer dizer, você vai passar o resto da sua vida construindo a felicidade do seu marido, não é? Esquecendo da tua.

Alice: Não, a minha felicidade e a do Jorge são uma coisa só.

Laura: Pois é, mas quantas vezes você acha que o teu marido... Ele ficou contente vendo você fazendo uma coisa que você queria.

- Alice:* Tudo que eu faço pelo Jorge, é tudo o que eu quero fazer. (Rápido corte para o cômodo ao lado, onde Carmen e a aluna continuam no piano, e câmera volta para a sala onde se desenrola o diálogo.)
- Laura:* Olha o caso da mamãe por exemplo...
- Alice:* Não, a mamãe, não mete a mamãe nessa conversa, que mamãe é meu modelo de felicidade...
- Laura:* Porque desde o casamento dela, ela tá dando as aulinhas de piano. É. Eu acho assim, que ela construiu um mundo particular dela. Quer dizer, quando ela quer ficar sozinha, ela senta no piano, ela dá uma aula. Sei lá, você Alice, você não faz nada. Não, não, não é nada. Você não tem uma atividade. Você não tem uma coisa sua Alice.
- Alice:* Eu não sei porque eu insisto em conversar esses assuntos com você, porque eu já sei tudinho o que você vai me dizer (risos).
- Laura:* Claro, porque tudo o que eu digo entra por uma orelha e sai pela outra. Porque eu sempre fui a louca da família, não é?
- Alice:* Eu tenho medo de ficar como você, viu Laura? Questiona, questiona, questiona, confunde tudo e no final fica sozinha.
- Laura:* Todo homem é uma ilha. Eu já me acostumei a clamar no deserto.

O núcleo formado por Chico e Júlia constitui o último modelo conjugal representado na minissérie. Ela é uma estudante de jornalismo que realiza estágio n' *O Globo* e mora num sobrado localizado no bairro de Santa Teresa com o marido, arquiteto, que, por sua vez, divide um pequeno escritório com outros colegas. Com cerca de dois anos de casados, “buscam uma vida a partir da individualidade e da franqueza”. A relação sofre um abalo quando Júlia se envolve com Lucas, a principal fonte de uma reportagem sobre “agricultura naturalista” que ela tenta com sucesso emplacar no jornal. Quando Chico percebe a paixão da mulher por outro homem, se dispõe a colocar em risco a relação e concede abertura para que ela opte pelo que julgar melhor para si. Apesar do movimento nessa direção, ele não suporta a situação por muito tempo e exige que ela saia de casa. Da sua parte, Júlia se envolve com Lucas por certo tempo, mas não demora a perceber as distâncias que os separam e resolve voltar atrás. Chico a recebe de volta, mas, sentindo-se confuso quanto aos próprios sentimentos, pede um “tempo” da relação e sai de casa. Após uma temporada morando sozinho e de dar o troco com outra mulher, Renata (Giovanna Gold), ele finalmente se reconcilia com Júlia, mas a narrativa deixa em suspenso se voltam a viver juntos na mesma casa.

A cena transcorre no quarto da casa do bairro de Santa Teresa. Durante a ação, Chico e Júlia estão deitados, fumando, enquanto conversam no quarto parcialmente iluminado por um abajur ao fundo. Há uma oscilação constante entre tomadas em perfil e outras frontais, conforme um ou outro assume a palavra:

Júlia: A gente vai voltar, não vai?
Chico: Voltar é impossível.
Júlia: Impossível, Chico? A gente...
Chico: Não dá pra voltar. Eu e você não somos mais os mesmos. Só começando de novo. Outro princípio.
Júlia: Eu queria que nada disso tivesse acontecido.
Chico: Fazer o mundo girar ao contrário, que nem o super-homem? Se desse...
Júlia: É, sei lá. Talvez tivesse que ter sido assim mesmo, não é?
Chico: Aconteceu. Simplesmente.
Júlia: E nós? Você não quer mais viver comigo?
Chico: Claro que quero. Eu te amo, Júlia. Você tem alguma dúvida? Agora, a gente vai ter que ter uma longa conversa. Qualquer relação... só resiste mesmo se for uma longa conversa. Acabou o papo, acabou tudo.
Júlia: É verdade. Quando a gente não fala, fica tudo na cabeça. Faz um mal, não é?
Chico: Vira neura, veneno corrosivo.

Intercalada entre as sequências do drama de Jorge e Alice, demarcando didaticamente o contraste, essas cenas de Chico e Júlia apresentam o diálogo como panaceia que evita todas as “neuras” na vida de um casal: uma componente necessária, embora não suficiente, de todos os arranjos apresentados como viáveis pela narrativa – como visto, existem atitudes baseadas no diálogo, mas que, entretanto, não se mostram viáveis nesse mesmo sentido (os casos de Laura, Raul e Lucas, por exemplo). Além dessa característica, a modalidade conjugal configurada por Chico e Júlia é a única capaz de transformar os papéis e atitudes das gerações anteriores de modo a permitir que homem e mulher persigam a realização pessoal através do trabalho, sem que isso signifique o sacrifício da plena realização na esfera afetiva. As falas das duas personagens mencionam outros casais em situações semelhantes – embora estas não figurem de fato na narrativa –, sugerindo que esse arranjo de tipo moderno seria o único viável para a terceira geração, justamente aquela à qual pertenceriam, fora da diegese, boa parte dos produtores da minissérie (Euclides Marinho, Denise Bandeira, entre outros). Não por acaso, é do jovem casal a última cena de toda a narrativa. Uma aposta final que coroa o otimismo com a geração que atingia a maturidade tendo como horizonte a democratização do país.

Epílogo

Logo em seguida à cena em que Jorge mata Alice, um corte repõe a sequência de abertura da minissérie. A câmera segue a saída da caminhonete policial que transporta o corpo. Uma sequência de cortes remete para uma tomada geral que, por sua vez, mostra a

aproximação de um táxi, de onde sai Júlia. Usando óculos escuros, calça branca e camisa preta larga – onde se nota estampada a frase “Bodies are made for?” –, sua imagem se destaca enquanto caminha no meio da multidão em direção à entrada do prédio. Ela avista Chico e o abraça por trás. Corte para os dois abraçados em primeiro plano; a câmera gira suavemente ao redor deles.

Tomada geral da multidão defronte à entrada do condomínio. A câmera faz um movimento ascendente, acompanhando a fachada do prédio, mas agora deixando o clarão da luz ofuscar totalmente a imagem. Nova sobreposição para uma praia em que são intercaladas tomadas de cada um dos personagens caminhando em primeiro plano, ao mesmo tempo em que tiram os sapatos e as calças, até que ambos se postam lado a lado. Eles se entreolham, sorrindo, e, como num sinal combinado, avançam. Outro corte e a câmera os mostra em contraplano, entrando no mar. Intercalando tomadas de um e do outro, enquanto eles esfregam o corpo, como se limpassem alguma sujeira. Novamente eles se entreolham sorrindo e avançam, dessa vez um em direção ao outro. A imagem então se divide, justapondo tomadas individuais em cada lado da tela, até a fusão final num abraço. A música-tema (na voz de Paulinho da Viola) inicia ao fundo, enquanto a câmera os mostra sair do mar brincando e os créditos ocupam a tela.

*Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar esse amor, meu senhor,
Nos braços de um tipo qualquer?
Você sabe o que é ter um amor, meu senhor
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo em um braço,
Que nem um pedaço do seu pode ser?*

*Há pessoas de nervos de aço,
Sem sangue nas veias e sem coração,
Mas não sei se passando o que eu passo
Talvez não lhes venha qualquer reação.*

*Eu não sei se o que trago no peito
É ciúme, é despeito, amizade ou horror.
Eu só sei é que quando a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor.*

Comentário

Concebida nos moldes de um drama doméstico, a trama de *Quem ama não mata* gira em torno da execução de um crime passional. Criando suspense em torno das identidades de assassino e vítima, a minissérie é narrada em *flashback*, reconstituindo o esgarçamento das relações entre Alice e Jorge até o momento culminante da ação.

O estopim do processo é deflagrado com a impossibilidade de o casal gerar a criança que completaria a família. Diante desse fato, os protagonistas trilham caminhos opostos, mas se encontram no ponto trágico comum. Enredado em concepções tradicionais de casamento e masculinidade, o personagem Jorge não consegue lidar com a frustração que a sua esterilidade acarreta e recrudescer num comportamento cada vez mais machista. A personagem Alice, por outro lado, sofre uma virada e se mostra progressivamente mais autônoma: inicialmente uma esposa recatada, submissa e devotada ao marido, ela passa a afirmar a sua sexualidade, a não se intimidar com as desqualificações e a assegurar uma margem de independência através do trabalho, mas perde o controle de si ao descobrir ter se submetido a um aborto indesejado devido à virilidade danificada de seu marido.

Considerada em perspectiva, a reviravolta da personagem Alice condensa uma mudança mais geral na caracterização das personagens femininas no âmbito da teleficção brasileira de fins de 1970 e início de 1980. De acordo com a literatura sobre ficção televisiva, é justamente nesse período que os tipos femininos começam a absorver as transformações em curso nos papéis sociais desempenhados pelas mulheres. Nesses termos, as “heroínas melodramáticas” – a mocinha casta, submissa e bem-comportada aos poucos vai cedendo espaço a tipos femininos mais independentes, situados profissionalmente e com vida sexual ativa (Almeida, 2014).

Embora sempre seja possível localizar sinais anteriores nessa direção – como por exemplo, a protagonista da telenovela *Nina* (1977-78), interpretada por Regina Duarte – o marco simbólico dessa mudança se dá com a personagem Malu (interpretada por aquela mesma atriz) do seriado homônimo. Para além da caracterização da personagem – que já não se enquadrava no padrão típico da heroína melodramática –, vários episódios do seriado trouxeram para a teleficção temas que estavam sendo pautados pelo movimento feminista na época: as formas de desigualdade entre homens e mulheres; o casamento tradicional, bem como a dupla moral sexual; a valorização do trabalho como via de realização pessoal; o combate à violência doméstica; a legalização do aborto; entre outros (Almeida, 2014).

Considerando que boa parte da equipe de produção da minissérie era a mesma daquela envolvida na realização do seriado *Malu mulher*, não é de se estranhar a recorrência de vários desses temas no enredo de *Quem ama não mata*. Parte dessas temáticas – em

especial violência doméstica, a conjugalidade e o trabalho como via de realização pessoal para as mulheres – é inclusive abordada de modo bastante similar, conferindo uma certa continuidade entre os dois programas. Outra parte, no entanto, recebe um tratamento sensivelmente distinto, muito mais próximo, aliás, do que se mostraria posteriormente usual nas telenovelas. Esse é o caso do aborto. Enquanto no seriado o tema recebe uma abordagem francamente positiva, como um procedimento médico realizado de modo consciente, voluntário e legítimo, na minissérie já aparece de modo negativo: como um ato desesperado, involuntário e recriminável (“assassinato da criança”). Tal abordagem, que, inclusive, recorre ao discurso religioso, será uma constante na teleficção da Rede Globo. Isso evidencia o caráter ambivalente de *Quem ama não mata* pois, em que pese a incorporação de alguns tópicos da pauta feminista, representa um recuo na posição dos próprios produtores ao programa anterior.

Capítulo 4 - *Tenda dos Milagres: poder, raça e ideologia na Nova República*

Conforme indicado anteriormente, as adaptações literárias compõem a maioria das minisséries produzidas pela Rede Globo. A exploração desse filão não é recente nem se iniciou com o formato e tampouco com a televisão. O expediente tem precedentes culturais no cinema, no rádio e na ficção serializada dos séculos XVIII e XIX (o trânsito entre peças teatrais e o folhetim já era uma constante). No Brasil, desde a fundação das primeiras emissoras, a televisão recorreu aos textos literários quer mais diretamente com o teleteatro quer mediante o trabalho de adaptação para os formatos telenovela, unitário, seriado e minissérie.

Parte considerável das primeiras telenovelas adaptou obras estrangeiras. Pela contagem de Hélio Guimarães (1996-97, p. 196), entre 1952 e 1974 foram realizadas 145 adaptações literárias, sendo 106 delas baseadas em obras estrangeiras.⁸⁸ Trata-se, sobretudo, de autores consagrados da literatura internacional – por exemplo, Alexandre Dumas (1802-1870), Charles Dickens (1812-1870) e Victor Hugo (1802-1885) –, mas escritores fora do cânone cultural dominante – como Margaret Mitchell (1900-1949), Theodore Dreiser (1871-1941) e Wilkie Collins (1824-1889) –, também foram adaptados para a televisão porque se tornaram conhecidos a partir da versão de seus livros para o cinema hollywoodiano. Dado o baixo domínio dos recursos próprios do meio – parcela significativa dos profissionais provinha da experiência com o rádio – e o caráter elitizado do público que possuía aparelho televisor nos primeiros anos de existência do veículo, a inspiração nos filmes servia como base para a criação de cenários, caracterização de personagens e diálogos, além de associar o programa de televisão ao prestígio do cinema e do texto literário.

Com a modernização do gênero – cujo marco é a exibição de *Beto Rockefeller* pela Tupi em 1968 –, o barateamento do aparelho televisor e a conseqüente ampliação do público espectador, ocorre gradualmente um processo de nacionalização (Ramos e Borelli, 1991, p. 97). Afora alguns canais que continuaram a prática menos onerosa de adaptar textos originais de outros países da América Latina, as emissoras que disputavam a liderança em termos de audiência investiram nos chamados melodramas modernizados, isto é, os enredos inspirados no cotidiano, com tom menos dramático, personagens menos idealizadas e portadoras de uma atitude moral secularizada (Xavier, 2003, p. 144). Baseadas em textos originais, essas telenovelas incorporaram temas contemporâneos, como a “vida nas grandes cidades, a violência, poluição, especulação imobiliária e também o arcaísmo do mundo rural, onde

⁸⁸ O autor não menciona a fonte em que o cálculo se baseia.

ainda prevalecem as relações de submissão aos coronéis locais” (Guimarães, 1996-97, p. 198), perfazendo uma oposição de fundo entre o rural e o urbano.

Excetuando *A cabana do pai Tomás* (1969-70) – exibida às sete horas –, a estratégia de programação da Rede Globo concentrou os textos estrangeiros no formato unitário exibido às dez horas, e obras de escritores nacionais passíveis de tratamento ameno – Marques Rabelo (1907-1973), Orígenes Lessa (1903-1986) e Maria José Dupré (1905-1984), por exemplo – ou associados ao romantismo literário – como Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Bernardo de Guimarães (1825-1884) e José de Alencar (1829-1877) – passaram a ser adaptados e exibidos nas primeiras horas da noite a partir de 1975. Como indicado anteriormente, o objetivo aí era principalmente atender às exigências com viés paternalista da política cultural do regime militar. Segundo a interpretação de Hélio Guimarães (1996-97, p. 198), o recurso ao texto literário teria, então, a intenção subjacente de apresentar uma versão da história brasileira:

Não por acaso, a maioria dos textos que servem de referência aos programas de TV data do século XIX ou, no máximo, da primeira metade deste século [XX]. Se às telenovelas originais cabe representar o Brasil contemporâneo, às adaptações cabe apresentar ao telespectador o Brasil histórico.

Para os horários mais tardios foram recrutados dramaturgos associados ao teatro moderno brasileiro que produziram uma leva de telenovelas com temática ousada e arrojadas do ponto de vista formal (Ramos e Borelli, 1991, p. 93). Algumas delas seriam baseadas em peças teatrais, como foram os casos de *Bandeira 2* (1971-72), escrita por Dias Gomes com base em *A invasão* (1960), e *Os ossos do barão* (1973-74), cujo roteiro foi adaptado por Jorge de Andrade a partir da peça homônima de 1963 e de *A escada* (1961). Com isso, o objetivo da rede era evidentemente amealhar o prestígio associado ao teatro, mas também estabelecer um horário dedicado a produções mais experimentais tanto em termos temáticos quanto de linguagem.

A prática de adaptar romances contemporâneos para a faixa das dez horas da noite ocorre pela primeira vez com a telenovela *Gabriela* (1975), que se baseou na obra homônima de Jorge Amado e resultou da parceria entre o diretor Walter Avancini e o roteirista Walter George Durst. A produção integrou as comemorações de dez anos da Rede Globo, mas a escolha de um escritor cujas obras eram editadas em vários países também se inscrevia numa estratégia de exportação dos programas da rede de televisão (Bolaño, 2004, p. 134). Embora a experiência tenha sido avaliada como bem-sucedida pelo alto escalão do conglomerado, a

prática não se rotinizou e as adaptações literárias para o formato telenovela continuaram restritas ao horário das seis horas da tarde ou ao formato unitário.⁸⁹

Adaptações de romances só voltariam ao horário das 22 horas cerca de dez anos depois e como minisséries. Não obstante atualmente seja comum entre produtores e estudiosos uma associação ao gênero literário, as experiências iniciais da Rede Globo com o novo formato não privilegiaram o romance e sequer adaptações literárias.⁹⁰ As primeiras sete minisséries realizadas tomaram por base eventos históricos, fatos candentes do cotidiano ou biografias. Quando o formato finalmente se volta à literatura, a associação é fortuita e com um livro de memórias. Fruto de mais uma parceria entre Avancini e George Durst, *Anarquistas, graças a deus* (1984), entretanto, foi originariamente concebida como uma telenovela para o horário das seis, tendo sido, inclusive, inicialmente gravada como tal (*Anarquistas, graças a deus*, c2013).

Em termos rigorosos, a primeira minissérie baseada num romance foi *Meu destino é pecar* (1984), adaptada do folhetim homônimo de Nelson Rodrigues (1912-1980) por Euclides Marinho, com direção de Ademar Guerra (1933-1993) e Denise Saraceni, e produção de Paulo Afonso Grisolli. Tolhida pelos dispositivos da censura oficial ainda vigentes – que impediu a plena reprodução da linguagem própria ao autor –, de um lado, e pelas constrações estéticas de viés naturalista e estilizado imperantes na Rede Globo – responsáveis por atenuar as características expressivas da obra –, de outro, a minissérie não foi bem avaliada pela crítica jornalística e passou relativamente despercebida, inclusive, no universo dos produtores.⁹¹

A inflexão decisiva veio com um conjunto de três adaptações produzido como parte das comemorações dos vinte anos completados pela Rede Globo em 1985: *O tempo e o vento*, roteirizada por Doc Comparato e dirigida por Paulo José; *Tenda dos milagres*, de Aguinaldo

⁸⁹ Na contagem de Guimarães (1997, p. 196), de 78 telenovelas realizadas entre 1975 e 1994, apenas 4 teriam tomado por base obras estrangeiras. Ainda conforme o autor, a diminuição do número total de adaptações em relação ao período anterior (1952-1974) não significou uma redução da “presença” da referência literária, porque as telenovelas posteriores eram mais extensas: o padrão mínimo seria de 120 capítulos.

⁹⁰ Para um exemplo dessa associação entre os produtores, ver Daniel Filho (2001, p. 63). Uma posição equivalente entre estudiosos pode ser encontrada em Pallottini (2012, p. 40).

⁹¹ O comentário de Távola (1984, p. 15) em sua coluna no jornal *O Globo* – e, portanto, do mesmo conglomerado empresarial – é ilustrativo da crítica mais matizada encontrada pela minissérie na imprensa: “Houve certo esticamento desnecessário e diluente. [...] Houve, também, erros de corte e edição, interrompendo o clímax de certas cenas, por confundi-las com suspense ou gancho para o próximo capítulo ou brake, mas a linha geral do espetáculo correu na direção do expressionismo [de Nelson Rodrigues]. Pudessem a televisão enveredar igualmente por uma iluminação e uma concepção cênica expressionistas e teria sido um inesquecível momento de arte televisiva. Foi, porém, um marco e um acerto, sobretudo pelo andamento dramático e pela atuação de alguns atores”. Sobre o baixo impacto entre os produtores, ver a apreciação do próprio Marinho (2008, p. 343): “Lidar com aquele material [o romance] foi um grande prazer. A direção do Ademar Guerra foi muito boa. Mas quase ninguém assistiu à minissérie”.

Silva e Paulo Afonso Grisolli; e *Grande sertão: veredas*, mais uma minissérie realizada pela parceria Avancini e George Durst. Tais realizações foram apresentadas como uma retomada do projeto Séries brasileiras e demandaram pesados investimentos nas mais diversas frentes, reforçando, assim, a impressão de uma demonstração de força dada pela rede de televisão. A ideia era realizar uma espécie de mapeamento do país, apresentando o processo de formação de suas regiões – respectivamente, Sul, Norte e Centro – por meio de obras literárias tidas como representativas e fazendo explícita a preocupação com a formação de uma identidade nacional.⁹²

Juntas, as três minisséries somaram, respectivamente, 25, 30 e 25 capítulos, perfazendo um total de 48 horas de gravação. Demandaram estadia em locação e elevada proporção de cenas externas, além de movimentarem, entre elenco principal e secundário, figurantes, equipe profissional e técnica, um contingente de pessoas que ultrapassou a escala do milhar – apenas a adaptação do romance de Érico Veríssimo mobilizou cerca de seis mil figurantes para as cenas de batalha (*O tempo e o vento*, c2013). Os números não são conclusivos, mas o montante gasto apenas nos dois primeiros programas foi estimado entre Cr\$ 9 bilhões (Alves, 1985, p. 19) – 3 em *O tempo e o vento* e 6 em *Tenda dos milagres* – e 15 bilhões (Lage, 1985, p. 6) – 5 com o primeiro e 10 com o segundo.⁹³

Os resultados obtidos pelos programas em termos de audiência e vendagem no exterior parecem satisfatórios. Exibida ao final do ano – entre 18 de novembro e 20 de dezembro – *Grande sertão* foi a única das três minisséries que não sofreu concorrência significativa, enquanto *O tempo e o vento* – que foi ao ar entre 22 de abril e 31 de maio – e *Tenda dos milagres* – exibida entre 29 de julho e 6 de setembro – enfrentaram obstáculos de diferente natureza: a primeira sofreu com as repercussões da morte do presidente Tancredo Neves (1910-1985) e a segunda a disputa por audiência com a minissérie importada *Pássaros Feridos* (1983, Estados Unidos) – exibida pelo SBT no mesmo período e horário. Não por acaso, *Grande sertão* foi a que alcançou melhor pontuação (28), seguida por *O tempo e o*

⁹² Mais de uma década depois Daniel Filho (2001, p. 98) lembraria o contexto de criação dos programas nos seguintes termos: “Em 1984, Boni me encomendou 90 capítulos de novela, minisséries, o que fosse. Precisava desse número para completar a programação. E o melhor e mais seguro na Globo era dramaturgia. Numa reunião com Avancini e Grisolli, pensamos que três minisséries seria melhor que uma novela das mesmas dimensões. Partimos para três grandes clássicos da literatura brasileira: Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Jorge Amado. O primeiro e o último já tinham sido bastante adaptado. Sul, Norte e Centro. Não podia dirigir nenhuma, já que era diretor da Central Globo de Produção, e ficaria puxado. Seria produtor. [...] No projeto de *O tempo e o vento* [...], ainda não me ocorrera um nome para a direção quando Paulo José bateu na porta de minha casa, vestido de Gaúcho dos pés à cabeça, com bombachas, botas, boleadeiras, esporas, chimarrão, cinto de prata”.

⁹³ Considerando a cotação média do dólar para o mês de maio de 1985 (com a moeda norte-americana valendo 5.200 cruzeiros) – *Tenda dos milagres* foi gravada no primeiro semestre desse ano –, os valores Cr\$ 9 e 15 bilhões corresponderiam respectivamente a cerca de 1,7 e 2,9 milhões de dólares (AASP, [s.d.]).

vento (25) e *Tenda dos milagres* (20). Quando se considera a vendagem para outros países a situação se inverte: enquanto *O tempo e o vento* ultrapassou as duas dezenas (principalmente países europeus), *Tenda dos milagres* vendeu para mais de uma dúzia (especialmente países latino-americanos) e *Grande sertão* para mais de oito (principalmente países latino-americanos e europeus).⁹⁴

A partir da exibição desses três programas, não só a produção de minisséries se rotinizou como as adaptações literárias para o formato ultrapassaram todas as demais linhas temáticas. A ampla maioria toma romances por base, sendo uma ínfima minoria deles escrita por autores estrangeiros. Essa característica torna mais explícito um traço renitente da linha de produtos da Rede Globo de modo geral: a preocupação em unificar o país com base na sua peculiar concepção da identidade nacional. Como no caso das telenovelas, as minisséries baseadas em obras literárias mantêm a intenção de apresentar uma versão acerca de momentos históricos importantes para a formação do país, embora a história representada esteja longe de um instantâneo distanciado do passado e não raro contenha – como no caso de *Tenda dos milagres* – referências alusivas ao momento presente.

Tampouco é circunstancial que a associação entre o formato minissérie e romance tenha se dado justamente a partir de 1985, marco formal que discrimina o fim do regime militar e o início do período democrático. Conforme o ponto de vista desenvolvido neste trabalho, as minisséries baseadas em romances consagrados da literatura brasileira vão ao encontro de um dos principais sentidos atribuídos ao formato no novo contexto democrático: atender aos reclamos de uma “função social” da televisão. Não é fortuito, assim, que os produtores remetam constantemente a realização dessas produções ao objetivo quase missionário de franquear ao público telespectador a experiência edificante de entrar em contato com a prestigiada república nacional das letras.⁹⁵

⁹⁴ Os números referentes à audiência foram coligidos no ranque de 37 minisséries levadas ao ar até junho de 1994 elaborado por Antenore (1994, p. 2) a partir de dados fornecidos pelo Ibope. Entretanto, convém destacar duas limitações: primeiro, cada ponto equivaleria a 39.790 domicílios da região metropolitana de São Paulo, mas apenas para os programas exibidos entre os anos de 1989 e 1994 (não há informações referentes ao período anterior); segundo, não parece apropriado comparar os números de audiência entre minisséries distantes temporalmente, afinal, com o passar dos anos, elas foram sendo deslocadas para mais tarde (por exemplo, a primeira inflexão para o horário das 22:30 se dá em 1988 com *O pagador de promessas*). Já as informações sobre a vendagem dos três programas no exterior foram coligidas sob os respectivos descritores no sítio de memória da Rede Globo. De acordo com a contagem de Lobo (2000, p. 106), *Tenda dos milagres* teria sido vendida para nove países e *O tempo e o vento* sete (*Grande sertão* não figura na listagem).

⁹⁵ Em uma entrevista concedida na época de exibição da minissérie *Grande sertão*, por exemplo, o diretor Walter Avancini assinala as “perdas” decorrentes do processo de adaptação para a televisão, mas argumenta que mesmo assim o trabalho valeria o esforço: “Avancini reconhece que, com mais tempo, talvez chegasse a transmitir 40 por cento da obra [em relação aos 15 efetivamente obtidos]. Reconhece também que muitos ficarão frustrados, mas tem certeza de que a grande maioria – que nunca teve contato com a obra de Guimarães – sentirá um enorme prazer em conhecê-la” (“Grande sertão...”, 1985, p. 3). Mais recente, a avaliação de Daniel Filho

Circunstâncias de produção

Tenda dos milagres foi publicado originalmente em 1969 pela Livraria Martins Editora, inteirando o 16º. livro de Jorge Amado e o que a fortuna crítica classifica como a segunda fase de sua produção literária. Caracterizada pela ruptura com o Partido Comunista Brasileiro – em função das revelações do Relatório Krushov ao XX Congresso do PC da União Soviética de 1956 – e pelo redirecionamento do engajamento político anterior para uma utopia cultural ancorada nos ideários da mestiçagem e do sincretismo cultural, essa fase tem como marco inaugural o livro *Gabriela, cravo e canela* publicado por aquela mesma editora em 1958 (Goldstein, 2003, p. 155). Excetuando as telenovelas *Terras do sem fim* (1981-82) – baseada no livro homônimo, bem como em *Cacau e São Jorge dos Ilhéus* – e *Porto dos Milagres* (2001) – inspirada nos romances *Mar morto*, mas também no mais recente *A descoberta da América pelos turcos* –, a teleficção da Rede Globo tem priorizado os romances dessa segunda fase, provavelmente por evitarem a pecha ostensiva de subversão e veicularem uma representação otimista do país.⁹⁶

A estrutura narrativa do romance intercala dois planos temporais: o presente, datado em 1968; e o passado, que abrange o período entre 1868 e o início do Pós-guerra (1945-1955), embora a ação propriamente transcorra em torno dos anos de 1904 e 1928. No primeiro, a chegada ao Brasil de um cientista norte-americano, James D. Levenson – professor da Universidade de Columbia e prêmio Nobel –, desconcerta os círculos intelectuais carioca e baiano ao colocar em evidência Pedro Archanjo, um mulato pobre e estudioso autodidata da vida popular na Bahia cuja obra vinha sendo injustamente negligenciada em seu próprio país. O segundo plano traz justamente as provações desse herói, seus amores e suas lutas contra a opressão racial e a perseguição às manifestações culturais da população negra do “amplo território do Pelourinho” (Amado, 2008, p. 11). Em

(2001, pp. 63-64) já pode supor uma rotina consolidada: “A tradição de adaptar romances para minisséries na televisão brasileira facilitou o acesso de um determinado público que possivelmente não entraria no mundo do livro”.

⁹⁶ Convém advertir que a periodização não deve ser tomada rigidamente. No próprio romance *Tenda dos milagres*, ainda é possível encontrar formulações tributárias à linha oficial do PCB. A personagem do professor Fraga Neto, por exemplo, aliado do protagonista na Faculdade de Medicina, caracteriza o Brasil nos seguintes termos: “Enquanto formos um país semifeudal, de economia agrária, assentado no latifúndio e na monocultura, não poderemos falar a sério em combate às moléstias tropicais” (Amado, 2008, p. 226). Além das minisséries *Tereza Batista* (1992) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), outras produções da rede que se basearam em romances da segunda fase foram as telenovelas *Gabriela* – regravada em 2012 por ocasião do centenário de nascimento do escritor – e *Tieta* (1989-90). *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* e o capítulo “O compadre de Ogum” do livro *Os pastores da noite* foram adaptados para o formato unitário e exibidos, respectivamente, no programa *Caso especial* em 1978 e 1995.

seu conjunto, o livro é apresentado como o resultado de uma pesquisa sobre a vida e a obra de Archanjo, encomendada por Levenson a Fausto Pena – bacharel em ciências sociais, crítico literário, jornalista, poeta e boêmio –, que faz as vezes de narrador.

Antes de sua adaptação televisiva, o romance já possuía uma versão cinematográfica dirigida por Nelson Pereira dos Santos com a colaboração de Jorge Amado no roteiro. Posto que uma antecedeu a outra em cerca de oito anos, seria de se esperar que o filme constituísse uma referência para a realização da minissérie, mas até onde foi possível apurar isso não ocorreu. A ausência de qualquer menção ao filme é notável no material de divulgação do programa, nos depoimentos concedidos em diferentes oportunidades pelos profissionais envolvidos e nas reportagens da imprensa diária. E, de fato, afora a recorrência de situações, diálogos e conteúdo ideológico geral, minissérie e filme são apropriações discrepantes do mesmo livro.

Isto fica especialmente perceptível no tratamento conferido à estrutura narrativa. A versão para cinema preservou a alternância de temporalidades, mas a ação principal se passa no presente. Este, no entanto, se desdobra em dois momentos: aquele referente à chegada de James D. Levenson à Bahia em 1975 e outro em que, poucos anos depois, Fausto Pena edita uma película sobre esse evento, as celebrações por ocasião do centenário de nascimento de Pedro Archanjo e a verdadeira história do herói. Já a produção da minissérie, ao contrário, concentrou a atenção exclusivamente ao plano do passado, embora deslocando a ação para os períodos em torno dos anos 1913 e 1930, e suprimindo qualquer referência direta à parte do romance que transcorre no presente.

Evidentemente, essas apropriações contrastantes pressupunham leituras distintas do livro e teriam que produzir consequências estéticas e políticas também díspares. O filme conformou uma narrativa descontínua, reflexiva e ostensivamente crítica à “sociedade de consumo”, enfatizando o registro satírico e carnalizado. A minissérie, por sua vez, resultou em narrativa mais linear, que reconstituiu didaticamente as manifestações culturais sincréticas formadas no embate da população negra com as diversas formas de opressão e perseguição raciais, mas em clave “glamurosa” e radicalizando as características melodramáticas da obra.

Se a versão cinematográfica de *Tenda dos milagres* contou com a participação direta de Jorge Amado no próprio roteiro, o seu envolvimento na produção da minissérie esteve restrito a estabelecer uma condição para vender os direitos autorais do romance à Rede Globo: que a adaptação só poderia ser realizada por Aguinaldo Silva ou Doc Comparato (Resende, [1985], p. 6). Mais do que pura e simples manifestação de preferência, a exigência

denota prevenção com relação a algum aspecto da produção, sugerindo, assim, uma postura de resguardo diante de eventual risco de descaracterização da obra.

Como visto anteriormente, até então as adaptações dos livros de Jorge Amado realizadas pela Rede Globo tinham estado sob encargo de George Durst. A última delas (*Terras do sem fim*), entretanto, enfrentara vários problemas, o pior – no que se refere a uma telenovela – tendo sido o fracasso em termos de audiência.⁹⁷ O revés afetou negativamente o trabalho de Durst na rede de televisão, mas dificilmente ao ponto do escritor em pessoa interditar a sua participação na produção de *Tenda dos milagres*. Nessa ocasião, o roteirista estava vinculado ao núcleo dirigido por Walter Avancini, pelo qual realizaria ainda quatro novas adaptações, uma delas sendo justamente *Anarquistas, graças a deus*, que receberia aprovação pública da autora Zélia Gattai (1916-2008), esposa de Jorge Amado. O que impossibilitou o roteirista de adaptar o romance do escritor foi o compromisso anterior com a outra produção prevista para as comemorações dos 20 anos da emissora: a minissérie baseada em *Grande sertão: veredas*.

A prevenção de Jorge Amado poderia estar relacionada a outro motivo. Em 1984 uma nota publicada pela colunista Hidelgard Angel do jornal *O Globo* sinaliza para negociações sigilosas envolvendo a inclusão de uma minissérie baseada na obra do escritor na programação comemorativa dos 20 anos da Rede Globo. Sem indicar qual seria o livro, a notícia informa que, seguindo o suposto exemplo de *Anarquistas, graças a deus*, a minissérie seria uma coprodução com a Paramount Pictures.⁹⁸ O estúdio já dispunha inclusive de um roteiro, mas o resultado não contentou “os brasileiros”: o texto carecia do “picante tempero baiano” (Angel, 1984, p. 8). Aguinaldo Silva teria sido enviado para Nova Iorque a fim de trabalhar numa nova versão aproveitando parcialmente o roteiro norte-americano. Seja como for, sua ausência nos créditos do programa autoriza a inferência de que o desentendimento contribuiu para inviabilizar a coprodução internacional. A nota não faz menção ao

⁹⁷ Em função do baixo patamar dos índices de audiência, a exibição da telenovela foi encurtada, concluindo com apenas 90 capítulos. Certamente implicou prejuízo para a emissora, pois os custos de produção não puderam ser diluídos ao longo dos meses de transmissão como é usual no esquema de financiamento desse tipo de programa. Avaliando posteriormente as causas do fracasso, Durst as enumera na seguinte ordem: “Primeiro por um erro de cálculo de minha parte, julgando possível botar às 6 horas da tarde (horário tradicionalmente limitado às donas de casa menos atarefadas; crianças, babás, e aposentados sedentários [–] a porcentagem do público masculino é de zero vírgula) uma história mais séria, sem os ingredientes sentimentais-adocicados do costume. Em segundo lugar[,] porque tive o azar da minha novela cair nas mãos do pior diretor de todas as Américas [Herval Rossano (1935-2007)], aliás atualmente bem empregando o seu destalento no Chile do Pinochet. Em terceiro e último, porque isso coincidiu [...] com a entrega de dois novos canais de televisão, um para Silvio Santos e, outro, para Adolpho Bloch” (Walter George Durst apud Lebert, 2009, pp. 134-135). O horário de exibição levou a problemas adicionais com a Censura Federal, que proibiu a “reprodução da sensualidade” das personagens de Jorge Amado às seis horas (*Terras do sem fim*, c2013).

⁹⁸ Nos créditos da minissérie não há referência a essa parceria (*Anarquistas, graças à deus*, c2013).

envolvimento direto de Jorge Amado nas negociações, mas a condição imposta pelo escritor corroboraria plenamente a posição do lado brasileiro, tanto que o emissário seria justamente um dos nomes avalizados por ele.

De fato, a carreira que Aguinaldo Silva realizara até aquele momento na rede de televisão o colocava em condições para assumir a adaptação do romance. Novato entre os quadros da casa, a contratação do roteirista remontava ao início do projeto Séries brasileiras, no qual foi inicialmente designado para compor a equipe responsável pelo seriado *Plantão de polícia*. Foi Daniel Filho quem efetivou o convite com base na indicação de Leopoldo Serran (1942-2008), que travara contato com o aspirante a dramaturgo ao ministrar um curso de roteiro para cinema:

Na verdade, fui chamado por causa da minha experiência jornalística. Como havia sido repórter policial durante muitos anos, e editor de polícia, podia contribuir com meu conhecimento. [...] Talvez eles achassem que eu nem viesse a ser um roteirista, mas seria um bom colaborador (Silva, 2008, p. 28).

Segundo o mesmo depoimento, no último ano de exibição do seriado restavam dois dos quatro roteiristas que compunham a equipe inicial: o próprio Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Com a reorientação do projeto geral de produção para o formato minissérie, a dupla foi deslocada para o núcleo sob direção de Paulo Afonso Grisolli e realizou três desses programas entre 1982 e 1984, dois deles ambientados no sertão nordestino: *Lampião e Maria Bonita* e *Padre Cícero*. As fontes sugerem que uma terceira minissérie baseada na vida do industrial Delmiro Gouveia (1863-1917) – outra personalidade icônica do semiárido – foi aventada pela dupla para completar o que seria uma trilogia sobre a região, porém a proposta não foi efetivada (Padre Cícero, c2013).⁹⁹

Após esses trabalhos, o topo do núcleo se dispersou: o diretor assumiu a produção da minissérie *Meu destino é pecar*; Doc Comparato foi designado para a adaptação de *O tempo e o vento*; e Aguinaldo Silva aceitou um pedido direto de Boni para que escrevesse junto com a também novata Glória Perez sua primeira trama no formato telenovela, *Partido alto*, exibida às oito horas da noite. A incompatibilidade entre os estilos dos roteiristas, entretanto, fez com que Aguinaldo Silva aproveitasse a ocasião dos 20 anos da Rede Globo para voltar a trabalhar com o formato minissérie:

⁹⁹ A história do industrial também já contava com uma versão para o cinema dirigida por Geraldo Sarno: *Coronel Delmiro Gouveia* (1978). Talvez a aura ostensivamente anti-imperialista projetada pelo filme sobre a figura tenha contribuído de algum modo para o arquivamento do projeto de uma minissérie pela Central Globo de Produção.

A Glória gosta de trabalhar sozinha, e eu adoro trabalhar em parceria. Foi um sofrimento para ela e para mim. Quando a novela tinha passado um pouco da metade, li no jornal que a TV Globo havia comprado os direitos de *Tendas dos milagres* e ia produzir uma minissérie. Imediatamente, procurei Daniel Filho e pedi para fazer. Ele ponderou, mas acabaram me tirando da novela, e eu fui escrever a minissérie (Silva, 2008, p. 31).

Provavelmente recomendada por Doc Comparato, Regina Braga (1941-1999) foi escalada pela Central Globo de Produções para auxiliar especificamente no processo de adaptação do romance. Iniciante em produções televisivas, ela havia estreado justamente com trabalho no roteiro da minissérie baseada em *O tempo e o vento*. A concepção geral adotada pela equipe de roteiristas foi a de “recriar” a obra de Jorge Amado, descartando a ideia de “fidelidade total” e estabelecendo alterações justificadas como necessárias para adequar o texto ao formato televisivo. Afora concentrar a ação em um dos planos temporais, tais mudanças implicaram a reestruturação de núcleos inteiros de personagens mediante supressão, transposição e desenvolvimento de papéis com figuração discreta ou inexistente no romance.

A supressão do plano presente do livro visou deliberadamente aplinar as descontinuidades da narrativa:

A entrada do brasileiro em cena significava a apropriação de Pedro Archanjo pelo sistema. Isso no livro é muito bonito, funcional, mas num programa de televisão só iria confundir, perderia o impacto (Aguinaldo Silva apud Resende, [1985], p.7).

A argumentação não explica exatamente por quê a reprodução da estrutura original geraria tais efeitos; simplesmente apresenta “confusão” e “perda de impacto” como automáticos. Não obstante, o argumento se torna mais compreensível à luz da disputa interna – mais tarde difundida como crítica por veículos da mídia impressa – que se travou na produção da minissérie *O tempo e o vento*. O tópico já tinha gerado divergências entre Paulo José e Doc Comparato, respectivamente diretor e roteirista daquela produção: enquanto o último apresentou no *script* uma versão mais “novelesca” do livro, o primeiro insistiu numa adaptação em que as descontinuidades temporais do original fossem mantidas.¹⁰⁰

¹⁰⁰ O diretor se defendeu dessa crítica numa matéria da antiga revista *Afinal*: “Erramos em alguns exageros de fragmentação, hoje sabemos que ela tem limites na televisão, que já é um veículo por si mesmo fragmentado. Também nas viradas de época, as mudanças às vezes ficaram muito bruscas. Quando Doc escreveu a primeira versão da minissérie ela era mais novelesca e quando entrei no projeto eu me bati pela integridade da obra e o Doc a reescreveu para a série ficar mais fiel ao livro. A literatura geralmente produz obras menos dramatizadas, com uma estrutura mais difícil. É bom que esta minissérie tenha uma estrutura mais sofisticada e as pessoas gostem. Acho ótimo que a televisão tenha assumido o programa assim mesmo, porque prova que ela e seu público podem romper um código convencional sem problemas. A minissérie foi também vista como a positiva

Dadas as afinidades entre os roteiristas de uma e de outra, não admira a opção por atenuar essas discontinuidades em *Tendas dos milagres*. Visto que a figuração do tempo presente no romance tem a função de satirizar a “sociedade de consumo”, cabe destacar que a supressão também se mostrou conveniente para um programa produzido justamente pelo conglomerado mais dinâmico da indústria cultural no país. Manter o tempo presente significaria a situação inesperada de se ver em plena Rede Globo algum reconhecimento do papel desempenhado pelo *mainstream* dos meios de comunicação como suporte ideológico do regime militar, afinal, no livro, a chegada do “brasilianista” se dá justamente em 1968.¹⁰¹

Quanto à reestruturação de núcleos de personagens, cabe mencionar inicialmente as alterações que foram justificadas de algum modo pelos próprios roteiristas.

A primeira delas envolveu o agrupamento de duas famílias que no romance possuem alta posição social – isto é, são apresentadas como ricas e, ao menos inicialmente, brancas: os Araújo, família do professor racista Nilo Argolo; e os Gomes, família do coronel que proíbe o casamento da filha Luíza com base na cor do seu pretendente. Com isso, a adaptação concentra duas tramas numa só, fazendo de Luíza filha do professor Nilo Argolo, agora convertido em arquivilão. Adicionalmente, o pretendente da mocinha também sofre uma sutil variação, passando de Tadeu Canhoto a Damião de Souza. No romance ambos são afilhados e presuntivamente filhos de Pedro Archanjo, mas possuem origem e destinos diferentes: Tadeu é filho de Doroteia e se torna um engenheiro com carreira promissora na capital federal; Damião, por sua vez, é filho de Terência e obtém carta oficial para se constituir como rábula defensor da população pobre e negra de Salvador. A minissérie alterou o destino da personagem Damião de modo a convertê-lo no engenheiro e par romântico de Luiza. O

confirmação de que a qualidade de uma obra de arte não é empecilho para que se atinja o grande público” (Paulo José apud Lobo, 2000, pp. 128-129; ênfases adicionais).

¹⁰¹ Não por acaso, a alternância entre os planos presente (apropriação da imagem de Pedro Archanjo pela indústria cultural) e passado (a experiência efetivamente vivida pelo herói) constitui um dos principais recursos por meio dos quais o romance leva a sátira a efeito. A pilheria mais direta à indústria cultural se encontra na passagem intitulada “De como a sociedade de consumo promoveu as comemorações do centenário de Pedro Archanjo, capitalizando-lhe a glória, dando-lhe sentido e consequência”, em que a personagem dr. Zezinho Pinto – multiempresário, proprietário e diretor de jornal, além de idealizador do centenário –, depois de comunicar aos demais membros da comissão realizadora o cancelamento do seminário “A democracia racial brasileira e o apartheid: afirmação e negação do humanismo” devido à temática explosiva e perigosa para a “conjuntura atual”, confidencia a seguinte informação: “a diplomacia brasileira neste preciso instante está trabalhando num acordo de grandes proporções com a África do Sul. Temos o maior interesse em ampliar nossas relações com esse poderoso país [...]. Mesmo uma aliança contra o comunismo não está fora de cogitações, afinal na ONU já somos aliados [...]. Uma linha aérea, direta, ligando o Rio a Johannesburgo, vai ser estabelecida nos próximos dias. [...] Como então reunir nesta hora sábios brasileiros para que eles baixem o pau no apartheid[,] ou seja, na República da África do Sul? Não vou nem sequer me referir aos Estados Unidos [...]. Exatamente quando aumentam suas dificuldades com os negros, também nós vamos mandar-lhes lenha? Do racismo ao Vietnã é um passo. [...] São argumentos sérios, meus amigos, e por mais que eu desejasse defender a nossa ideia, não pude discutir” (Amado, 2008, pp. 110-111).

rearranjo desses núcleos de personagens foi um recurso deliberadamente empregado pelos roteiristas para potencializar o efeito dramático da principal trama do programa:

fazer o filho de Archanjo e a filha de seu aqui-inimigo Nilo Argolo – o mulato e a branca – se apaixonarem um pelo outro, e com isso acirrar ainda mais a inimizade entre os dois, encaminhando o desfecho da história de forma mais novelesca, é um recurso do qual Jorge Amado – e me desculpem a imodéstia – certamente se orgulharia (Aguinaldo Silva apud Resende, [1985]).

Outra alteração substancial realizada pelo trabalho de adaptação foi a atribuição de maior destaque a personagens com participação coadjuvante na narrativa original. Mencionado no capítulo dedicado à explicação das desapareições misteriosas de Rosa de Oxalá (amada por Lídio Corró e paixão não concretizada de Pedro Archanjo), Jerônimo ganhou centralidade com o acréscimo de todo um núcleo doméstico em seu entorno e novas tramas paralelas. Figurando no romance com destaque ligeiramente maior, Sabina dos Anjos, apenas mais um dos amores do herói, foi convertida em herdeira da babalorixá Magé Bassã e protagoniza com o mestre capoeirista Budião uma trama de paixão proibida. Segundo os roteiristas, tais acréscimos se inscrevem nos marcos de uma estratégia narrativa que visou nuançar os contrastes tanto inter quanto intragrupos raciais.

Tomados conjuntamente esses dois tipos de alteração permitiram aos roteiristas, ainda, a criação de um arco de papéis femininos cujo resultado foi representar as mulheres para além do esquadro restritivo da família patriarcal brasileira: as situações de subordinação protagonizadas por Augusta e Maria Amélia, as respectivas esposas de Nilo Argolo e Jerônimo, delineiam um contraste que foi reforçado pelas diferentes gradações de autonomia abertas às personagens Magé Bassã, Sabina, Terência e Doroteia, apenas para nomear algumas. De acordo com o depoimento de Regina Braga,

Magé Bassã [...] é a grande líder, que defende suas ideias e sua cultura. Ela simboliza o poderio feminino da Bahia do início deste século, quando o poder do candomblé estava nas mãos das mulheres, assim como a economia e a organização de suas casas. Digamos que as conquistas femininas de hoje não surpreenderiam essas mulheres, que eram senhoras de si, donas de seus narizes, enquanto as brancas eram mandadas, lerdas (Resende, [1985], p. 9).¹⁰²

Por fim, cumpre mencionar uma alteração que, embora notável, não mereceu qualquer justificativa explícita dos roteiristas. Trata-se do deslocamento da personagem Ana Mercedes

¹⁰² Tirante o exagero da generalização – atribuindo às mulheres brancas em geral o que valeu, se muito, para a parcela daquelas pertencentes às classes burguesa e pequeno burguesa –, a declaração de Regina Braga parece informada pela interpretação pioneira de Ruth Landes sobre a importância das mulheres nos candomblés da Bahia. Para uma análise da recepção ao livro da antropóloga no Brasil, ver Corrêa (2003, pp. 163-184).

do plano presente para o do passado. Como ocorre com todas as outras personagens situadas no presente, incluindo o narrador e excetuando o major Damião de Souza, a caracterização de Ana Mercedes assume traços grotescos. Mulata, jornalista e poetisa sem talento, ela usa a sensualidade e os dotes físicos para obter vantagens de todo tipo. Com a transposição realizada pela minissérie, a caracterização muda completamente de sinal e a personagem se enquadra no registro heroico geral atribuído aos acontecimentos do passado. Mantidos *physique du rôle* e profissão, Ana Mercedes ganha história e objetivo: carioca, entra em contato com os livros do herói e decide se radicar em Salvador para fundar um jornal voltado ao combate do preconceito racial. Conjuntamente ao papel da nova heroína, os roteiristas criam um núcleo de personagens formado pelo delegado Sarmiento e seus asseclas da polícia política, que perseguem Ana Mercedes e os companheiros do jornal *A Voz da Raça*. A ausência de maiores justificativas dos produtores pode levar o espectador informado pela leitura do livro a concluir, sem mais, pela sua gratuidade. Uma consideração mais detida, todavia, detecta nesse silenciamento a evidência de um ponto sensível para o qual não se quer chamar atenção. Não por acaso, as situações e as tramas criadas com a inserção das duas novas personagens foram localizadas em 1930. Como será desenvolvido mais adiante, o que à primeira vista aparece como uma alteração disparatada constitui, propriamente, a culminância de uma estratégia de alusão (Xavier, 2000, p. 108).

Devido à “especialização” em temas e figuras populares, bem como à experiência acumulada com locações no Nordeste, o núcleo encabeçado por Paulo Afonso Grisolli foi designado para realizar a minissérie. De fato, a opção por *Tenda dos milagres*, dentre outras obras possíveis de Jorge Amado, foi atribuída justamente ao diretor cerca de dezoito meses antes do início dos trabalhos (Resende, 1982, p. 12). Inclusive não parece extemporâneo supor que o seu entrosamento anterior com Aguinaldo Silva também deve ter pesado na escalação do roteirista pela Central Globo de Produção. Tanto foi assim que a apreciação do diretor em relação à estrutura narrativa se mostra em plena sintonia com a concepção de adaptação da dupla de roteiristas:

Esse tipo de narrativa [de dois planos temporais] em um livro [...] é uma coisa mais fácil, porque as dúvidas podem ser facilmente desfeitas, com releituras, recordações etc. Quando posto em televisão, periga, sobretudo pela fragilidade que tem o veículo, em se transformar em uma coisa confusa. Optamos, então, em contar linearmente a história de Pedro Archanjo, a partir de um dado momento, até sua prisão nos anos 30, quando sofre muito, mas acaba recebendo a consagração popular (Paulo Afonso Grisolli apud Resende, [1985], p. 17).

Além de Grisolli, os iniciantes Maurício Farias e Ignácio Coqueiro foram escalados para o trabalho de direção. Farias estreou na Rede Globo como um dos diretores da minissérie *A máfia no Brasil* (1984); já Coqueiro integrou a equipe de diretores do seriado *Armação ilimitada* (1985-88), da qual Grisolli também participara. O Boletim de Programação atribuiu ao time de diretores a responsabilidade pelo “tom” que conferiria certa unidade ao programa, procurando enfatizar não apenas o caráter comunitário da vida no Pelourinho, mas especialmente um estilo boêmio de se viver oposto a uma ética centrada no trabalho. Ou seja, não viver para o trabalho, mas trabalhar para viver:

Procuramos [...] mesmo nas cenas mais densas, mais tensas, mais difíceis para os personagens, encontrar uma maneira de olhar na qual sempre aparecia um pouco da maroteira que havia entre eles, como um segredo de fé. Procuramos reforçar essa cumplicidade resultante da compreensão de que a vida é para ser vivida (Paulo Afonso Grisolli apud Resende, [1985], p. 17).

Essa passagem deixa subentendido o que outras explicitam diretamente: nessa distinção entre essa espécie de estilo malandro de se viver e outro calcado no trabalho obedeceria a uma diferença regional entre norte e sul. Assim, um traço identitário que usualmente é mobilizado como aspecto distintivo do modo de ser brasileiro quando comparado com o estrangeiro é deslocado para diferenciar as regiões do país.

O trabalho de gravação se deu em 72 dias divididos entre as cidades de Salvador, Cachoeira (onde o grosso das cenas externas foi realizado) e Rio de Janeiro (sede das cenas de estúdio). Envolveu a colaboração direta de cerca de 500 pessoas, incluindo os elencos principal (53), de apoio (36) e de figuração (300), mais os profissionais e técnicos (142) distribuídos em 50 funções (direção, cenografia, figurino, sonoplastia, iluminação, maquiagem, continuidade, câmeras, entre muitas outras). E reprodução dos cenários de época, por sua vez, demandou um levantamento das características arquitetônicas do sítio histórico no período considerado e incluiu a reconstituição do porto da capital baiana em dois momentos distintos – 1913 e 1930 –, o que conferiu ao programa foros de superprodução.

Na medida em que a temática de *Tenda dos milagres* exigiu a apresentação de um retrato convincente do universo cultural da população negra que se radicou na região do Recôncavo baiano, a equipe de produção se viu obrigada a realizar uma pesquisa complementar sobre cosmologia, costumes, ritos e indumentária do candomblé, tendo contado inclusive com consultoria e diversas participações especiais (Eduardo Adjiberú e o grupo de dança Odundê figuram na ficha técnica do programa, e o afoxé Filhos de Gandhi é mencionado nos créditos finais). Dentro dessa mesma linha, o produtor musical Guto Graça

Mello – que já tinha produzido a trilha sonora da telenovela *Gabriela* – acompanhou diretamente a elaboração da trilha incidental e coordenou a participação de cerca de vinte pessoas entre compositores, instrumentistas e intérpretes responsáveis pela criação de dez canções inéditas lançadas em disco pela Som Livre concomitantemente à exibição da minissérie.¹⁰³ Em termos gerais, as canções tematizam o sincretismo religioso e a mestiçagem ou o preconceito de cor.

Convém assinalar duas clivagens que se mostram especialmente evidentes na divisão do trabalho de realização: por gênero e cor. Considerando exclusivamente o universo total do pessoal profissional e técnico, verifica-se que as mulheres comparecem em parcela relativamente diminuta, perfazendo apenas 23 pessoas, a ampla maioria associada a funções feminilizadas – coreografia (Conceição Castro e Raimunda dos Santos), figurino (Marília Carneiro), por exemplo – e, mesmo assim, nem sempre em posição de mando. Outras comparecem em posições de maior poder e prestígio fora de funções acintosamente generificadas, mas raramente equivalentes às ocupadas por homens: são os casos da própria Regina Braga (colaboração em adaptação e roteiro), Marta Médici (assistente de direção) e Mônica Rêgo Monteiro (produção de arte). O contraste é acentuado quando se tem em vista a alta participação das mulheres no elenco: ali as mulheres comparecem em 34 pessoas, mais de um terço do total.

Já com relação à clivagem racial, a situação se mostra favorável aos negros especialmente no que se refere ao elenco: dos 89 atores e atrizes, 46 – ou seja, mais da metade – são negros.¹⁰⁴ Quando o universo total considerado se restringe ao elenco principal, o número chega a 23 em um total de 53 papéis, incluídas aí as participações especiais ou episódicas. Trata-se do único caso na teleficção da Rede Globo durante a década de 1980 (e possivelmente também dos anos de 1990 e 2000) em que isso ocorreu. Nem *Abolição*, a outra minissérie que tematizou explicitamente a questão racial nesse período, se aproximou dessa proporção: nesse caso 14 papéis em um total de 48 – ou seja, menos de um terço – foram interpretados por atores e atrizes negros. Mesmo as assim chamadas telenovelas do “ciclo

¹⁰³ As canções foram “Milagres do povo” (a música de abertura), composta e interpretada por Caetano Veloso; “Livre”, uma parceria de Roberto Mendes e Mabel Veloso, mas cantada por Beth Bruno; “Olhos de Xangô (afoxé)”, parceria de Morais Moreira com Fausto Nilo e interpretada pelo primeiro; “É D’Oxum”, de Vevé Calazans com Jerônimo e interpretada pelo grupo MPB-4; “Eloíá”, ponto de candomblé na voz de Dudu Moraes; “Flor da Bahia”, composta por Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, com interpretação de Nana Caymmi; “Oíá”, composta por Danilo em parceria com Paulo César e cantada pelo primeiro; “Amor de Matar”, parceria de Roberto Mendes com Jorge Portugal e interpretada por Tânia Alves; “Maluco prá te ver”, escrita por Walter Queiróz e Vevé Calazans, e cantada pelo primeiro; e, finalmente, “Afoxé”, composta e interpretada por Dorival Caymmi.

¹⁰⁴ Dada a menor visibilidade das funções, não foi possível averiguar o mesmo para o pessoal profissional e técnico.

aboliconista” desse mesmo período não superaram essa marca: para efeitos de comparação, tanto no elenco de *Sinhá moça* (1986) quanto em *Pacto de sangue* (1989) essa participação não alcançou um terço dos papéis.

Não por acaso, a composição do elenco foi apontada como a principal dificuldade enfrentada pela equipe de produção:

A escolha do elenco foi um dos trabalhos maiores que já tive ao longo de minha carreira. No caso do elenco negro, podemos notar, mais uma vez, o quanto o negro é injustiçado neste país. O ator negro só tem raras oportunidades de mostrar o seu trabalho, em virtude de uma cultura europeizada, colonizada. A eles é negada a oportunidade de se desenvolverem profissionalmente, porque o que se representa no Brasil, enquanto teatro, cinema e televisão, quase sempre vem da cultura branca, ficando o artista negro com papéis menores. Assim, para compor um elenco em que a grande maioria dos papéis principais pertence a atores negros, você encontra poucos com a experiência necessária para enfrentar essa responsabilidade (Paulo Afonso Grisolli apud Resende, [1985], p. 15).

A escalção das atrizes e atores negros mereceu um processo seletivo à parte em várias fases: contato com núcleos específicos de teatro negro e popular sediados nas cidades de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo; entrevistas presenciais; avaliação de testes gravados; e, após escolhido o elenco, uma etapa final de testes. Ciente do ineditismo e do caráter exemplar que seria associado à minissérie, a equipe trabalhou sob pressão:

Estávamos preocupados em não cometer qualquer erro [...] diante dessa rara oportunidade de movimentar um elenco tão grande de atores negros. Seria grave, se errássemos na distribuição dos papéis ou qualquer outro ponto (Paulo Afonso Grisolli apud Resende, [1985], p.16).

Em que pese o ineditismo de *Tenda dos milagres* quanto ao número de papéis destinados às atrizes e aos atores negros, em termos qualitativos tal distribuição não se mostrou dissonante em relação aos estereótipos recorrentes na teleficção brasileira em geral e da Rede Globo em particular (Araújo, 2000, pp. 138-139). Para os papéis interpretados por Marina Miranda (Esperança, empregada de Maria Amélia), João Acaiabe (Benedito, motorista de Jerônimo) e Tony Tornado (Zé de Alma Grande, capanga do delegado), a participação na minissérie não destoou dos estereótipos televisivos da doméstica fiel, do anjo da guarda e do trãnsfuga, respectivamente. Já Antônio Pompêo (Budião, mestre capoeirista), Chica Xavier (Majé Bassã, honorável mãe de santo), Dudu Moraes (Rosa de Oxalá, a mulata sensual e misteriosa) e Solange Couto (Sabina, a filha de santo herdeira da babalorixá), também usualmente relegados a atuações menores ou de apoio em outros programas, foram contemplados com personagens centrais tanto para as tramas principais quanto paralelas.

Milton Gonçalves, cuja carreira na rede de televisão vinha sendo marcada por uma galeria de papéis na contramão dos esquemas estereotipados, foi escalado para interpretar Lídio Corró (artesão, tipógrafo e leal companheiro de Pedro Archanjo). Nelson Xavier, que nas novelas desempenhava papéis subalternos, atingiria o auge da carreira em televisão com o formato minissérie: após ter protagonizado *Lampião e Maria Bonita*, foi convidado para protagonizar *Tenda dos milagres*. Ainda assim, apesar do retrato consciencioso e positivo do universo cultural afro-brasileiro, a minissérie não deixa de repor o confinamento dos negros aos papéis com conotação eminentemente folclórica. Como explicita o próprio ator em sua avaliação da personagem:

Archanjo reúne vários traços marcantes do brasileiro, várias características que são mitificadas, mas de maneira positiva – aquela coisa de não trabalhar, namorar todas as mulheres bonitas, viver ao sol, rir, cantar, amar. Mas isso não o transforma num malandro vulgar (Nelson Xavier apud Resende, [1985], pp. 19-20).

Por sua vez, Joel Silva e Josias Amom, sem experiências anteriores na televisão, obtiveram os únicos papéis que, cada qual ao seu modo, escapam tanto do estereótipo quanto do folclórico: o talentoso engenheiro Damião de Souza e o inventivo rábula Tadeu Canhoto, respectivamente. Seja como for, o elenco negro foi o aspecto mais destacado na cobertura da mídia impressa, que dedicou, inclusive, uma série de perfis e entrevistas com os atores e atrizes negros da minissérie.¹⁰⁵

*Reposição da narrativa*¹⁰⁶

Prólogo

É noite. Em um movimento ascendente, a câmera abrange a fachada azulada de uma igreja barroca (Rosário dos Pretos), enquanto ecoa o som incidental de berimbau. Depois de um ruído intermitente, a voz *over* de um locutor é irradiada: “E todos, todos, os esforços alemães foram inúteis para conter a ofensiva aliada! A essa altura já não restam dúvidas: o

¹⁰⁵ Ver, por exemplo, Távola (1985a, p. 11; 1985b, p.8; 1985c, p.8), que elogia, respectivamente, Chica Xavier, Tony Tornado e Nelson Xavier; além das reportagens veiculadas no jornal *O Globo*, em 1985, “Dudu Moraes...”, “Um pouco...” e “O elenco especial...”, que se referem, respectivamente, a Dudu Moraes, a Joel Silva e ao elenco negro como um todo. Como se pode notar, todos os textos foram publicados pelo jornal *O Globo*, azeitando, portanto, a lógica de promoção do sistema de estrelato encabeçado pelo estoque de profissionais do próprio grupo empresarial.

¹⁰⁶ Foram utilizadas aqui duas versões. A primeira foi originalmente gravada em VHS e disponibilizada para a pesquisa por intermédio de um colecionador amador. A segunda foi a versão compacta em 3 discos, lançada pela Som Livre no decorrer da pesquisa.

Terceiro Reich está chegando ao fim. E agora vamos ouvir um pouco da música que tem alegrado o *front* aliado na Europa”: uma canção em língua estrangeira e voz melódica de mulher passa então a ser transmitida. Paralelamente, a movimentação da câmera prossegue numa descaída para o lado direito, deixando entrever a ladeira do largo do Pelourinho e se aproximando da única porta iluminada no casario desse lado da rua. Uma legenda localiza a ação: “Salvador, Bahia, 1945”.

Tomada interna do imóvel. A canção [Lili Marlene] continua e em primeiro plano um homem branco de pele bronzeada, barba grisalha, camisa amarelada entreaberta, suspensórios e guias de santo, apanha uma garrafa de cachaça e sorri. A imagem se amplia, deixando o homem (Othon Bastos), que agora aparece atrás de um balcão, em segundo plano. Uma outra figura assume o centro da cena. Mais idoso, com cabelos grisalhos, tez mulata, óculos arredondados e trajando um paletó claro, um senhor está sentado diante de uma mesa sobre a qual se vê um chapéu, uma garrafa já vazia e um prato com restos de refeição. As mesas e cadeiras emborcadas ao fundo sugerem um boteco já muito além do fim de expediente. Gesticulando com as mãos, esse senhor (Nelson Xavier) afirma admirado:

Mestre: Mas que branca mais retada essa que está cantando, hein? Que mulher de grande qualidade!

Árabe: Ah, Marlene Dietrich!

Mestre: Fugir de Hitler e ir cantar para os americanos lá nos Estados Unidos da América do Norte... mas que branca mais atrevida!

Árabe: (Contorna o balcão e enche o copo do mestre.) Devia ter vindo pra cá, pra Bahia!

Mestre: Hi, se viesse para a Bahia, caia logo no colo de um bom mulato.

Árabe: Ou de um bom árabe! (Risos.)

Mestre: Não, ia escolher o mulato; Marlene Dietrich, não... (Risos.)

Árabe: (Retira um avental engordurado, senta-se e pergunta gargalhando.) Mestre, já imaginou aquela brancona correndo atrás da gente?

Mestre: Que maravilha, que beleza! A Marlene correndo no Pelourinho? (Gargalhadas.)

Árabe: E todo mundo se misturando? (Gargalhadas.) Que ideia mais besta a de Hitler: acabar com tudo o que não fosse branco! Nem Deus, Alá, que fez o mundo, pode acabar com todo mundo de uma vez.

Mestre: Nem Deus.

Árabe: Ele mata um a um. E quanto mais ele mata, mais nasce e cresce gente! Há de nascer, há de crescer... e há de se misturar!

Mestre: Há de nascer, crescer e se misturar! É isso!

Árabe: Filho da mãe nenhum vai acabar com essa mistura! (Dá um soco sobre a mesa.)

Mestre: (Saboreia um primeiro gole de cachaça e quando está prestes a tomar o segundo, para e, levando a mão direita ao peito, se levanta sem respirar.)

Árabe: (Põe a mão no ombro do outro.) Que foi mestre?

Mestre: (Aos poucos recobra o fôlego.) Tá chegando a minha hora.

Árabe: Hora de quê mestre?

Mestre: De descansar, meu camarado.

Tomada externa da entrada iluminada do boteco. Apoiando-se no batente das portas, o mestre sai com dificuldade e sobe vagarosamente a ladeira. Novo corte para tomada frontal à média distância. Soa um trovão e, mais uma vez, o mestre leva a mão direita – que segura o chapéu – ao lado esquerdo do peito, mas dessa vez a expressão é de dor intensa. O som de agogôs e atabaques é irradiado enquanto surge, à esquerda do velho, a figura de um alto homem negro, barba rente branca, vestindo uma bata vermelha e deixando à mostra um machado (é Xangô, orixá do trovão e da justiça). O mestre se recupera e, entre novas visões (Iansã, Oxalá e demais orixás do panteão de divindades do candomblé) e vozes *over* – o árabe: “Há de nascer, há de crescer e há de se misturar!”; e uma senhora: “Xangô tá falando. Tá te ordenando tudo ver, tudo saber, tudo escrever. Tu foi escolhido para ser Ojuobá: os olhos de Xangô” –, segue cambaleando e se escorando nas paredes do casario. À cada trovão, novo soar de atabaques e agogôs, nova pontada, e novas visões. Dialogando com o orixá, a voz arfante *over* do velho responde: “Eu vi, meu pai. Eu fui teu olho. Anotei, escrevi e também briguei pelo teu povo. Briga mais comprida! Eita Bahia mestiça! Eita mistura! Chegou minha hora, meu pai? Tu vai ficar sem teus olhos?” Oxalá bate com a extremidade do seu cajado no chão e, ato contínuo, o som de chocalhos é irradiado. Corte para um figura encoberta por uma capa de palha (é Omulu, orixá das doenças e senhor dos mortos) avançando ameaçadoramente, intercalada com a expressão de espanto do velho em primeiro plano e Xangô a observar ao fundo. Corte para a tomada à média distância de Ojuobá, que emite um gemido final e cai desmaiado. A tomada geral mostra o corpo caído no meio do largo do Pelourinho e a sequência é interrompida para a inserção da vinheta de abertura.¹⁰⁷

A sequência seguinte introduz as personagens Budião (Antônio Pompêo) e major Tadeu (Josias Amon). Trôpegos, eles encontram Pedro Archanjo caído inconsciente e acordam a comunidade do Pelourinho com a notícia do acontecido. Rapidamente se forma

¹⁰⁷ A vinheta dura cerca de sessenta segundos. Ao som de “Milagres do povo” na voz de Caetano Veloso, o título e os créditos principais são arrolados, na forma e hierarquia usuais (isto é, autor, adaptadores, elenco, diretores e produtor), sobre a tela dividida em uma faixa superior escura e outra inferior cuja tonalidade de cor se alterna. Feixes de objetos com significados específicos no candomblé – garfos, búzios, *ofás*, cabaças, raios, espadas, lanças, *adjás*, *agogôs*, cobras, *oxés* e pombas – surgem em movimentos com sentido ascensional ou declinante; direção vertical, horizontal ou diagonal; para direita ou esquerda. O conjunto conota as possíveis interações entre o terreno (a faixa inferior colorida), com seus diferentes humores, e o sobrenatural, quase sempre estável (a faixa superior escura). Tais interações assumem ora caráter conflituoso (como sugere o deslocamento das armas e dos raios), ora de entendimento (indicado pelo movimento dos instrumentos musicais e dos búzios). Seja como for, o sentido final é harmônico e sincrético: a imagem da pomba, representando a um só tempo a paz, Oxalá e o Espírito Santo, sobre a tela inteiramente tomada pelo azul celeste.

uma nervosa aglomeração ao redor do corpo agonizante do herói. Após um entrevero sobre a conveniência do honorável Ojuobá de Xangô ser acolhido em um prostíbulo, decide-se por levá-lo para a casa de sua afilhada Ester (Tânia Boscoli). Enquanto ele é carregado (seu rosto focalizado num *close* sob o som da canção “Oiá” interpretada por Danilo Caymmi), a cafetina enuncia lamentação e uma sucessão de *flashes* com passagens da vida de Archanjo denota um fluxo desordenado de rememoração, até finalmente tomar a cadência de uma narrativa organizada. Tomadas em estilo cartão-postal do amanhecer, do mar, da Igreja do Senhor do Bonfim, das escadarias da Igreja do Passo, do movimento no porto da cidade e a inserção de uma legenda localizam a ação em Salvador no ano de 1913.

As sequências configuram duas partes de um prólogo que visa atizar o interesse do público pelo espetáculo e chamar atenção para o movimento da narrativa. A primeira apresenta o protagonista, a missão que lhe foi confiada pelos deuses e sua visão de mundo, mas tudo isso justamente nos instantes finais de vida. A oportuna confirmação por rádio (instância indireta de remissão à própria televisão e à atitude de espectador) da derrota do Terceiro Reich e, com ele, da “ideia besta” de pureza racial, bem como a proclamação da “Bahia mestiça”, enfim, tudo procura assegurar que se a vida de Pedro Archanjo chega ao final ela não foi em vão: a sua luta, apesar de “comprida”, foi amplamente vitoriosa, na Bahia e no mundo. Já a segunda parte situa o protagonista como uma espécie de intelectual orgânico, enraizado e reconhecido na comunidade que prontamente vem ao seu socorro. O prenúncio de descontinuidade não se aprofunda, constituindo apenas um recurso para sinalizar a modulação *flashback* assumida pela narrativa cujo ritmo é quase sempre compassado pelas tomadas externas (os “respiros” na terminologia empregada pelos produtores) que conectam as cenas de estúdio onde o principal da ação se desenvolve.

Conforme assinalado anteriormente, a narrativa se divide em duas fases: a primeira transcorre no interregno de aproximadamente dois anos a contar de 1913 (marcado pelo tempo de gestação de três mulheres) e a segunda no intervalo de outros três anos a partir de 1930 (pontuado pelos eventos da conjuntura política). A transição entre as fases é sinalizada pela troca de personagens e se realiza através de uma escala temporal em 1945, que, uma vez mais, suaviza a descontinuidade narrativa e didaticamente chama a atenção para o movimento de rememoração. De qualquer maneira, a ação se articula sempre em dois níveis: um macro, organizado em torno das tramas que polarizam os núcleos em torno das diferentes frentes de luta – carnaval, religião, ideologia e política, não necessariamente nessa ordem – e revestem o antagonismo central entre os ideais da miscigenação e da pureza racial (nesse nível

especialmente acentuado pela oposição melodramática bem *versus* mal); e outro micro, calcado nas tramas, amorosas em sua ampla maioria, que movem diversos personagens.

Primeira fase

O momento inicial da minissérie traz ao primeiro plano o embate entre a comunidade do Pelourinho – composta por pequenos comerciantes, artesãos, capoeiristas, boêmios e pelo povo de santo – e a aliança formada pela Faculdade de Medicina com a polícia. Do lado da comunidade se destacam, respectivamente, Terência de Souza (Edyr de Castro), Lídio Corró (Milton Gonçalves), Budião e Pedro Archanjo, além de Sabina (Solange Couto) e Majé Bassã (Chica Xavier), que garantem a proteção espiritual ao grupo. O lado da aliança formada pelas instituições da ordem é representado pelo professor de medicina legal Nilo Argolo (Oswaldo Loureiro), o diretor interino da Secretaria de Polícia Francisco Antônio de Castro Loureiro (Francisco Milani) – apelidado Francisco Mata Negros – e seu capanga-mor Zé de Alma Grande (Tony Tornado).

Os conflitos são desencadeados pela proibição dos afoxés realizarem seus desfiles durante o carnaval. Em nome da ordem, dos bons costumes e da dignidade da família, o delegado Francisco procura regularmente Argolo – seu antigo professor e mentor intelectual – para discutir a melhor estratégia de repressão, desarticulação do movimento e captura dos cabeças: o “pardo do afoxé” nomeadamente. Inconformados com a interdição, os foliões realizam encontros clandestinos para preparar a saída do cortejo mesmo sob a ameaça de confronto com a polícia. Apesar do carnaval aparecer como móvel imediato da disputa, os diálogos tratam de explicitar didaticamente as implicações políticas que estão em jogo.¹⁰⁸

Após uma escaramuça preliminar, essa trama atinge o seu ponto auge com o desfile do afoxé pelas ruas de Salvador e uma batalha campal entre os foliões – Budião fantasiado de

¹⁰⁸ Convém arrolar ao menos dois trechos que enfatizam esse registro. Pelo lado do afoxé: O diálogo transcorre em um cômodo do barracão do terreiro de Majé Bassã. Esta jogar os búzios e confia um encanto protetor (*eró*) ao protagonista:

Archanjo: Mas o afoxé não é só uma troça Majé Bassã? Uma folia para os negros se divertirem no carnaval?

Majé Bassã: (Jogas os búzios.) O afoxé de vocês vai ser uma embaixada africana em honra dos encantados.

E com uma missão: mostrar no carnaval dos brancos a força dos negros e mulatos.

E pelo lado da ordem, o delegado Castro Loureiro procura o professor Argolo em seu escritório na Faculdade de Medicina e, enquanto este pratica frenologia e maltrata um homem negro que se mantém ajoelhado, os dois entabulam conversação:

Argolo: Gente como essa do afoxé, delegado, só a pau. Ah, mestiços degenerados! Que desgraça para a província da Bahia ter que suportar este fardo, está sórdida e imunda promiscuidade!

Delegado: Estão cada vez pior, professor. Agora deram para exigir direitos, reclamar. (Risos.) Falam até numa cultura negra africana. (Risos.)

Zumbi dos Palmares à frente (citação ao filme *Quilombos*, dirigido por Cacá Diegues e lançado em 1984, no qual Antônio Pompêo interpretou a personagem homônima) – e as forças policiais lideradas por Zé de Alma Grande. Este arma uma emboscada para Pedro Archanjo, que, entretanto, escapa ileso com uma ajuda misteriosa (a tatuagem de *oxé* na mão do salvador e a trilha incidental sugerem a intervenção mágica de Xangô). Budião, gravemente ferido, é levado por Lídio Corró para o terreiro de Majé Bassã, onde recebe os cuidados de Sabina. Na Secretaria de Polícia, Alma Grande reporta a estranha fuga do pardo ao delegado Castro Loureiro e indiretamente a Nilo Argolo (que aparece na cena ao fundo). O capanga é dispensado e o professor, embora satisfeito com o resultado da ação, cobra medidas mais enérgicas da polícia para transmitir uma imagem civilizada da província – denegrida pela demonstração dos afoxés – a uma comitiva de austríacos ilustres de visita pela cidade.

A sequência fornece a senha para a passagem às tramas seguintes, centradas na perseguição aos líderes do cortejo carnavalesco e aos terreiros de candomblé. Novas personagens são introduzidas e, com isso, a polarização inicial se complexifica. No núcleo da Faculdade de Medicina, ganham destaque os professores Osvaldo Fontes (Emiliano Queiroz) e Fraga Neto (Paulo Gracindo Júnior). O primeiro é um fiel seguidor de Nilo Argolo e o segundo aparece como contraponto às ideias de supremacia da raça branca na Faculdade. Na medida em que este último é caracterizado como um estudioso das doenças tropicais – as sequências o mostram dissecando barbeiros no laboratório –, a oposição assume fúros de embate entre ciência ajustada às necessidades de um país tropical *versus* ideologia estrangeirada a serviço da distinção social. Como liberal e simpático à mestiçagem – é desqualificado por Argolo por manter concubinato com uma mulata – Fraga Neto também estabelece aliança com a comunidade do Pelourinho. Seja como for, a participação de Fontes constitui um recurso narrativo para indicar que as ideias professadas por Nilo Argolo contam com ampla adesão na Faculdade e enfatizar a posição minoritária de seu opositor.

O estopim da trama de perseguição religiosa é associado às festas em honra à Oxóssi (orixá da caça e da fartura). Concomitantemente ao lançamento de um livro de Nilo Argolo – *A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços: o exemplo da Bahia* (referência à pessoa de Nina Rodrigues [1862-1906], médico legista e professor da mesma Faculdade de Medicina da Bahia) –, Castro Loureiro anuncia com o apoio da imprensa a sua campanha de repressão aos terreiros de candomblé. Indignados e preocupados, Pedro Archanjo e Lídio Corró unem esforços para concretizar ambições comuns – a publicação de anotações do protagonista sobre os costumes populares e a montagem de uma tipografia – e fundam na

casa deste a Tenda dos Milagres, espécie de centro articulador das várias atividades culturais realizadas pela comunidade do Pelourinho (e forma cifrada de figuração do partido político).

Nesse ínterim, o diretor de polícia põe em prática sua campanha: Zé de Alma Grande extorque (a narrativa deixa subentendido o uso de tortura) de um homem negro preso nas dependências da Secretaria informações sobre a festa de Oxóssi no terreiro de Majé Bassã. A descoberta parece deixar Castro Loureiro receoso ante a reputação da ialorixá e uma vez mais ele busca o conselho de Nilo Argolo. Instigado pelo professor a seguir adiante, o delegado resolve comandar pessoalmente a ofensiva ao terreiro. Paralelamente, o povo de santo se reúne no barracão à espera de Majé Bassã que decidiu consultar os búzios antes de iniciar os trabalhos.

Quando o confronto parece eminente, ocorre uma reviravolta: a mãe de santo ordena a realização do toque na mata, conforme a vontade revelada do orixá. Enquanto o ritual se realiza normalmente, as forças policiais encontram o terreiro deserto. Supondo uma fuga, o chefe de polícia se enfurece e manda os seus homens destruírem tudo. Como troféu da operação bem-sucedida, ele se apossa do emblema de Xangô (a imagem de um *oxé*).¹⁰⁹ Ao retornarem da mata e se depararem com os cômodos do terreiro revirados, bem como imagens, altares e roncó arrasados, a atitude assumida pelo povo de santo é de consternação. Majé Bassã, no entanto, adverte severamente todos os presentes, lembrando que enfrentam uma guerra e numa situação como essa não se pode viver na pândega e esquecendo as obrigações. A cobrança mais dura recai sobre Pedro Archanjo, que é convocado para uma conversa com a ialorixá no dia seguinte, quando lhe é revelada pelos búzios a sua missão perante Xangô e seu povo.¹¹⁰

A partir desse ponto, uma trama de teor político repõe a polarização entre os grupos. Informado por Alma Grande sobre os encontros que se realizam regularmente na Tenda dos Milagres, Castro Loureiro levanta suspeita e Lídio Corró é conduzido à força pelo capanga

¹⁰⁹ Em uma cena evidentemente alusiva aos quiproquós típicos dos órgãos repressivos durante o regime militar, o delegado, depois de ditar a um jornalista (sugestivamente em posição absolutamente passiva) os termos de sua guerra santa contra os candomblés, apresenta a imagem invertida do *oxé* – que, desse modo, se assemelha a uma espada – como uma prova de que a prática religiosa nada mais seria que um disfarce para a luta armada: “Atente para o detalhe (a câmara se aproxima em *close*): em vez da cruz de cristo, a cruz da paz, o símbolo da guerra e da destruição”.

¹¹⁰ Passagem capital da narrativa (já prenunciada na sequência de abertura e reforçada pela música-tema, acrescida da segunda parte da letra), a cena da revelação visa nitidamente provocar empatia no público. Em um dos cômodos do barracão, mãe e filho de santo estão reunidos a sós diante de uma mesa simples sobre a qual o jogo de búzios está armado à luz de uma vela. Magé Bassã sussurra para si palavras na língua ancestral. Archanjo, ao lado, aguarda contrito. O trecho contrapõe tomadas de uma e do outro, conforme a sucessão das falas e dos gestos. A ialorixá domina a conversa. Depois de chamar a atenção do protagonista por seu comportamento errático, ela finalmente vocaliza a mensagem dos orixás. Rebatizado Ojuobá – olhos de Xangô – , ele é eleito guia intelectual da raça negra: “Tu vai ser a luz do seu povo. Nossos olhos de ver e nossa boca de falar. Tu vai ser nossa coragem e nosso entendimento. Tu vai dizer do nosso amanhã”.

para averiguação na Secretaria. Interrogado pelo delegado, o artesão inicialmente nega a ocorrência de reuniões, mas após ser explicitamente submetido à tortura admite a realização de atividades para arrecadar dinheiro a fim de comprar a tipografia. Simultaneamente, a comunidade se mobiliza e, por intermédio de Majé Bassã, aciona o professor Fraga Neto, que, por sua vez, intervém energicamente para liberar mestre Lídio.

O episódio introduz a conexão entre a ialorixá e o professor. No intuito de favorecer a missão de Pedro Archanjo, os dois articulam um emprego de bedel para ele na Faculdade de Medicina. Com isso, a trama centrada na frente ideológica vem à tona sob a forma da confrontação desigual envolvendo diretamente Nilo Argolo e Pedro Archanjo, entremeada por publicações de parte à parte. Nesses confrontos, em que pese todas as declarações de princípio e os argumentos mobilizados, o que impulsiona a trama são as desqualificações de ordem pessoal. De todo modo, de enfrentamento em enfrentamento, a narrativa vai pontuando a aprendizagem e o desenvolvimento intelectual do protagonista.

O estopim se dá com a publicação do primeiro livro do protagonista – *A vida popular na Bahia* –, uma explícita resposta ao arquivilão. Este convoca o rival para um tête-à-tête a propósito do trabalho. Apontando a carência de embasamento científico e qualificando de delirantes as conclusões sobre a mestiçagem, o professor elogia as ricas informações sobre os costumes e rituais negros compiladas pelo autor. Humilhado pelo pouco caso – e reconhecendo a superioridade do adversário –, além de ofendido pelas propostas segregacionistas – tais como a criminalização de casamentos inter-raciais – alardeadas por Argolo, o bedel (com as mãos abarrotadas de livros) se recusa a um cumprimento final. O professor considera a atitude um desacato e em retaliação procura o diretor de polícia para comunicar a descoberta da identidade do “pardo do afoxé”.

Com base nessa informação, Castro Loureiro deflagra nova perseguição. Ao sair da Faculdade, Pedro Archanjo é surpreendido, imobilizado e encapuzado por policiais vestidos à paisana. Concomitantemente, ele tem a casa invadida e revirada por capangas liderados por Alma Grande. O movimento seguinte mostra Archanjo jogado na sala da Secretaria de Polícia usada para tortura. O corpo de um homem negro semi nu com escoriações aparece de relance e o protagonista faz menção de ajudar, mas o delegado entra na sala já apelando para a intimidação. Diferente do que se passou com Lídio Corró, no entanto, Archanjo se recompõe e rebate com altivez todas as insinuações do diretor de polícia, que se vê obrigado a admitir a ausência de elementos para uma acusação formal. Mesmo assim, coloca o bedel sob suspeita e o obriga a assinar um prontuário que empatará a progressão de sua carreira na Faculdade de Medicina. Numa rusga inesperada (novamente a presença do homem tatuado e a trilha

incidental sugerem a intervenção de Xangô), Castro Loureiro é flagrado em um descuido, apunhalado e morto pelo preso que antes parecia desacordado. O justicamento do diretor interino de polícia demarca a passagem para a segunda fase da minissérie.¹¹¹

Tramas paralelas

Entremeadas às tramas gerais dessa primeira fase, a narrativa explora enredos envolvendo núcleos específicos de personagens.

Restrita ao universo do Pelourinho, a história de amor entre Budião e Sabina não é permitida pelas tradições do candomblé representadas por Majé Bassã: além das obrigações religiosas – ele *ogã* e ela *iaô* do terreiro –, ambos são filhos de Iansã. Apaixonados, os dois contrariam a vontade do orixá expressa pelos búzios e decidem viver juntos. As consequências não tardam a aparecer: marcado pelo santo, as pessoas se afastam de Budião e acidentes o fazem perder sucessivamente os empregos; culpada, Sabina se torna assustada e sujeita a cismas constantes. Com o nascimento de um filho que é abençoado por Majé Bassã, ela crê no perdão de Iansã, mas um incêndio destrói a casa e mata o bebê. Sob o peso da tragédia, o casal finalmente se separa: Sabina volta ao terreiro e assume sua obrigação de herdeira da mãe de santo; Budião parte para o Rio de Janeiro, de onde só retorna quinze anos depois.

A certa altura, Pedro Archanjo procura interceder junto a Majé Bassã em favor do casal. O diálogo se passa em uma noite tempestuosa – interpretada pelo povo de santo como sinal do desagrado de Iansã – no quarto da ialorixá e é dividido em duas partes pela inserção de uma cena de sexo entre os amantes. Na primeira parte, a mãe de santo rebate a argumentação paternalista do protagonista explicando que aqueles dois teriam renegado os ensinamentos que deram unidade ao povo negro para sobreviver ao longo período de escravidão. A segunda parte é a que se segue. Novamente, a câmera intercala o foco ora em uma, ora no outro:

Bassã: (Apanha duas canecas de alguma bebida e entrega uma delas a Archanjo.)
A gente tem que ficar junto, seu Archanjo. Garantir a sobrevivência do nosso povo. E aqui, porque a África tá longe demais! Eu nasci numa senzala, seu Archanjo. Nasci livre, mas meu pai morreu escravo. Quando eu falo em sobreviver, sei muito bem o que eu tô dizendo. Não é ódio, não. Mas se fosse preciso odiar, se isso ajudasse meu povo a ficar juntos [sic.], a

¹¹¹ Toda a sequência se caracteriza por vários anacronismos. Tomados em conjunto, constituem mais uma alusão aos dispositivos e procedimentos informais de repressão comuns aos períodos autoritários. A morte de Castro Loureiro, por sua vez, parece uma tentativa de indicar que a população negra não reage apenas passivamente à violência da força policial.

não esquecer nunca, pode estar certo que eu odiava, sim. Eu me queimava de tanto ódio.

Archanjo: Não seria melhor, então, em vez de ficar unido e não esquecer nunca, [que] nosso povo se misturasse, se acrescentasse aos brancos, para poder, daí, sair uma coisa nova?

Bassã: (Riso.) Nenhum branco vai querer deixar de ser branco, seu Archanjo! Nessa mistura de que o senhor tá me falando aí, só existe um caminho pro negro: embranquecer, ficar fraco e morrer!

Archanjo: Eu peço licença para discordar.

Bassã: Eu lhe dou a licença. Agora, quanto a Sabina e Budião, eles foram longe demais. Sinto muito, mas não posso fazer nada. Não sou eu, são os santos: eles querem! A conta de Sabina e Budião ficou alta demais! Eles vão ter que pagar!

O embate suscita a explicitação didática de visões divergentes sobre a luta contra a opressão racial: por um lado, Pedro Archanjo encarna a estratégia ancorada no ideário da mestiçagem; por outro, Majé Bassã pontifica a manutenção de uma postura de resistência calcada na defesa férrea das tradições que seriam responsáveis pela unidade e sobrevivência dos negros. Em que pese a posição contrária a do protagonista comparecer em um contexto negativo – dada a rigidez como é defendida e sua futura desapareição – com a morte da personagem –, convém ressaltar a honorabilidade conferida justamente por ser vocalizada pela ialorixá. Algo bastante distinto do que acontece no romance e na versão para o cinema, em que a posição crítica à mestiçagem – figurada na posição do Poder Negro norte-americano – é duplamente desqualificada como importação mecânica e racismo às avessas. A ironia vai por do fato de que, ao encarnar a defesa das tradições e impedir a união da mulata com o preto, Bassã favorece a supremacia branca na mestiçagem.

As triangulações amorosas cujo pivô é Rosa de Oxalá interligam o núcleo popular – representado por Lídio Corró e Pedro Archanjo – ao burguês, figurado em torno do casal Jerônimo Cavalcanti de Oliveira (Claudio Marzo) e Maria Amélia (Maria Isabel de Lizandra). Por um lado, a filha de santo mantém uma relação sem compromisso com o artesão, que apaixonado admite os períodos de ausência sem cobrar explicações. A situação se complica quando ela se apaixona pelo protagonista. Apesar do sentimento recíproco, a paixão jamais se consuma, sendo sacrificada diretamente em nome da lealdade de Archanjo ao amigo e indiretamente pela missão que tem a cumprir. Por outro lado, o segredo de Rosa de Oxalá se revela como relacionamento que a liga a Jerônimo, rico homem de “negócios” – as referências a reuniões com “gringos” sugerem o ramo agroexportador (no romance a personagem é caracterizada como plantador e exportador de fumo) – com quem tem uma

filha. Depois de sofrer um acidente, ele resolve assumir legalmente a paternidade da menina, que, com anuência de Maria Amélia, é levada para viver e ser educada pela família legítima.¹¹²

As histórias de amor proibido que movimentam a comunidade do Pelourinho são pontuadas pelas inserções de quadros que trazem as figuras da Iabá/Doroteia (Zenaide), do Exu/diabo (Antônio Pitanga) e seus asseclas. Tais aparições destoam da narrativa geral pelo caráter nitidamente performático das atuações e pela função similar a de um coro clássico (em que a interpretação é associada à dança, ao canto, bem como ao comentário direto das ações). No plano espiritual, o conjunto desses quadros prenunciam o desfecho funesto das tramas de amor proibido, mas dão conta principalmente de uma conspiração mágica desencadeada pelas conquistas sem qualquer *parti pris* de Pedro Archanjo – “a branca, a negra, a mulata e a cafuza” (Kirsi [Ana Ivanova], Doroteia, Rosa de Oxalá e Ana Mercedes [Tânia Alves] respectivamente) – e cuja culminância é a refrega sexual em que Iabá e Ojuobá se enfrentam diretamente. Já no plano terreno, trata-se do prosaico reencontro do protagonista com Doroteia, antigo *affaire*, e o filho Tadeu, com cerca de oito anos de idade.¹¹³

O enredo que conecta o núcleo popular ao burguês estabelece – mediante enfoque nas esferas privada e íntima – contrastes tanto intragrupo quanto intergrupos. Tais contrastes se apresentam primeiramente a partir de uma clivagem de gênero que se desdobra em distinções conforme o grau de autonomia das mulheres frente aos homens. A narrativa contrapõe indiretamente a situação de submissão vivida por Augusta (Luise Cardoso) e Maria Amélia à relativa autonomia experimentada pelas mulheres do candomblé, mas também à liberdade, condicionada pela marginalidade e violência, desfrutada pelas prostitutas do castelo de Cesarina (Ângela Leal) – ponto de encontro para os papéis masculinos de maior destaque. Mesmo a ausência de uma descendência, que colocaria as mulheres brancas da burguesia e da pequena burguesia em vantagem em relação à mãe de santo e à cafetina, é compensado por herdeiras – Sabina e Ester – responsáveis pela reposição dessas atividades cujo sentido escapa ao domínio puramente doméstico.

¹¹² Aqui, mais uma vez, Majé Bassã encarna com rigidez as tradições que dariam unidade ao povo negro. Procurada por Rosa de Oxalá, a mãe de santo a repreende por se interpor entre Pedro Archanjo e Lídio Corró. Sem chance de concretizar sua paixão, ela vê no casamento da filha com um rapaz de família rica e ascendência estrangeira a possibilidade de romper a “corrente de humilhação e tristeza” que ela carrega desde os ancestrais. Novamente, ao interditar o desejo de Rosa (mulata) pelo protagonista (mulato), a intervenção da ialorixá favorece a supremacia branca.

¹¹³ Em termos estilísticos, o quadro da Iabá remete ao do personagem DJ Black Boy (Nara Gil) no seriado *Armação ilimitada*, do qual, não parece demais lembrar, Grisolli e Coqueiro participaram. O quadro do seriado remete, por sua vez, ao *disc jockey* de *The Warriors* (1979, Estados Unidos).

Os contrastes entre as famílias brancas, por sua vez, se mostram através do contraponto entre as figuras de Nilo Argolo e Jerônimo Cavalcanti de Oliveira: enquanto o puritanismo segregacionista do primeiro se rebate na intimidade sob a forma de um distanciamento pudico em relação à esposa – os dois dormem em quartos separados –, o segundo associa a postura aparentemente liberal em relação à fronteira de cor com uma dupla moral na vida privada – o casamento com a mulher branca é compatibilizado com a relação extraconjugal com a mulata. Mais ainda, Jerônimo chega a se permitir, na esfera íntima, a realização de fantasias envolvendo a inversão dos papéis de dominador e de dominado – nas figurações da relação sexual com Rosa de Oxalá cabe a ela o arreio e ao grão-senhor a posição de paciente. O limite desse liberalismo aparece quando a transgressão da fronteira de cor ameaça a hierarquia entre as classes.

Segunda fase

A segunda parte da minissérie retoma o desenvolvimento das três tramas gerais centradas, respectivamente, nas frentes religiosa, ideológica e política. É perceptível, entretanto, uma variação no que tange ao padrão narrativo. Diferente do que acontece na primeira fase, as ações gerais se tornam objeto de comentário direto de todos os núcleos de personagens. Como tal, a adoção desse recurso tem uma função nitidamente didática – explicar e situar o que acontece ao público telespectador –, mas também confere certo caráter reiterativo ao programa, denotando, pois, a presença implícita de uma lógica comercial (não parece demais lembrar que isso é uma traço formal constitutivo do formato telenovela). Seja como for, esse recurso cumpre ainda a função narrativa adicional de figurar a dimensão comunitária inscrita na diegese, mas também fora dela, isto é, no ato do público ao assistir a minissérie e, de modo imaginário, na nação como um todo.

Embora a trama sinalize uma repressão generalizada aos candomblés – a prisão de Pai Quinquim (Adalberto Silva) e seus seguidores introduz o novo delegado Pedrito Gordo (Cláudio Mamberti) –, os conflitos se concentram em torno dos preparativos para a celebração dos 75 anos de Majé Bassã. A autoridade policial permite a realização de festas, mas proíbe o toque para os santos. Novamente a polarização se repõe, mas dessa vez revelando fissuras internas aos núcleos de personagens que na primeira fase apareciam como unidades coesas. No núcleo da Faculdade de Medicina, Fraga Neto contribui financeiramente com a festa, enquanto Fontes e Argolo instigam o delegado a impedir a sua realização.

Quanto à comunidade do Pelourinho, certa divisão se instaura baseada inicialmente em uma tensão entre a conduta regrada do povo de santo e a vida libertina dos capoeiristas.

Movimentos de parte à parte precedem, num crescente, o confronto entre força policial e povo de santo. Depois de receber uma visita de Alma Grande como advertência, Majé Bassã – seguindo conselho de Pedro Archanjo – procura diretamente Pedrito Gordo para obter sua autorização, mas, após uma discussão em que a argumentação ponderada da ialorixá em defesa de sua crença é desqualificada pelo delegado – que nem considera o candomblé uma religião –, este mantém a proibição e ameaça prendê-la caso venha a insistir. Dada a inevitabilidade do confronto, Majé Bassã confia a Ojuobá a responsabilidade de proferir, quando chegada a hora, a maldição de Ogum (orixá da guerra).¹¹⁴

Os acontecimentos são precipitados por outra tentativa de intimidação vinda de Pedrito Gordo. Informado sobre o prosseguimento dos preparativos para a festa, ele afronta a mãe de santo enviando no dia de seu aniversário uma caixa contendo um gato morto: “mais um bicho para ela comer”. Ao perceber a troça, a ialorixá imediatamente incorpora Xangô, adiantando, assim, o toque dos tambores para os santos. Enquanto as autoridades do terreiro fazem às honras ao orixá, gradualmente a comunidade do Pelourinho e convidados vão chegando. De sua parte, o delegado incita os soldados armados com porretes a combaterem como cruzados e atmosfera de guerra santa se instaura em ambos os lados.

O auge da sequência de celebração do ritual é marcado pela entrada de Iansã incorporada por Sabina e pela dança de Xangô. Posicionados do lado de fora, os policiais, liderados por Pedrito Gordo, invadem o terreiro e, surpresos, se deparam com o povo de santo – Pedro Archanjo, Bassã e Sabina incorporadas à frente – prontos para o enfrentamento. O delegado manda Alma Grande prender a mãe de santo, mas este hesita alegando que ela estaria tomada pelo santo. Ante uma ameaça de resistência por Budião, o delegado o rende sacando o revólver e ordena energicamente que o capanga prenda a Ialorixá. Quando este finalmente faz menção de obedecer, Ojuobá profere a maldição de Ogum. Ato contínuo, Alma Grande leva a mão à cabeça, cambaleia e cai aos pés de Bassã. Ao voltar a ficar de pé ele já se mostra incorporado e os devotos o festejam como Ogum. Assumindo a pose

¹¹⁴ Se inicia nessa altura uma sequência que representa, na forma de um número de balé – provavelmente encenado pelo grupo de dança Odundê –, o relato mítico com a voz *over* de Magé Bassã: “Ogum já dançou bonito para alegrar os olhos do povo cansado de sofrer tanto padecimento. Quando estava no melhor de sua dança, chegou *sarapebé*, o homem do recado. Os soldados vinham vindo com as armas embaladas para acabar com a festa de Ogum e destruir o terreiro de Ijenã. Ogum escutou a falação de *sarapebé* [...], o aviso que Oxossi lhe mandava. Os guerreiros sentiram medo, mas ordem é ordem e eles avançaram contra Ogum. Foi então que se ouviu a praga imemorial, a terrível ameaça dos males do mundo, das grandes desgraças, sortilégio e imprecação: a derradeira dádiva da Iá: *Ogum capê dā meji, dā pelu onibã*. [Ogum chamou as cobras e os guerreiros caíram.]”

característica do orixá, Alma Grande se volta para encarar o delegado, que agora demonstra total perplexidade. Com isso, dá-se uma escaramuça em que os policiais são batidos e Pedrito Gordo desarmado. Este foge desbragadamente e Alma Grande segue no seu encaço pelas ruas da cidade.

Os lances associados às tramas ideológica e política transcorrem de modo parêlho desse momento em diante. O embate intelectual prossegue com publicações de lado a lado – o professor com *La paranoia chez lês negres et metis* e o bedel através de um segundo livro. Também ocorre rápido confronto direto, mas com uma diferença: o destaque conferido à oposição dos estudantes ao catedrático de medicina legal. Embora o professor também faça o primeiro movimento – na verdade provocado pelo pedido de Damião de Souza (Joel Silva) para namorar Luíza Argolo de Araújo (Júlia Lemmertz) – que dá impulso à trama política apresentando uma proposta de legislação segregacionista, o cerne do embate gira em torno da perseguição da polícia política às atividades realizadas na Tenda dos Milagres.

A causa de Pedro Archanjo na faculdade é fortalecida pela valiosa conexão com a condessa depauperada Izabel Tereza Gonçalves Martins de Araújo e Pinho ou simplesmente Zabela (Yara Cortes). Além de confiar informações e documentos pessoais ao bedel, ela o incentiva a empreender uma pesquisa sobre as raízes negras das tradicionais famílias baianas começando pela de Nilo Argolo de Araújo, primo e também desafeto da aristocrata. É através dela que o protagonista descobre que um certo Coronel Fortunato de Araújo, avô de Zabela e de Argolo, morto na Guerra do Paraguai (1864-1870), era negro.

O clímax da trama se desdobra, então, em dois momentos. Munido dessa informação, Ojuobá realiza entrevistas na comunidade do Pelourinho para descobrir – em conversa com Pai João (Mário Gusmão) – que o avô do professor era descendente de uma família de caçadores de leões proveniente da Nigéria: os Oubitikô. A revelação definitiva, entretanto, vem de Sabina, que, depois de provocada por Archanjo, relembra (novamente a sugestão é de intervenção sobrenatural) que, antes de morrer, Majé Bassã contou sobre um outro neto do ancestral: Antônio Archanjo, cabo também morto na Guerra do Paraguai, evidentemente pai do protagonista. Levando-o, com isso, a concluir que o arquivilão não só possuía sangue negro, como a ascendência comum os fazia primos um do outro. Mais ainda, com o namoro dos seus filhos – Damião e Luíza –, o sangue dos Oubitikô se uniria outra vez.

A descoberta permite a Pedro Archanjo concluir o seu libelo contrário à ideia de pureza racial: *Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas*. O manuscrito é entregue imediatamente a Lídio Corró para ser impresso na tipografia da Tenda dos

Milagres.¹¹⁵ O primeiro exemplar do livro é literalmente dedicado ao primo e arqui-inimigo, que – não por acaso – o recebe justamente ao ser informado diretamente pela esposa da fuga de Luíza com o renegado Damião: “Agora estou entendendo... É um complô, Augusta”.

A repercussão do livro se alastra rapidamente pela Faculdade de Medicina. Tangido pelo grito dos estudantes e apoiado por Fontes, o professor convoca a Congregação que aprova, vencendo a oposição francamente minoritária de Fraga Neto, a demissão do bedel em desagravo. Antes dessa reunião, entretanto, se dá o duelo final entre herói e vilão. A sequência inicia com um plano geral que mostra o professor conduzindo o bedel para a sala da congregação cujas paredes estão tomadas pelos retratos pintados a óleo dos luminares da Faculdade. Pedro Archanjo entra primeiro, mas para encostando a mão direita na parte anterior da mesa alojada na cabeceira da sala. Nilo Argolo adentra logo em seguida, ultrapassando o outro e se detendo defronte à mesa, ao mesmo tempo em que folheia o livro afetando distração. A câmera intercala o foco ora em um, ora no outro conforme as falas e reações:

Argolo: (A câmera vai se aproximando em *close*, mas mantendo o protagonista no plano de fundo.) Desde aquele primeiro panfleto a sua escrita evoluiu muito, bedel. Apurou o estilo.

Archanjo: Muito obrigado excelência.

Argolo: Agora você sabe atingir muito bem o seu objetivo de escritor... (Volta-se repentinamente ao outro, a câmera flagrando o vilão em *close*.) A infâmia! Esse o objetivo desse livro. (Levanta o exemplar em riste.) Uma infâmia! Como ousa me chamar de primo? (Tomada de Archanjo impassível.) Como se atreve a me dar um nome africano? E, pior ainda, por tudo isso em letra de forma?

Archanjo: Não há uma palavra nesse livro que não seja verdadeira.

Argolo: Infâmias! Meu avô, o coronel Araújo...

Archanjo: Um negro. Ele era um negro. (Tomada do vilão com expressão aziaga.) O pai dele se chamava Bomboxê Oubitikô, que também era avô de meu pai.

Argolo: Veja minha pele! (Arregaça as mangas do paletó.) Você nota algum sinal de sangue negro? (Tomada de Archanjo denotando ceticismo.) Eu sou branco, e puro! (Bate com a mão no braço descoberto.)

Archanjo: Vossa excelência é bisneto de Bomboxê Oubitikô, um negro. Claro que sua pele é branca. (Tomada do vilão com ar satisfeito.) Para o senhor ver, professor, como os seus conceitos de pureza racial são perigosos. (Nova tomada do vilão, agora com sorriso irônico.) Sua brancura é aparente. Eu faço questão de dizer que sou mestiço; o senhor finge que é branco.

Argolo: É tudo mentira!

¹¹⁵ Enquanto apronta os tipos, mestre Lídio arrola os sobrenomes ilustres que possuiriam ascendência negra: “Quer dizer, então, que os Amado lá das bandas de Ilhéus têm uma pitadinha de sangue negro, é? (Risos.) E os Rocha, os Magalhães... (Risos.) E os Veloso... Até os Caymmi, que eu pensei que eram de italiano... (Gargalhada.) Eu não acredito no que tô lendo, não...”

Archanjo: É tudo verdade! E, no entanto... Pra quê tanta aflição, Argolo Oubitikô? (Tomada do vilão com a voz *over* do protagonista.) Que diferença faz, branco, mestiço, japonês, azul! (A câmera retoma o foco no herói.) Eu não odeio você por sua brancura ou por seu negror. Eu odeio você porque você é perverso! (Tomada do vilão irônico.) Porque suas ideias são doentias! É aí que está o perigo: na doença das ideias! É isso o que eu combato! Só isso! (Grita exaltado.)

Argolo: Você quer me destruir, mas você não vai conseguir isso.

Archanjo: Não, eu só quero sacudir você. Mostrar como você tem sido tolo defendendo uma pureza de raças que não existe!

Argolo: Você me odeia porque eu sou sábio; sou ilustre; sou respeitado. Enquanto você... Não passa de um simples bedel.

Archanjo: Pois, é. Isso é injusto e você sabe disso.

Argolo: Não é injusto, não. Você pode me macaquear tentando aprender tudo o que eu sei, mas você nunca vai passar de Pedro Archanjo, o bedel. (Tomada do protagonista impassível.) Por que você é pardo! Está marcado! Enquanto eu...

Archanjo: Nosso sangue é igual. Veio da mesma raiz.

Argolo: (Riso.) Ninguém vai acreditar nunca!

Archanjo: (Riso.) Será que não? (Tomada do vilão sério.) Todo mundo na Bahia tem um avô Oubitikô qualquer. E agora está aí, tá tudo escrito. Só há uma maneira de não acreditar: provando que é mentira. Vossa excelência, gostaria de tentar?

Argolo: Eu não preciso provar nada! Esse é o meu documento! (Levanta a camisa deixando a barriga à mostra.) Minha cor!

Archanjo: Acho que eu sinto pena de você, primo Oubitikô.

Argolo: (Esbraveja.) Pare de me chamar de primo!

Archanjo: É. É pena. Eu acho que posso lhe perdoar. Acontece que o destino não perdoou. A sua filha...

Argolo: O que é que tem a minha filha?

Archanjo: O sangue dos Oubitikô se uniu outra vez, ficou mais forte e aponta para o futuro. (Novo tomada do vilão sério.) Sua filha, Argolo Oubitikô...

Argolo: (Esbraveja.) Fale de uma vez!

Archanjo: Aquele Damião de Souza com quem ela fugiu... (Tomada do vilão denotando profundo desgosto.) É meu filho. (*Close* do rival com olhar arregalado e expressão incrédula sob uma trilha trágica). Sim, é pena que eu tenho de você. (Tomada do professor com extremo pesar.) Eu queria que essa hora fosse a mais feliz da minha vida, mas a luta é muito mais comprida. (Conclui melancólico e se retira da sala.)

A sequência constitui o auge de toda a minissérie. Com efeito, toda a narrativa – incluindo especialmente as modificações inseridas pelo trabalho de adaptação – é estruturada para que ela alcance um rendimento máximo. No esquema do melodrama, esse entrecho configura o grande momento de reconhecimento rumo ao qual todas as tramas de perseguição convergem. O conflito entre Archanjo e Argolo é estendido para o nível das relações de

parentesco, revestindo a oposição entre herói e vilão já colocada em termos morais: o bem *versus* o mal. Ao mesmo tempo, acentua o potencial catártico das revelações finais, pois além de partilharem a mesma ascendência (como no romance) a narrativa aponta uma descendência comum no futuro. As tomadas ora de um lado, ora de outro, duplicam essa intensidade, pois permitem captar de modo concomitante a intenção da fala e o impacto revelado no gestual dos atores. Os retratos nas paredes da sala – outro motivo melodramático – representam a tradição da Faculdade como que a contemplar o protagonista sobrepujar o arquivilão em seu próprio terreno. Resumindo o conteúdo ideológico do duelo, a união entre Luíza e Damião acrescenta uma segunda vitória política para a mestiçagem: as ideias de pureza e superioridade da raça branca não só são desqualificadas em seu fundamento, mas igualmente condenadas ao desaparecimento.

A trama de perseguição política encaminha o desfecho da minissérie. Guarnecida de uma tipografia – adquirida do italiano Bonfanti (Luis Carlos Arutin) –, a Tenda dos Milagres inicia a publicação de um jornal: *A Voz da Raça*. A ideia parte de Ana Mercedes, jornalista que, recém chegada da capital federal e hospedada na casa da amiga Marieta (Thaís de Campos) – filha de Jerônimo Cavalcanti com Maria Amélia –, estabelece contato com a comunidade do Pelourinho por intermédio de Budião (então também de retorno à Salvador). Tendo lido os livros de Pedro Archanjo, ela decide suprir a carência de um jornal voltado a combater o preconceito racial na cidade. Uma vez que tanto Lídio Corró quanto Archanjo se ressentiam da “imparcialidade” dos jornais baianos em prol da perseguição aos candomblés e das ideias racistas – Nilo Argolo acabara de lançar proposta de legislação segregacionista baseada no isolamento da população negra e mestiça em regiões distantes dos centros urbanos, bem como na proibição de casamentos inter-raciais –, eles encampam a ideia. É a doação de uma das últimas joias de Zabela que permite a tiragem do primeiro número do jornal.

A afinidade ideológica entre o protagonista e a mocinha rapidamente se estende para a esfera íntima. Apesar de um estranhamento inicial – Mercedes não aceita o envolvimento de Archanjo com várias mulheres – os dois terminam se entendendo e uma trama amorosa é embutida no enredo político geral. Envenenado pelas tias de Maria Amélia e enciumado com o namoro da jovem com um “pardo”, Jerônimo Cavalcanti expulsa Mercedes de sua casa. Complicação maior surge com a entrada em cena – não por acaso, anunciada por uma conversa entre Argolo e Fontes – do delegado Sarmento (Ivan Cândido) da polícia política, que teria sido enviado por Getúlio Vargas (1882-1954) à revelia do presidente da província. Os antecedentes da jornalista no Rio de Janeiro dariam conta de uma militante radical –

“provavelmente uma comunista” – que teria vindo à Bahia para fazer agitação política. Comunicado pelo professor Fontes sobre a presença da “agitadora” na cidade, o delegado põe em movimento uma operação sigilosa de vigilância.

Paralelamente, o desenvolvimento das ações destaca um comitê de honoráveis homens brancos. Reunido em torno de Jerônimo Cavalcanti – que nesse ínterim realiza uma viagem por Minas Gerais e Rio de Janeiro¹¹⁶ – o grupo vai se revelando gradualmente a partir de personagens coadjuvantes das tramas paralelas. Além do grão-senhor, participam desse comitê o professor Fraga Neto, o juiz João Reis (Mário Lago) e o advogado Ruy Passarinho (Rodrigo Santiago). Todos eles têm em comum uma postura liberal, isto é, contrária a repressão às manifestações da cultura negra, permeável ao seus talentos individuais, mas em última instância preocupados com a manutenção da ordem.

A conflagração final é desencadeada pela publicação do quinto número de *A Voz da Raça*, que traz como peça principal um artigo do herói defendendo o direito de liberdade religiosa para o candomblé. O delegado Sarmiento usa o jornal como forma de obter junto à sede da polícia política autorização para prender e interrogar Ana Mercedes. Ao voltarem de uma atividade de distribuição do jornal, ela e Lídio Corró são surpreendidos pelo delegado e seus capangas já dentro da Tenda dos Milagres. Enquanto a jornalista é levada pela polícia, o artesão tenta resistir, mas é espancado e tem a tipografia completamente destruída.

O momento seguinte traz um trecho com o interrogatório da jovem entrecortado por outras ações que transcorrem em paralelo. É antecedido por uma tomada do delegado e seu capanga caminhando no corredor escuro de uma carceragem na qual a mocinha aparece trancafiada numa das celas, acuada sobre um catre (ao fundo uma pichação em giz assinala: “O Velho, 1931”). Bem-humorado, o delegado justifica seu suposto atraso – sugere ter se ocupado com a tortura de outro detento – e a ação é deslocada para a tomada de uma sala escura com um centro iluminado pela luz fraca de uma luminária. Mercedes está de pé com os braços cruzados. Sarmiento apanha uma cadeira, a inverte e senta apoiando os braços no espaldar do lado esquerdo:

Sarmiento: Então a moça veio da Bahia pra fazer um jornal... Esse pasquim nojento!
(Chacoalha uma folha de papel que tem nas mãos.) A mando de quem?

Mercedes: (*Close no rosto olhando para baixo.*) Não entendo essa pergunta.

Sarmiento: Não tem que entender minha filha, só tem que responder: quem mandou vir pra Bahia? (*Gesticulação com uma das mãos denota o absurdo da ideia.*)

Mercedes: Vim por minha conta. Paguei minha passagem e todas as despesas.

¹¹⁶ Numa conversa com o juiz João Reis, ele explicita o objetivo de sua viagem: “O senhor sabe que eu não gosto de política, mas se for pelo bem da Bahia e, ao mesmo tempo, no interesse dos nossos negócios...”

Sarmento: (Levanta, se aproxima e esbraveja, enquanto a câmera fecha em close mostrando o tête-à-tête.) Tá querendo me fazer de besta, é sua cabrita! (Dá um tapa.) Tá pensando que eu sou desses que respeitam mulher, é?

Mercedes: Só estou dizendo que...

Sarmento: (Com o dedo em riste.) Só fala quando eu mandar! Quer que eu mande quebrar um dedo do seu pé, hã?

Mercedes: Ninguém me mandou vir. Eu sabia que aqui na Bahia não havia jornal pra defender a cultura negra e achei que estava na hora de fazer.

Sarmento: E negro precisa de jornal pra quê?

Mercedes: Pra aprender a combater o preconceito.

Sarmento: Quem te disse que existe preconceito racial no Brasil? Foram os negros que inventaram essa história de preconceito só pra não trabalhar!

Mercedes: Isso não é verdade.

Sarmento: (Esbraveja.) Tá me chamando de mentiroso, é?

Mercedes: E, depois, têm outros jornais de negros também no Rio, São Paulo...

Sarmento: Eu tenho todos eles aqui, minha filha, todos eles. (Pega uma pasta no lado oposto e folheia.) Mas nenhum deles publica o que seu pasquim publica. Falam em aniversário, casamento, ensinam noções de higiene e o mais importante: elogiam sempre o governo.

Mercedes: São jornais de negros para agradar os brancos, mas *A Voz da Raça* é outra coisa...

Sarmento: É subversivo, prega a rebelião, a luta armada! É um perigo pras nossas instituições! (Enfia o dedo no rosto da jovem.) E você, moça, você também! (Recobra a compostura.) Agora me diga: quem foi que mandou você vir pra Bahia?

Mercedes: Ninguém.

Sarmento: Em vez de quebrar um dedo, acho que vou lhe mandar quebrar dois. (Abre uma porta, de onde se vê um corredor e um retrato de Getúlio Vargas empossado.) Araújo (Newton Martins)? (Entra o capanga fumando charuto.) Leve a moça com você. Ela tá com a memória fraca. Ajude ela a se lembrar. (O homem sorri canhestramente e solta uma baforada de fumaça no rosto da jovem.) Se lembrar, hein? (*Close* enquadra os rostos dos três).

O interrogatório coroa e concatena os vários anacronismos dispersos em diálogos, imagens e gestos da trama política da minissérie. A constelação subversão, rebelião, luta armada, sem esquecer toda a caracterização do delegado trajando branco e óculos escuros¹¹⁷, mais as ameaças de uso da violência e a acusação implícita de comunismo, chama atenção para uma estratégia de alusão pontuando o desenvolvimento da narrativa. Ao trazer para o primeiro plano complicações que remetem diretamente à conjuntura histórica – a própria Revolução de 1930, a Constituinte de 1933 e os prenúncios do Estado Novo –, a minissérie

¹¹⁷ É importante lembrar que nesse período a posição do ator Ivan Cândido esteve associada, no sistema de estrelato, a um ciclo de papéis de agentes da repressão (policiais, delegados ou militares). Ver, por exemplo, o Bechara de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977).

estabelece um jogo de espelhos entre os dois períodos autoritários da história brasileira: a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) e regime militar (1964-1985). Com isso, apresenta, de viés, uma figuração da violência sobre a qual se assentou a ordem política que ora chegava ao seus estertores.

Por conta dos embates na Faculdade de Medicina, Archanjo toma conhecimento dos acontecimentos tardiamente. Damião e Tadeu contam sobre o delegado Sarmento, mas nenhum deles sabe o paradeiro de Mercedes. Sem alternativas, o herói procura a ajuda do professor Fraga Neto, que antepõe dificuldades – o delegado tem o apoio dos “chefões do Rio” e a jornalista foi “longe demais” – e pede o prazo de um dia para descobrir com amigos o melhor modo de agir. Nesse meio tempo o herói também é preso. A demissão do bedel provoca protestos dos estudantes na Faculdade e a notícia da prisão de Ojuobá seguida pela morte de mestre Lídio ao tentar impedi-la, por sua vez, revolta a comunidade do Pelourinho.

Para evitar o mal maior de uma intervenção no estado, o comitê de honoráveis homens brancos decide agir. Jerônimo Cavalcanti é enviado ao encontro de Sarmento e, após arrolar a lista de conhecidos influentes – Oswaldo Aranha (1894-1960), Cardeal Leme (1882-1942) e General Mena Barreto (1874-1933) –, mais um telegrama vindo da capital, aconselha a soltura de Pedro Archanjo e Ana Mercedes, com a condição de que jovem deixe a Bahia. O delegado acata o conselho, mas avalia a dificuldade da jornalista aceitar a condição e o grão-senhor pede para conversar a sós com ela. Após um debate que evidencia o realismo deste – “um governo forte e conservador é a única forma de salvar esse país” – frente ao idealismo da outra – “não posso decepcionar ninguém, tem o jornal, a nossa luta” –, ela finalmente cede ao argumento de que sua partida libertaria o amado.

Apesar da partida da jovem, o delegado Sarmento faz corpo mole para libertar o herói. É então que uma passeata mobilizada por Budião, Ester, Sabina, Terência e Zabela se arma. Povo de santo, pequenos comerciantes, estudantes, clero, advogados, prostitutas, aristocratas arruinadas, donas de casa e crianças formam uma multidão que vai sendo engrossada no percurso do Pelourinho à delegacia. Munida de cartazes e entoando palavras de ordem, essa multidão protesta em frente ao prédio exigindo a soltura de Pedro Archanjo. O juiz João Reis toma a dianteira, dá uma carteirada e consegue ultrapassar uma barreira de soldados para se alterar diretamente com o delegado dentro do edifício: “Meta na sua cabeça: eu sou sua última chance. Depois que eu sair, aquele povo todo vai entrar aqui para buscar o Pedro Archanjo! E eu vou estar junto com o povo!” Finalmente, o protagonista extenuado e com o rosto marcado por escoriações é libertado para ser carregado nos braços da multidão. (Sob a trilha “É D’Oxum”, uma fusão conduz a narrativa ao ano de 1945.)

O trecho configura o ponto de chegada para a trama de perseguição política, concluindo a minissérie com a consagração definitiva do protagonista. A surpreendente encenação de uma demonstração popular que sitia o poder, dobra o arbítrio e faz valer a sua reivindicação constitui um momento raro na evolução da teleficção brasileira e da Rede Globo em especial. Com exceção das famílias Argolo de Araújo – às voltas com a isquemia cerebral que paralisa o vilão – e Cavalcanti de Oliveira, a ação envolve diretamente todos os demais núcleos de personagens. O exame do encadeamento das sequências, entretanto, evidencia que não há uma relação direta de causa e efeito entre o levante protagonizado pela comunidade do Pelourinho e a soltura de Pedro Archanjo pela polícia política. De fato, são as iniciativas empreendidas pelo comitê – nas figuras de Jerônimo, Fraga Neto e João Reis – que influem incisivamente nesse resultado. Nesse sentido, o andamento geral da narrativa parece revelar discretamente o liberalismo conservador e o *modus operandi* empregados pelos honoráveis homens brancos – por sua vez, um modo cifrado de remissão à oligarquia dirigente – às quais se mostram muito mais eficazes e deslocam a ideologia segregacionista fadada ao fracasso que corre no primeiro plano da narrativa.

Tramas paralelas

Como na primeira fase da minissérie, a segunda também conta com enredos que movimentam núcleos específicos de personagens. Convém discutir dois deles pela centralidade que ocupam no desenvolvimento da narrativa como um todo: a trama de amor envolvendo as personagens Damião e Luíza, e o solo protagonizado por Tadeu. A primeira recebe maior destaque justamente pela ancoragem direta na trama geral de confronto entre Argolo e Archanjo. Já a segunda deve o seu interesse ao fato de ser a única – afora aquela protagonizada por Ester no castelo de Cesarina – que não se baseia em um enredo de teor amoroso.

Caracterizado como o melhor aluno de sua turma no curso de Engenharia, Damião frequenta a casa dos Argolo de Araújo para ajudar o amigo Astério (Daniel Dantas) nos estudos. Os donos da casa estranham a negritude do rapaz – Augusta especula se os dotes escolares dele não se deveriam à bruxaria (a narrativa não apresenta a reação de Argolo ao caso que depõe contra as suas teorias) –, mas fazem vista grossa. Desse convívio surge a paixão mútua entre Damião e Luíza, irmã de Astério, que é mantida em segredo para evitar retaliações dos pais da jovem. Depois que se forma, o rapaz recebe um convite para trabalhar na equipe do Dr. Paulo de Frontin (1860-1933) no Rio de Janeiro e resolve pedir autorização

a Argolo para casar com a amada. A proposta é veementemente rechaçada e o rapaz escorraçado da presença do professor. Humilhado, Damião pede a ajuda de Archanjo, que o aconselha a viajar e retornar dentro de um ano, quando Luíza já seria maior de idade e poderia decidir-se independentemente da vontade dos pais. Nesse meio tempo, entretanto, eles lhe arranjam outro pretendente – o advogado Dr. Ruy Passarinho – e a narrativa cria certo suspense sobre quem ela viria a escolher. A tensão é levada ao máximo quando, um dia antes de fazer aniversário, Luíza recebe e aceita o pedido do pretendente. Todavia, o movimento se revela mais um estratagema dentro do plano de casamento com Damião e, depois de deixar a casa dos pais, a jovem tem uma conversa – intermediada pelo professor Fraga Neto – com Passarinho, que a tudo esclarece e perdoa, o advogado tomando a causa dos noivos inclusive.

Embora não conte com a componente do casamento inter-racial, a ascensão de Tadeu também se apoia no talento individual. Tendo conseguido uma colocação como servente no Fórum, ele admira o ambiente jurídico, seus rituais e pompas, passando a ambicionar uma inserção como protagonista nesse universo. Diferente de Damião, no entanto, Tadeu não conta com o apoio da mãe Doroteia/Iabá – que desapareceu deixando-o aos cuidados de Archanjo (na explicação sobrenatural enfatizada pela narrativa ela retornou ao reino dos encantados) –, e o rapaz não consegue arcar com os custos do curso de direito necessitando ao mesmo tempo trabalhar para se sustentar. Nessas condições, a única possibilidade de atuação seria como rábula, mas para isso o juiz João Reis precisaria interceder em seu favor. A oportunidade aparece com a iminência de mais um julgamento adiado por falta de defesa. Exasperado, o magistrado recorre ao servente como última opção, mas questiona se este seria capaz: “Posso fazer melhor que muito estudante de direito, doutor, que pratica mandando os pobres pra cadeia. E digo mais: posso fazer melhor até do que muito advogado!” Tadeu pede trinta minutos a fim de conversar com Zé da Inácia (Jorge Coutinho) e dar uma vista nos autos para armar a estratégia de defesa. João Reis, por sua vez, se compromete a lavrar a carta de rábula caso o rapaz seja bem-sucedido. Numa sessão em que a comunidade do Pelourinho comparece aos magotes para torcer, Tadeu consegue, contra todos os agravantes – “Preso em flagrante delito; na delegacia, assinou confissão sem ler; negro, matou homem que era branco puxado para o sarará” – desacreditar a argumentação racista da promotoria associando criminalidade à mestiçagem e convence o júri da inocência do réu apelando para a tese da legítima defesa: Zé da Inácia matara Afonso Boca Suja (Wellington Botelho) para defender Caçula (Teca Pereira), sua esposa.

Por envolverem os filhos do protagonista os desenvolvimentos das duas tramas paralelas sugerem certa simetria. Em relação aos pais – cuja ação assinala o tempo presente – e sua ascendência – que remete ao passado –, Damião e Tadeu constituem uma terceira geração de negros e, como tal, ambos conotam a temporalidade futura na narrativa. Considerando os destinos de cada um deles, o que se projeta é uma sociedade em condições de reconhecer e absorver negros capacitados e talentosos. Isso ao contrário da geração anterior, que sofreu com perseguições e teve barrada a progressão em suas carreiras: apesar de reconhecidamente capacitado e talentoso, Archanjo permaneceu como bedel durante quinze anos.¹¹⁸ Não por acaso, esses enredos apresentam dois dos quatro integrantes do comitê de notáveis homens brancos que, de algum modo, intercedem favoravelmente aos dois personagens: o advogado Ruy Passarinho e o juiz João Reis.

De outro lado, se a ascensão de Damião se ancora nitidamente numa ética do trabalho – ele estuda rotineiramente e galga os vários níveis da hierarquia escolar –, o estilo de Tadeu obedece mais à lógica do imprevisto e do esforço extraordinário – o reconhecimento de seu mérito passa justamente por uma combinação de sorte e provação. O fator casamento inter-racial, por sua vez, faz com que os destinos dos meios-irmãos se desdobrem em direções opostas: enquanto o filho rábula do herói continua no Pelourinho – é ele mesmo quem o reconhece desacordado em 1945 – literalmente defendendo na justiça a causa dos pobres, o engenheiro muda para o Rio de Janeiro e se afasta não só das pessoas, mas também dos valores de sua comunidade de origem, afinal vai trabalhar na equipe daquele que foi o responsável pelas reformas do prefeito Pereira Passos (1836-1913), que destruiu moradias populares para a construção das largas avenidas pelas quais a burguesia e a pequena burguesia em expansão vieram a transitar.¹¹⁹

Epílogo

Reproduzindo a canção “É D'Oxum” em um coro de vozes sem acompanhamento instrumental – para valorizar a mensagem de congraçamento de raças contida na letra –, a trilha abafa gradualmente os gritos da multidão na diegese e ganha nitidez o *close* no rosto de Pedro Archanjo contra a cabeceira de uma cama. Antes que a transição se complete, no

¹¹⁸ Ao ser questionado por Magé Bassã sobre a situação de Archanjo, Fraga Neto se justifica: “Infelizmente é o único cargo que um mulato pode ocupar na Faculdade. Há coisas, Bassã, contra as quais ninguém pode lutar. Inclusive eu”. Gentilmente, a ialorixá insiste: “Será?”.

¹¹⁹ Aqui a argumentação acompanha a análise que J. J. Reis (2008, p. 302) desenvolve sobre a personagem no posfácio à edição mais recente do romance.

entanto, uma nova fusão conduz a ação uma vez mais ao largo do Pelourinho. Inicialmente, uma tomada média mostra o herói no primeiro plano para, com um giro, captar a sua silhueta de costas, como que o seguindo enquanto flana e as personagens da minissérie passam em revista. Corte para a personificação de Xangô que se apresenta e o protagonista ajoelha em sinal de reverência. Ao se por de pé, a tomada o capta em perfil, deixando entrever a galeria de personagens – incluindo as divindades do candomblé – disposta na escadaria de um casarão no plano de fundo: “Mas valeu a pena. Sempre vale a pena”. Archanjo conclui a saudação ao orixá – é a única personagem que ele consegue tocar – e, num movimento que vai da esquerda à direita, passa defronte à galeria a se despedir. Finalmente, Rosa de Oxalá se apresenta: “Rosa!”. Ela lhe estende os braços, mas passa de viés: “Rosa de Oxalá...”

Nova fusão e outro *close* do herói contra a cabeceira da cama. Num sobressalto, ele toma um último alento, seu olhar se fixa e o rosto fica estático. Uma mão de mulher acorre para lhe fechar os olhos: “Acabou. Ojuobá acabou”. A câmera focaliza a expressão de pesar no rosto de Ester e um corte mostra o corpo no leito de morte. “Que é isso, dona? Pedro Archanjo não vai acabar nunca”, diz Tadeu enquanto o plano se fecha nos dois rostos lado a lado. A câmera acompanha o olhar da cafetina em direção à cama e segue para se fixar definitivamente no rosto inerte do protagonista. Sobe um letreiro:

Depois que saiu da prisão, Pedro Archanjo nunca mais arranhou emprego. Como biscateiro, participou de vários movimentos populares e foi preso muitas outras vezes. Sustentou sua luta até o fim. Quando morreu, sabia que ela não tinha sido em vão: a cultura mestiça que ele tanto defendeu acabou prevalecendo não só na Bahia como em todo o Brasil. E hoje é tão forte que pode por nas ruas do carnaval da Bahia, num único afoxé, milhares de negros, mestiços e brancos iguais a ele.

Seguem a isso tomadas de um desfile do afoxé Filhos de Gandhi sobre as quais os créditos são sobrepostos. Ao final, primeiro em plano médio e depois geral, Pedro Archanjo aparece dançando à frente do cortejo.

O trecho reconduz a narrativa ao ponto de partida, integralizando, com isso, o ciclo de rememoração simulado pela modulação *flashback*. A ausência de sonorização e a iluminação amortecida conferem uma tonalidade etérea à sequência do largo do Pelourinho, o que se ajusta bem à impressão de desencarnação e mitificação do protagonista – sintomaticamente a personificação de Xangô é a única que o consegue tocar efetivamente (Archanjo está no mesmo plano da divindade) – que a narrativa visa provocar. Embora também retome a preocupação inicial de assegurar que a morte do herói não foi em vão nem configura alguma sorte de punição, a segunda sequência recorre a expedientes tipicamente documentais – em especial o letreiro e o registro do desfile do afoxé – no sentido de escapar à

diegese e dotar de realidade ou atualidade os feitos do herói. Tudo transcorre como se a narrativa ficcional estivesse em relação de causalidade com a consolidação dos Filhos de Gandhi, que, nesses termos, corresponderia à comprovação cabal da existência de uma formação social mestiça e sem preconceitos raciais. Não obstante a aparente contradição entre os sentidos das duas partes do entrecho – mitificar e realizar Pedro Archanjo –, há certa complementação na medida em que ambos convergem para celebrar a ideologia da mestiçagem.¹²⁰

Comentário

Pela composição do elenco e tratamento conferido ao assunto, a minissérie *Tenda dos milagres* constitui um produto raro nos marcos da teleficção brasileira e da Rede Globo em especial. Embora não tenha se distanciado significativamente da estereotipia usual associada aos seus personagens na televisão – a doméstica fiel, o anjo da guarda e o trãnsfuga, por exemplo – o programa conferiu destaque extraordinário a atores e atrizes negros. Tanto foi assim que a maior parcela desses profissionais seria posteriormente dispensada enquanto os integrantes do quadro regular da Central Globo de Produções voltariam a desempenhar majoritariamente papéis subalternos no sistema de estrelato da indústria cultural.¹²¹ No que se refere ao assunto é seguro afirmar que em nenhum outro momento a rede de televisão se voltou às manifestações culturais de matriz africana – o candomblé notadamente – de modo

¹²⁰ Seguindo a argumentação de Rosenfeld (2012, pp. 25-26), essa “contradição” ou “indecisão” entre esses dois sentidos – mitificar e realizar – pode ser interpretada como uma característica constitutiva dos projetos dramáticos derivados da proposta formulada por Augusto Boal (1931-2009) e Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) a partir da experiência dos espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, e resulta do esforço de síntese entre aspectos épicos e naturalistas: “É paradoxal (ou será dialético?) que Boal tenha escolhido, precisamente para ressaltar o herói, o estilo naturalista. Este, por felicidade, não rende suficientemente dentro do contexto da peça, dentro da concepção dramaturgica do herói Tiradentes e dentro dos limites do Teatro de Arena. Se rendesse completamente iria liquidar completamente o herói, que não é um ser real e sim um mito. A peça, neste ponto, resiste galhardamente à teoria. Funciona apesar dela (o que por vezes acontece também no caso de Brecht)”. Afora a realidade figuracional tanto da ficção quanto da ideologia (Jameson, 1995, pp. 38-39), no caso da minissérie a “funcionalidade” deve algo aos recursos típicos do meio televisivo, que, em alguma medida, atenuam certas tensões – como, por exemplo, a que opõe naturalismo e teatro de arena (Rosenfeld, 2012, p.21). Para uma discussão das consequências políticas da dualidade no contexto da época, ver Schwarz (1992 [1978], pp. 83-84). Já para uma avaliação – por vezes demasiado judiciosa – da transposição do ideário nacional-popular para a indústria cultural, ver Ortiz (1988, pp. 180-181). Convém mencionar que Milton Gonçalves e Nelson Xavier passaram pelas fileiras do Teatro de Arena; Paulo Afonso Grisolli foi um dos pioneiros da “revolução cênica” que transformou o teatro brasileiro entre os anos de 1960 e 1970 (Paulo Afonso Grisolli, c2015).

¹²¹ Convém enfatizar as últimas duas telenovelas do chamado ciclo abolicionista: *Sinhá moça* e *Pacto de sangue*. Quase todo o elenco principal de *Tenda dos milagres* participou da primeira como escravo – Antônio Pompêo, Chica Xavier, Dudu Moraes, Joel Silva, Milton Gonçalves e Solange Couto – ou capitão-do-mato (Tony Tornado). Edyr de Castro e Josias Amon atuaram na segunda como ajudante de pensão e quilombola respectivamente (Araújo, 2000, pp. 190-191).

tão positivo e em tal riqueza de detalhes como nessa minissérie. As décadas subsequentes assinalam, quando não a desapareção quase completa do tema, o retrocesso a um tratamento estigmatizado que ora associa as religiões de matriz africana ao satanismo, ora à criminalidade e à contravenção.¹²²

Adaptação francamente orientada para o polo da fantasia, a minissérie reitera os principais elementos que estruturam o melodrama. A distribuição das personagens obedece à rígida divisão bem *versus* mal, com pequena margem para personagens complexas ou que denotem algum tipo de compromisso entre esses dois extremos morais. De fato, a única personagem dotada de alguma ambivalência em *Tenda dos milagres* é a interpretada por Cláudio Marzo (Jerônimo Cavalcanti), que se alia à boa causa, mas em função de interesses pessoais; preza a família por conveniência e dá livre curso às taras em relações extraconjugais com mulheres em posição subalterna. Como na estrutura clássica do gênero, as tramas amorosas correm em segundo plano na minissérie, ao passo que o fundamental da narrativa pode facilmente ser resumido a um longo enredo de perseguição armado pelo arquivilão, não por acaso castigado no final. Até mesmo a ação providencial de uma justiça imanente – convenção melodramática por excelência – reaparece aqui sob as roupagens do panteão de divindades do candomblé. Uma vez que as personagens opressoras, racistas e ciosas de seus privilégios conformam o eixo malévolos da narrativa, o programa também contempla as qualidades democráticas que são associadas ao gênero melodrama.¹²³

¹²² Salvo engano, o único programa de televisão equiparável à *Tenda dos milagres* no que se refere ao assunto foi *Mãe de santo*, seriado em 16 episódios exibido pela Rede Manchete entre outubro e novembro de 1990 (Francfort, 2008, p. 179). Outras adaptações dos romances de Jorge Amado trazem, evidentemente, representações mais positivas, embora, com raras exceções – como o já mencionado unitário *O compadre de Ogum* –, o assunto seja cautelosamente mantido em segundo plano. Um exemplo de associação do candomblé a atividades de contravenção pode ser conferido na minissérie *O sorriso do lagarto* (1991), em que a personagem Pai Bará (Fábio Sabag) é envolvida com o tráfico de crianças. A desapareção do assunto da televisão é concomitante ao crescimento dos programas e canais de televisão voltados ao público adepto das denominações neopentecostais. A questão também recebeu tratamento favorável do telejornalismo da Rede Globo: o *Globo-Shell especial* exibiu em meados de 1972 *O negro na cultura brasileira*, dirigido por Maurice Capovilla; e o *Globo Repórter* exibiu em 1976 o documentário de Pierre Verger *O poder do machado de Xangô*, originalmente produzido pela Rádio e Televisão Francesa (Sacramento, 2011, pp. 93-94; 111-112).

¹²³ Sobre os elementos estruturais do melodrama clássico, ver Thomasseau (2012). Quanto ao seu caráter democrático, tal apreciação é sujeita à controvérsia. O próprio Thomasseau (2012, pp. 49-50) argumenta que a forma clássica do gênero afirma uma moral essencialmente conservadora, que reabilita a família, a pátria e a hierarquia social, embora admita que isso desaparece sob o “ímpeto sentimental e social do romantismo”. Para Xavier (2003, p. 93), o melodrama pode tanto ser de esquerda como de direita, contra ou a favor da ordem. Segundo ele o problema não seria a cor política, mas, sim, o “fato de que o gênero, por tradição abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade”. A caracterização do melodrama como forma democrática se apoia em Brooks (1984, p. 44): “Vilões são sempre marcadamente tiranos e opressores, aqueles que têm poder e o usam para ferir. Enquanto as vítimas, os inocentes e virtuosos, quase sempre pertencem ao universo democrático: qualquer que seja a origem de classe específica, eles acreditam no mérito ao invés do privilégio. [...] Se a estrutura social do melodrama sempre parece inerentemente feudal – aristocracia de terras

Se, por um lado, o melodrama tem por tradição captar problemas que estão em pauta na sociedade, lhe é imputado também, por outro, o defeito de os simplificar, apresentando-os em termos morais. Nesse sentido, *Tenda dos milagres* não parece fugir à regra. Toma como assunto principal o preconceito racial, um problema fulcral da sociedade brasileira e que, todavia, a rotina da teleficção – associada ao gênero – tende a evitar. Não obstante, o combate ao preconceito e suas diversas manifestações é apresentado como “diatribe moral” de Pedro Archanjo contra Nilo Argolo, com direito ao confronto final: simultaneamente, momento de reconhecimento – no qual todas as verdades são reveladas – e de lição definitiva ministrada pelo protagonista ao vilão. Com isso, quase todos os conflitos apresentados inicialmente – a opressão aos negros e suas manifestações culturais, a proibição do casamento entre o rapaz negro e pobre com a moça branca de família pequeno-burguesa, bem como a modalidade específica de supremacia racial que a tudo isso justifica – vão sendo levados de roldão pela realidade da mestiçagem: os delegados opressores são justificados ou desmoralizados; o professor obsedado pela pureza de uma raça branca possui antepassado negro; sua filha atinge a maioridade e se casa com o amado mulato; a geração mais jovem se coloca contra as teses do vilão (que, sem continuadores, tendem ao esquecimento) etc. O aspecto problemático desse registro reside justamente no fato da narrativa apresentar a discriminação racial como uma característica atinente apenas aos personagens maus e não como uma lógica constitutiva da formação social brasileira (Araújo, 2000, pp. 182-183).

Todavia, isto é o que transcorre no primeiro plano. Sobretudo a partir das tramas secundárias, a minissérie vai pontuando gradativamente a narrativa com elementos que nuançam a oposição principal: apesar da unidade na ação, a comunidade do Pelourinho se divide quanto às estratégias diante da opressão racial (resistência, mestiçagem ou embranquecimento puro e simples); além de Nilo Argolo e dos delegados – Castro Loureiro e Pedrito Gordo –, surgem personagens com atitudes diferentes quanto ao problema racial – Fraga Neto, Jerônimo Cavalcanti, Ruy Passarinho e João Reis –, que, com o desenrolar das tramas, formam o verdadeiro núcleo de poder; o enredo protagonizado por Ana Mercedes e pelo delegado Sarmento, articula, por sua vez, uma série de anacronismos deliberadamente dispersos nas tramas num comentário de teor nitidamente alusivo ao autoritarismo e à violência empregados pelo regime militar contra seus opositores, bem como às manifestações populares em prol da democracia.

ou burguesia e seus servos fiéis –, é também marcadamente igualitária, e qualquer um que insista em seus privilégios feudais está perto de ser um vilão”.

Assim, a rede de televisão demarcava também na frente de teleficção o seu afastamento em relação ao regime militar e a adesão retardatária ao movimento de democratização do país, apoiando nas eleições indiretas a candidatura oposicionista de Tancredo Neves e, com a morte deste, passando ao suporte ideológico do novo governo civil. Embora a denúncia do arbítrio e da ação terrorista do Estado, somada à encenação da demonstração popular, permita situar o programa à esquerda da linha oficiosa do grupo empresarial – veiculada quer pela cobertura do telejornalismo, quer pelo jornal *O Globo* (que explicita as posições gerais a serem assumidas pelo conglomerado)¹²⁴ – cabe esmiuçar ao menos dois aspectos que possibilitam melhor caracterizar a minissérie em relação aos efeitos das constrições ideológicas infundidas pelo sistema de produção televisiva: a representação do próprio papel dos meios de comunicação na administração do imaginário coletivo e o encaixe da ideologia da mestiçagem numa engrenagem que reforça simbolicamente a supremacia branca na sociedade brasileira.¹²⁵

Esse primeiro aspecto aparece mais nitidamente no modo como a minissérie apresenta a imprensa. Conforme a argumentação desenvolvida por Ismail Xavier (2003, p.160) em um comentário à minissérie *Anos rebeldes*, apesar de ter aprendido a se comunicar com o seu público sobre os assuntos relativos à vida privada, a rede de televisão ainda se voltaria à política

com uma preocupação autoapologética que conduz à idealização costumeira, velando seus interesses em jogo no processo econômico e político, e apresentando apenas o que parece politicamente correto em sua performance como instância maior de administração da consciência pública. Esse é claramente o caso de *Anos rebeldes*, em que a Rede Globo conta a história dos anos de ditadura sem mencionar o papel e a cumplicidade dos meios de comunicação, incluindo o seu, no processo de controle político e social no período.

Sem desconsiderar a diferença temporal de cerca de sete anos que separa uma produção da outra e o alcance generalizante ambicionado pela análise, o comentário oferece parâmetros para discussão desses aspectos em *Tenda dos milagres*. De saída convém destacar que a proximidade histórica – apesar de exibida pouco mais de três meses após o término formal do regime militar, a minissérie foi realizada enquanto este ainda estava em vigor – permitiu

¹²⁴ Sobre o papel de guia que o jornal passou a desempenhar ainda sob a liderança de Walter Clark para os altos executivos da rede, ver especialmente Conti (2012, pp. 26-27).

¹²⁵ Para uma discussão mais detida sobre a ideia de supremacia branca na ideologia e nos padrões do sistema de raças brasileiro, ver Telles (2012, pp. 2-18). Um parâmetro confiável para situar politicamente a posição do conglomerado empresarial no período é o editorial do jornal *O Globo* – assinado pelo próprio Roberto Marinho (1984, p.1) – que exalta a adesão de primeira hora do grupo ao golpe de 1964, justifica o Ato Institucional nº. 5 como provocado pela “intensificação dos atos de terrorismo”, enaltece as supostas conquistas econômicas e políticas, e silencia sobre a prática sistemática da tortura e do assassinato pelo Estado durante o regime militar.

quando muito uma referência alusiva ao período que *Anos rebeldes* pôde retratar diretamente. Nesse contexto, a discussão do papel desempenhado pelos meios de comunicação se dá na minissérie nesse mesmo registro alusivo geral, mas ora sob a forma pouco simpática dos jornais com circulação ampla, ora na roupagem heroica de *A Voz da Raça*. Enquanto os primeiros comparecem como suportes do ideário de supremacia branca e veiculando as campanhas contra o afoxé ou o candomblé, a publicação da Tenda dos Milagres desempenha as funções de informar, conscientizar e ensinar os negros a “combater o preconceito”. Vista dessa perspectiva, portanto, a minissérie não escamoteia tampouco idealiza o papel da mídia; ao contrário, embora na forma atenuada do registro alusivo, o programa não apenas chama atenção para as limitações da imprensa alternativa no que se refere à dimensão do público atingido, como também desvela um dos muitos mecanismos pelos quais o *mainstream* dos meios de comunicação favorece aos poderosos: a ideologia de imparcialidade.¹²⁶

Já o reforço simbólico à supremacia branca na sociedade brasileira é mais visível no tratamento que a minissérie confere à ascensão social das personagens negras de modo geral e pelas tramas amorosas em particular. Sem contar os dois casamentos legítimos entre pessoas brancas (Augusta e Argolo; Jerônimo e Maria Amélia), vários pares são formados e desfeitos ao longo da narrativa (dez ao todo). Desses, apenas dois estabelecem arranjos estáveis: Miminha (Isaura Oliveira) e Altamiro Lavigne (ator não identificado); Damião e Luíza. Ou seja, justamente os casamentos inter-raciais que sinalizam a ascensão social das personagens mulatas. Das oito tramas amorosas restantes, nada menos que seis envolvem mulatos e pretos, isto é, arranjos em sentido descendente, sendo que o único deles em que negros protagonizam uma cena de sexo e concebem um filho (Budião e Sabina) – eventos

¹²⁶ Dois trechos ilustram sobremaneira a discussão sobre o papel da mídia na minissérie. O primeiro envolve o juiz João Reis e o advogado Ruy Passarinho. Na sala do magistrado no Tribunal, os dois conversam sobre o número inaugural de *A Voz da Raça*:

Reis: Os termos do jornal são bastante fortes, mas não estão muito longe da verdade.

Passarinho: Resta saber se o surgimento de um jornal de negros na Bahia nos convém. A essa altura...

Reis: O senhor é advogado, sabe que uma simples sugestão de um projeto de lei como essa do Argolo é um absurdo. A agitação que pode provocar isso... não nos convém.

Passarinho: É, mas um jornal desse também pode provocar muita agitação.

Reis: Não acredito nisso, não. Isso não faz mossa a ninguém, doutor. Coisinha de amator, circulação restrita... Serve só para mostrar que os negros têm o mínimo de organização, o que é bom para os nossos objetivos.

O segundo trecho envolve uma discussão entre as personagens Ana Mercedes, Lído Corró, Pedro Archanjo e Zabela na Tenda dos Milagres. Depois de ler em voz alta a repercussão da proposta de legislação segregacionista do vilão em um jornal, a mocinha explica: “O pior é que a imprensa não faz nem um comentário sobre essas sandices, apenas registra o que Argolo falou e com o maior destaque. Nem uma crítica, nada. É o que eles chamam de *imparcialidade*... Acaba servindo como veículo de divulgação para as ideias do monstro, nada mais”. (A ênfase é adicional.) *A Voz da Raça* alude nitidamente aos veículos da imprensa alternativa durante o regime militar. Não por acaso, Aguinaldo Silva escreveu em algumas dessas publicações – por exemplo, *Opinião* e *Movimento* –, além de ter sido fundador do *Lampião da Esquina*, jornal pioneiro voltado ao público gay.

raríssimos na evolução da teleficção brasileira e da Rede Globo em especial¹²⁷ –, termina sintomaticamente com a morte do bebê. O amor romântico entre negros não se apresenta como uma solução possível para a narrativa da minissérie. Nesse sentido, *Tenda dos milagres* recai no padrão encontrado por Joel Zito Araújo (2000, p. 183) em seu exaustivo levantamento sobre a representação dos negros na teleficção brasileira:

É uma postura contraditória porque, ao mesmo tempo que no seu lado progressista desafia as convenções sociais que ainda vêm até hoje com preconceito os casamentos inter-raciais, apresenta poucas histórias de amor entre pessoas da mesma raça negra, assim como omite, geralmente, a existência de famílias negras, permitindo considerar que, simbolicamente, são histórias que ressaltam o branqueamento do segmento negro e a dissolução afrodescendente na miscigenação com os eurodescendentes. São situações em que o negro se branqueia pelo casamento com pessoas de classe sociais subalternas [sic.], enquanto a classe-média branca não se “empretece” de forma alguma.

Quando aos casos de casamentos inter-raciais são acrescentados os exemplos de ascensão social baseada no reconhecimento do talento negro o quadro ideológico configurado pela minissérie se torna então mais visível. Como visto para as personagens Damião e Tadeu, o processo supõe alguma forma de intervenção favorável de uma pessoa branca em posição dominante. Em outros termos, aos negros o mérito não se mostra suficiente para garantir que se faça justiça; a intermediação do *favor* se faz necessária de um modo ou de outro. Seja como for, os dois casos de ascensão social – por casamento inter-racial e pelo talento – ressaltam vias individuais de inserção que velam o dado fundamental: o problema racial permanece inalterado.

É nesse ponto que a utopia cultural da mestiçagem professada por Jorge Amado se encaixa ao liberalismo conservador da Rede Globo para montar uma engrenagem simbólica com participação central na modelagem de um imaginário nacional calcado na representação de uma sociedade sincrética, sem racismo e permeável tanto ao esforço como ao talento individual. Curiosamente, a minissérie *Tenda dos milagres* é a primeira a apontar o ponto cego no funcionamento desempenado do aparelho erigido pelo maior conglomerado da indústria cultural local. Em um diálogo lateral, um empregado negro explica ao patrão branco o segredo do preconceito à brasileira. A sequência se passa no jardim da mansão de Jerônimo Cavalcanti e intercala as tomadas conforme as falas e flagrando as reações. Benedito faz a

¹²⁷ Salvo engano, uma família pequeno burguesa formada por personagens negros aparece pela primeira vez em *A próxima vítima* (1995). O tabu relativo às cenas de sexo entre negros, por sua vez, apenas seria novamente quebrado com a telenovela *Insensato coração* (2011). Nesta as personagens André Gurgel (Lazaro Ramos) e Carolina Miranda (Camila Pitanga) se envolvem numa trama amorosa e têm um filho. Sintomaticamente, no entanto, os amantes não terminam a narrativa juntos e André ainda é punido por sua atitude conquistadora precisando superar um câncer nos testículos.

barba do patrão que está sentado ao lado de uma pequena mesa sobre a qual estão depositados os produtos da toailete. As duas sinhazinhas brincam no entorno. O motorista pergunta sobre a relação de Jerônimo com o professor Nilo Argolo e o porquê deste ter medo dos negros:

Jerônimo: Amigo? (Resmunga.) Muito emproado pro meu gosto! A gente se dá. É isso, Benedito. Depois, Maria Amélia é amiga da mulher dele. (As meninas passam correndo ao fundo.) Agora, você falou em medo?

Benedito: É medo mesmo, não é doutor?

Jerônimo: Eu não tenho medo de você.

Benedito: (Curvando-se para passar o fio da navalha no rosto do patrão.) É porque eu estou aqui, doutor, pra lhe servir, mas dos outros...

Jerônimo: Tenho medo de ninguém, Benedito... (Corte para mostrar a tia Joana [Nicete Bruno] vindo de dentro da casa.) Também eu nem vejo as pessoas assim... preto, branco, mestiço... pra mim tudo é igual, tudo é gente.

Joana: (Se detém na cabeceira da escada.) Teresa! (Corte para as meninas sentadas brincando na grama.) Já lhe falei pra não brincar na terra! Parece uma nigrinha! Já para dentro! (Imagem das meninas levantando, novamente de Joana, seguida de um *close* do rosto de Benedito, que observa e outro com foco em Jerônimo.)

Benedito: É, doutor! É tudo gente mesmo, né? Mas cada um no seu lugar, não é? (*Close* de Jerônimo demonstrando alheamento, seguida de fusão com a imagem de Rosa de Oxalá extática ao dar uma chibatada.)

*

A posição oficiosa da Rede Globo sobre a questão racial só encontrou sua formulação mais bem-acabada numa série de artigos escritos na coluna do jornalista, bacharel em ciências sociais e então diretor executivo da Central Globo de Jornalismo, Ali Kamel, no jornal *O Globo* a partir de 2003 – mais tarde sintetizada no livro *Não somos racistas*, editado pela primeira vez em 2006. Em suas próprias palavras:

Tenho procurado mostrar que, mais que ao racismo, a má situação do negro no Brasil se deve à pobreza e que não existem *atalhos fáceis* para superá-la, como cotas ou políticas assistencialistas. O *único caminho seguro* para que o país se torne mais justo é a educação. Eu acredito que majoritariamente ainda somos uma nação que acredita nas virtudes de nossa miscigenação, da convivência harmoniosa entre todas as cores e nas vantagens, *imensas vantagens*, de sermos um país em que os racistas, *quando existem*, envergonham-se do próprio racismo (Kamel, 2009, p. 40; ênfases adicionais).

Ironicamente, entre meados de 2007 e princípios de 2008, a Central Globo de Produções realizou a telenovela *Duas caras*, escrita por Aguinaldo Silva e dirigida por Wolf Maya, que tematizou o problema racial e apresentou cenas abertas de preconceito em relação aos negros. Na telenovela, o advogado Barreto (Stênio Garcia), uma espécie de reedição de

Nilo Argolo, recrimina os “romances dos filhos, Júlia (Débora Falabella) e Barretinho (Dudu Azevedo), com os negros Evilásio (Lázaro Ramos) e Sabrina (Cris Vianna) respectivamente” (Memória Globo, 2010, p. 232).

O contraste entre as formulações do alto executivo e a teleficção da emissora bem poderia servir de ilustração para o que Bucci (2004, p. 292) chamou de “dualidade” típica da televisão brasileira:

É preciso, portanto, estar atento a essa característica da televisão, pois, muitas vezes, aquilo que se apresenta como ficção está falando, por assim dizer, da “vida verdadeira”, e aquilo que se apresenta como documentário, resultante da “autoridade do jornalista”, está nos contando uma história, quando não um conto da carochinha.

O quiproquó ganha em complicação quando os procedimentos que se espera encontrar em cada esfera são levados em consideração. Se, como quer Kamel, a desigualdade racial no Brasil não é estrutural, mas algo que os racistas – “quando existem” – sentem vergonha, então, o discurso jornalístico remete o público, seja este leitor ou telespectador, aos termos morais típicos do esquema melodramático e não à discussão pública mediante razões que a retórica midiática apenas insiste em simular. Como a personagem vilã do melodrama, a pessoa racista o é por ser má, não pela socialização segundo uma ideologia racial que infunde a crença na supremacia branca. Nesse caso, o estudo da teleficção da Rede Globo, poderia, de modo inusitado, prover as mediações necessárias para distinguir e “descrever o que na esfera pública é exacerbação do jogo de máscaras em nome da comunicação espontânea, [e] o que é teatro de imagens que se passa por telejornal” (Xavier, 2003, p. 95).

Capítulo 5 - *Desejo*: a construção do gênero entre duas repúblicas

Em 1990, vai ao ar a minissérie *Desejo*, com autoria de Glória Perez e direção de Wolf Maya e Denise Saraceni. A trama se baseou em fatos reais: o triângulo amoroso envolvendo Euclides da Cunha (1866-1909), sua esposa Anna Emília Ribeiro (1872-1951) e Dilermando de Assis (1888-1951), bem como seus trágicos desdobramentos (as mortes do escritor e de um de seus filhos). Centrada na narrativa da história de Anna, a minissérie pode ser inscrita na vertente de produções inspiradas em biografias que constituiu um desdobramento do projeto Séries Brasileiras.

O processo de produção remete, ainda, a uma sequência de minisséries realizadas por ocasião da comemoração dos centenários da abolição e da proclamação da República: *Abolição* (1988) e *República* (1989), ambas com autoria de Wilson Aguiar Filho e direção de Walter Avancini. Além de ter como pano de fundo histórico os primeiros anos da República, *Desejo* também se associa a um movimento de rememoração dos oitenta anos da morte de Euclides da Cunha. Nesse momento, não apenas os livros do escritor foram relançados, mas também as memórias de Dilermando de Assis e de outros familiares dos envolvidos nas circunstâncias trágicas da morte de Euclides da Cunha.

A compra dos direitos relativos ao livro de memória de Judith de Assis indica que a Rede Globo seguramente viu nessa efeméride uma oportunidade para explorar o potencial dramático dos acontecimentos. Tendo conhecido pessoalmente uma das filhas de Anna e Dilermando, Glória Perez foi escalada pela emissora para adaptar a história ao formato ficcional. Com graduação e mestrado em história, a autora realizou pesquisa nos autos dos processos judiciais das mortes do escritor e de seu filho, jornais da época, correspondências, livros, entre outros.

A escalção para a minissérie coroa a volta por cima de Glória Perez aos quadros da Rede Globo. Quatro anos antes, após ter o roteiro do que viria a ser *Barriga de aluguel* (1990) rejeitado pela direção da emissora, a autora havia se transferido para a TV Manchete, que, sob direção de José Wilker, estruturava o setor de teleficção. Ao comentar a produção de *Carmen* (1987), telenovela que escreveu enquanto estava naquela emissora a partir do conto homônimo de Prosper Mérimée (1803-1870), ela assinala que:

Wilker tinha um projeto. Ele queria adaptar *Carmen* para a TV. Mas nós tínhamos um grande problema de adequação para o papel principal: a Lucélia Santos, escalada para fazer a protagonista, é uma grande atriz, mas não tem o fascínio e a exuberância de uma Vera Fischer. E *Carmen* é a história de uma mulher que, pelo impacto de sua

beleza, destrói a vida dos homens à sua volta. Nesse tipo de história a *physique du rôle* tem importância fundamental, não há como escapar disso (Perez, 2008, p. 439).

O depoimento da autora permite entrever que alguns aspectos da experiência com a produção dessa telenovela seriam mobilizados na realização de *Desejo*. Ao menos duas influências parecem visíveis: o recurso à estrutura da ópera para a caracterização da personagem de Anna (que, de certo modo, também acaba destruindo a vida dos homens à sua volta) e a escalção de Vera Fischer para interpretá-la.

De fato, “o fascínio e a exuberância” associados à beleza física da atriz aparecem como uma das principais características exploradas em sua imagem pública. Fato recorrente na trajetória das atrizes de televisão, Vera Fischer iniciou sua carreira como modelo. Aos dezoito anos, vence o concurso de Miss Brasil de 1969 e se torna conhecida nacionalmente. A fama propicia alguns papéis como estrela na indústria cinematográfica brasileira da época, incluindo as chanchadas eróticas. Estreia em telenovelas ainda no final dos anos de 1970 e segue intercalando participações em cinema e televisão nos anos seguintes. Em 1987, interpreta sua personagem de maior repercussão: a Jocasta Silveira da novela *Mandala*. O auge de sua carreira como atriz é marcado pelas participações em três minisséries no início da década de 1990, sendo justamente *Desejo* a primeira delas (as outras duas seriam *Riacho doce* e *Agosto*).

Outra característica bastante explorada na carreira da atriz diz respeito à imagem criada em torno de sua vida privada conturbada. Durante as gravações de *Mandala*, Vera Fischer se separou do marido Perry Salles (1939-2009) depois de se envolver com o jovem galã Felipe Camargo. A situação transpôs para a vida pessoal o triângulo amoroso que movimentava a trama da telenovela: Perry Salles interpretava Laio, o marido de Jocasta, enquanto Felipe Camargo atuava como Édipo, o filho desconhecido do casal com quem ela tem um flerte (a trama se inspirava na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles).

Com a escalção da atriz para *Desejo*, a Globo deixa evidente a intenção de explorar a superposição entre a pessoa, sua imagem pública e a personagem como um ingrediente da minissérie. Dessa vez, no entanto, o movimento se inverte e o *frisson* criado em torno da vida privada da atriz é que se projeta na trama: casada com o escritor Euclides da Cunha, Anna Ribeiro se envolve com Dilermando de Assis, um cadete do exército cerca de quinze anos mais jovem que ela. Outro indício nessa direção se refere ao perfil dos atores escalados para

contracenar com Vera Fischer: o papel de Euclides coube ao experiente Tarcísio Meira e o de Dilermando a Guilherme Fontes, que então despontava como jovem galã.¹²⁸

Desejo também aparece como a primeira experiência de Wolf Maya com o formato minissérie. Ocupando a posição de diretor geral, Maya já havia viabilizado grandes sucessos de audiência à emissora com as comédias das sete e sua experiência com adaptações de época – exibidas no horário das seis horas da tarde – o gabaritou para dirigir a minissérie. No entanto, a Rede Globo contrabalançou a então inexperiência do diretor com o formato escalando Denise Saraceni para dividir o trabalho de direção. Como assinala Lobo (2000, p. 149), o baixo orçamento levou a limitações de cenários e locações, o que repercutiu no amplo predomínio de cenas internas e numa restrição relativa às tomadas externas. Tais circunstâncias de produção acabaram acentuando o retrato de enclausuramento vivido pelas mulheres na sociedade patriarcal da virada para o século XX.

*Reposição da narrativa*¹²⁹

Prologo

Arranjada ao som de piano e sintetizador, a melodia incidental sugere uma atmosfera de melancolia e nostalgia. O andamento lento da música-tema embala a apresentação, quadro a quadro, de imagens com conjuntos de objetos que, tomados de diferentes ângulos, se repetem: blusa branca de seda com detalhes bordados, fita branca e colar de pérolas, além de um espelho prateado; manuscritos em folhas de papel amareladas sob tinteiro prateado e pena; uma pistola sobre uniforme esverdeado, com abotoaduras pretas e rubras insígnias bordadas numa das mangas. A cada aparição, esses objetos são progressivamente manchados de vermelho, até a imagem ser completamente subsumida. Sob uma moldura preta, emerge do quadro vermelho uma palavra grafada em letra cursiva e numa tonalidade escarlate: *Desejo*.

As constelações de objetos apresentadas na vinheta de abertura introduzem os principais envolvidos no triângulo amoroso cuja história real a minissérie se propõe a reconstituir: as peças de toailete feminina remetem à Anna Emília Ribeiro; os instrumentos de

¹²⁸ Em sua pesquisa sobre o seriado *Malu mulher*, Heloísa Almeida (2014, p. 287) discute o impacto da imagem pública da atriz Regina Duarte sobre a construção de Malu. Nesse caso, porém, a imagem comportada derivada dos papéis de mocinha atribuídos pelo sistema de estrelato da Rede Globo projeta uma aura de simpatia que contribui para legitimar as atitudes contestadoras da personagem do seriado.

¹²⁹ Foi utilizada aqui a versão compacta em três discos e vinheta geral de abertura da minissérie, lançada pela Som Livre em 2007.

trabalho intelectual ao consagrado escritor Euclides da Cunha; e a indumentária militar a Dilermando de Assis, jovem aspirante ao oficialato do Exército. Reiterados sob as mais diversas formas ao longo da narrativa, esses objetos também funcionam como elementos figurativos que reforçam a caracterização das personagens. Ora simbolizando sangue, ora pulsão erótica, o vermelho onipresente antecipa o desenlace funesto dos eventos e, ao mesmo tempo, absolve os protagonistas, inscrevendo suas ações sob o império arrebatador dos sentimentos. “Nessa história não há vilões”, parece anunciar a composição audiovisual. Evidencia-se, assim, o horizonte trágico que se quer atribuir à narrativa.

Trama principal

Os capítulos iniciais se concentram nos primeiros anos do casamento de Euclides e Anna (Saninha), caracterizados por desencontros e frustrações pelo lado da jovem esposa. O cenário, os figurinos e os diálogos estruturados a partir da segunda pessoa do singular reproduzem o que seria um ambiente doméstico pequeno burguês, típico das famílias da antiga capital federal. As sequências mostram Saninha em momentos de aborrecimento com os descuidos da empregada, de sofrimento provocado pela morte da primeira filha (por varíola) e, sobretudo, de desapontamento com o marido. De fato, as cenas retratam um Euclides completamente absorvido pelas questões públicas, indiferente ao universo familiar, introspectivo, tímido e pouco expansivo em suas manifestações de carinho.

Numa sequência emblemática (uma melodia alegre ao som de piano de fundo), Saninha está diante do toucador se aprontando enquanto espera o marido, que saíra chamado para uma aguardada entrevista com o presidente Floriano Peixoto. A câmara focaliza mãos retirando do porta-joias um colar de pérolas, o reflexo de Saninha no espelho levando o colar ao pescoço, o vestido azul e o rosto maquiado com brincos. Logo em seguida, ela aparece se perfumando e penteando os longos cabelos pretos. À direita, uma chama tremulando numa luminária. Ela é interrompida pela entrada de Mariana (Léa Garcia) – usando sempre um vestido amarelo, avental e touca florida na cabeça, a empregada negra lhe acompanhará até o final da trama –: “Dr. Euclides”, ela sussurra. Virando-se surpresa, Saninha exclama: “Chegou?” Denotando ansiedade (a música-tema soa ao fundo), ela vai ao encontro do marido.

Depois de um rápido corte, a tomada focaliza Mariana de costas e, após Saninha passar pelo corredor, deixa entrever o mobiliário de um dos cantos da sala: no primeiro plano, a escrivaninha onde estão livros, uma luminária acesa e um caderno aberto; ao fundo uma estante acima da qual mais outros livros estão empilhados desordenadamente. Detendo-se por instantes entre o corredor e a entrada da sala, Saninha assiste (embevecida) Euclides – vestindo o uniforme de gala – sentar-se e depositar uma folha de jornal sobre a escrivaninha: “Estou aqui lendo a discussão sobre a mudança da capital”, diz ele levando um cálice de

vinho à boca. Enquanto atravessa a sala para arrumar um jarro de flores ela responde: “Querem que seja em Goiás, não é? Eu vi que escrevestes sobre isso”. “Mas tem que ser”, ele responde empolgado (o braço discretamente levantado e o dedo em riste). “Fica o nosso desenvolvimento concentrado todo aqui no litoral”. Euclides se levanta, vai ao centro da sala e, de frente para a esposa, continua: “A capital tem que ser no interior do país. No centro! Uma luz colocada no centro de um compartimento ilumina por igual todos os cantos”, conclui sorridente e em tom professoral. E, virando-se para Saninha, pergunta: “Queres também um cálice de porto?” Ela apenas gesticula que sim com a cabeça. Enquanto enche o cálice, ele retoma o fio da conversa: “Temos que nos preparar para o século XX. Há de ser o século da indústria e da ciência”. Anda até a esposa, faz menção de lhe entregar o cálice, mas, detendo-se a meio caminho, desvia e volta a sentar-se ante a escritaninha. De pé, com a mão estendida, Saninha exclama num misto de espanto e frustração: “Euclides?” “Espera, espera, tive uma idéia. Uma idéia não se deixa fugir” (uma melodia de atmosfera sombria toca ao fundo). Absorto, ele então começa a escrever, ignorando a presença da esposa (a câmara mostra em close a expressão de perplexidade no rosto dela).

Outro corte e a tomada mostra o quarto do casal. No primeiro plano, Saninha aparece de camisola branca. Ao fundo, Euclides, ainda vestindo o uniforme de gala, fecha a porta. Enquanto retira um casaco e o coloca num pendurador, ela pergunta: “Não viste nada de diferente na casa?” Ao que ele se limita a responder: “Diferente?”. “É. Eu mudei tudo de lugar, enfeitei... Não viste?”, diz ela, ao mesmo tempo em que ajeita o mosquito sobre o berço. “Sabes que não reparo nessas coisas. O que fizeres está bem”. Dessa vez, é ele quem retira o paletó, o coloca no encosto da cama e desabotoa o colarinho. Aproxima-se dela e, depois de retirar os suspensórios, olha-a admirado: “És tão bonita”. Ela se vira para ele, que continua: “Como eu gosto da tua alegria. Queria te ver sempre alegre. Rindo pela casa”. “E tu?”, ela pergunta. “Eu não sei ser alegre. Nasci triste”, responde ele. Saninha então se impacienta: “Só pensas nos teus livros, Euclides! Não me enxergas!” “Não diz isso, se tudo o que eu faço é para te agradar! Tu é que és arredia”, ele replica sem se alterar (o close a mostra movendo o olhar para cima). E pergunta: “Não foi bom hoje? Nós ficamos conversando” (novo close que a mostra cabisbaixa). Euclides continua: “Hoje eu te vi como eu sonho: perto, companheira”. Ante o silêncio da esposa, ele pergunta: “Não foi bom?”. Ela permanece sem responder e, novamente, ele pergunta, mas dessa vez com visível ar de preocupação: “Tu não és feliz? Eu não te faço feliz? Fala Saninha!” Depois de um longo suspiro, ela tenta se desvencilhar dizendo: “Me deixa Euclides!” E corre até a porta.

Novo corte e a tomada acompanha Saninha sair do quarto, atravessar o corredor e voltar à sala, onde pára arquejante na direção da janela. O foco da câmera mostra-a em primeiro plano: cabelos soltos e a gola larga da camisola deixando o colo completamente à mostra. Ao fundo, Euclides aparece de pé entre o corredor e sala. Ele a chama: “Vem?” O plano, então, se fecha no rosto dela que, meneando a cabeça e parecendo se dirigir ao marido, diz: “Tu nunca vais entender o que eu sonhei”.

As sequências na casa dos pais de Saninha ilustram, em contraste, a importância da figura pública de Euclides. Tendo como pano de fundo as conflagrações da Primeira República – notadamente, a Revolta Federalista e a Campanha de Canudos, que operam como marcadores temporais – os diálogos giram em torno dos feitos do escritor e dão vazão tanto a demonstrações de admiração e estima por parte do patriarca, General Frederico Solon

de Sampaio Ribeiro (Oswaldo Loureiro), quanto de receio pelo lado da matrona, Túlia (Nathalia Timberg). Não por acaso, afinal, da maneira como a história é reconstruída, as posições ousadas assumidas pelo escritor não tardam a lhe indispor com o governo, que, em retaliação, o transfere para um posto no interior. Euclides, então, se exonera do cargo de primeiro tenente do Exército e opta por sobreviver exclusivamente de seu trabalho como engenheiro e correspondente de jornal.

Passa-se, assim, a um interregno inicialmente caracterizado pela transferência do casal – já com dois filhos, Sólon (Marcos Palmeira) e Quidinho (Caio Junqueira) – para São Paulo, em decorrência da nomeação de Euclides como engenheiro da Estrada de Ferro Central do Brasil; e, depois, pelo final da longa estadia de Saninha na casa da mãe no Rio de Janeiro, enquanto o marido trabalha como correspondente *d'O Estado de S. Paulo* junto à última fase da Campanha de Canudos no sertão da Bahia. Assinalando lateralmente a convivência com as irmãs Angélica (Vera Holtz), Joaquina (Vera Zimmermann) e Lucinda Ratto (Eliane Giardini), o retrato traçado pela minissérie acerca do cotidiano da família Cunha em São Paulo enfatiza ora as preocupações provocadas pela piora do estado de saúde de Euclides – acometido por tuberculose –, ora as exasperações relativas à frustração das ambições intelectuais do escritor. Já a estadia com a mãe é pontuada pela morte do Major Solon, pelo *flashback* que reconstitui o testemunho do massacre final de Canudos por Euclides, pela decepção de Saninha com o retorno do marido e pelas demonstrações de insegurança por ocasião da publicação *d'Os sertões*.

Os capítulos seguintes da minissérie se dedicam ao relacionamento extraconjugal que Saninha estabelece com Dilermando durante um período de longa ausência do marido. Nomeado chefe da comissão brasileira de reconhecimento do Alto Purus – a fim de tratar dos limites de fronteira com o Peru –, Euclides parte para o Acre sem previsão certa de retorno e deixa a esposa no Rio de Janeiro com os três filhos. Solon e Quidinho, os mais velhos, logo passam a estudar em colégios internos de São Paulo e Saninha, sentindo-se abandonada, desmonta a casa e muda para uma pensão de família, onde mora Lucinda, irmã de Angélica Ratto, por sua vez, madrinha do caçula Afonsinho. Dilermando, filho da mais velha das irmãs Ratto e recém-chegado de São Paulo, visita a tia na pensão, sendo então apresentado à Dona Anna da Cunha, que conta tê-lo conhecido ainda criança, pouco antes do falecimento da mãe, bem como o pai dele, na época em que ela morou no Rio Grande do Sul.

A sequência das cenas denota o imediato magnetismo que se instaura entre os dois. As visitas do rapaz se tornam frequentes e as tomadas dos comportados saraus que ocorrem na pensão assinalam as trocas de olhares furtivos entre eles. Sob pretexto de morar mais perto da

Escola Militar, onde era cadete, Dilermando se hospeda na pensão e passa a fazer companhia para as duas senhoras. Saninha dá conselhos para o rapaz, lhe empresta romances, lê com ele poemas de amor, faz passeios e compras ao seu lado. Da relação, que inicialmente assume a aparência do cuidado de uma mãe pelo filho, rapidamente aflora a ardente paixão:

Passagem central para o desenvolvimento da trama, pois ilumina as atitudes tomadas por Saninha ao longo da minissérie, o encontro com Dilermando e a carga de significados que representa são didaticamente explicitados numa das sequências da pensão. Lucinda assiste embevecida Saninha tocar uma canção ao piano. Quando a amiga termina, os outros hóspedes aplaudem e se retiram do salão. Sozinhas, Lucinda comenta com admiração: “Acho isso tão bonito”. Ao que a amiga responde: “Me lembra quando eu casei. Eu ficava tocando isso e imaginando cenas de romance. Eu imaginava que Euclides chegava, abria aquela porta atrás de mim, vestido com aquela farda, de botas...” “E ele?”, pergunta Lucinda ansiosa. Saninha abaixa a cabeça, vira o rosto para o outro lado lentamente e suspira: “Ele não chegava. Ele não chegou nunca. Nunca, nunca!” Então, volta a tocar uma música enérgica. Depois de um corte, a câmera mostra a porta se abrir e focaliza as botas polidas de um homem que entra com passos marciais. Após alternar para Lucinda, que o vê e prontamente se dirige para recebê-lo, a câmera focaliza as costas do rapaz, que colocando o barrete no pendurador, se vira. O plano, então, se fecha mostrando o rosto de um louro, belo e garboso rapaz: Dilermando. Apresentados por Lucinda, os dois cruzam olhares (a música-tema soa ao fundo e à câmera se alterna closes dos personagens).

Explorando o relacionamento entre Saninha e Dilermando, a trama se encaminha para o ápice: o triângulo amoroso que se forma com o retorno de Euclides, bem como o seu desenlace fatal. A atenção inicial se concentra sobre sucessivas situações de tensão e a narrativa assume ares folhetinescos. Saninha se descobre grávida de Dilermando; enquanto tenta abortar, recorre a diferentes subterfúgios para ocultar o seu estado do marido. Com os três convivendo sob o mesmo teto, Euclides recebe bilhetes anônimos e fica cada vez mais desconfiado.

Propiciando um alívio, o movimento seguinte da minissérie assinala o afastamento dos amantes: Dilermando volta a morar na Escola Militar e, com a transferência da instituição, passa a viver no Rio Grande do Sul. Nesse ínterim, Saninha dá à luz a um filho. Percebendo que o nascimento não foi prematuro, Euclides se convence da infidelidade da esposa e ameaça acabar com o casamento. Mas a morte da criança, a confissão de Saninha e o sentimento de culpa do marido pelos anos ausente, contribuem para a reconciliação.

Com o retorno de Dilermando, a trama atinge o auge do suspense. As férias do jovem no Rio de Janeiro propiciam o reencontro dos amantes, que retomam o relacionamento com mais intensidade. O nascimento de mais um filho coroa a reaproximação, mas, aos poucos, os traços fisionômicos do menino convencem Euclides de que ele não é o pai (“nasceu uma

espiga de milho no meu cafezal”). No ano seguinte, a conclusão do curso na Escola Militar permite o retorno definitivo de Dilermando ao Rio. Saninha toma providencias para que tanto ele quanto o irmão – Dinorá (Marcos Winter) – residam num local que ela possa frequentar sem levantar suspeitas: um bairro afastado da região central da cidade (Piedade). Sem condições de visitá-lo diariamente, Saninha sofre com ciúme e os desentendimentos com Dilermando passam a ser recorrentes.

Por outro lado, os períodos na residência dos jovens correspondem a outros de ausência em sua própria casa, o que, por sua vez, provoca a ira de Euclides. A situação piora com a interferência de Angélica e Lucinda Ratto. Atendendo a um pedido do marido, Saninha vai a São Paulo visitar o sogro doente e chama as comadres para cuidar do afilhado Afonsinho durante sua ausência. Os comentários sibilinos das irmãs agravam ainda mais o clima de desconfianças. Com a volta da esposa, o casal tem seguidas discussões; até que Saninha vai para a casa da mãe, onde é mal acolhida. Pouco depois, o escritor comparece à residência de Dona Túlia, pede para lhe falar em particular e, após acusar a conduta desleal da esposa, comunica a decisão de devolvê-la à família. Em polvorosa, mas, sobretudo, temendo o escândalo, a família pressiona Saninha a voltar para sua casa e tentar se reconciliar com o marido.

Aparentemente convencida, ela deixa a residência da família, mas no meio do caminho toma o rumo da Piedade e passa a noite com Dilermando. Informado de que a esposa não se encontrava mais na casa de Dona Túlia, Euclides procura saber dos filhos e das irmãs Ratto o endereço da casa do amante da esposa. Numa tentativa de aplacar a cólera do pai, Solon sai em busca da mãe, que, no entanto, se nega a voltar alegando o mal tempo. O filho, então, ameaça Dilermando com um revolver, mas Saninha aparta, se compromete a voltar no dia seguinte e, com a ajuda de Dinorá, consegue convencer Solon a ficar na casa. Sem notícias seja do filho, seja da esposa, Euclides passa a noite em claro e obtém com as irmãs Ratto o bairro onde Dilermando e Dinorá moram. Ele se dá conta de que seu revolver fora levado por Solon, pede emprestado outro a um parente e parte para a Piedade. Perguntando aos vizinhos, encontra a residência e chama pelos rapazes. Dentro do recinto, os presentes se sobressaltam. Tentando despistar o marido, Saninha se esconde com o filho pequeno num cômodo nos fundos, Solon no das empregas e, enquanto Dilermando se ajeita no quarto, Dinorá recebe Euclides fingindo normalidade. Enfurecido, o escritor afasta o rapaz, avança para o interior e, surpreendendo Dilermando dentro do quarto, o atinge com um disparo de revolver. Dinorá tenta segurar Euclides, mas é atingido e tenta escapar. Nesse

ínterim, Dilermando alcança uma arma e troca tiros com o escritor. Euclides acaba morto e, após as primeiras explicações à polícia, os dois rapazes são encaminhados para o hospital.

Há uma passagem em que o argumento da minissérie é, sempre didaticamente, explicitado pela narrativa. Mariana arruma as coisas de Euclides sete dias depois de sua morte. Saninha pede para que a empregada a deixe sozinha no quarto. A voz incidental da atriz explicita os pensamentos da personagem, que sozinha inicia um diálogo imaginário com o esposo [uma melodia triste soa ao fundo]: “Por que não me entendeste? Eu menti, traí, mas que outra saída eu tinha? Que outra porta me deixaram aberta? Tu tinha que ter te casado com uma mulher que não tivesse sonhos. Mas eu tinha os meus sonhos. Com a mesma força que tu deseavas escrever os teus livros, eu desejei viver uma paixão. Com a mesma força com que tu amavas esse país, eu amava esse homem. Eu só queria ser feliz, Euclides. Mais nada”.

Com isso, a minissérie se encaminha para o final. A sequência das cenas vai pontuando a repercussão da morte do escritor, o espalhafatoso inquérito policial e a disputa de versões pelos jornais. Contradições entre os depoimentos são exploradas e falsos testemunhos atacam o repúdio público. Os envolvidos passam a ser hostilizados e a desconfiança mútua se instaura entre Saninha e Dilermando. Depois de alguns vaivéns, os amantes se reconciliam e articulam a defesa de Dilermando. Em passagens bastante reveladoras de como a minissérie também utiliza procedimentos narrativos típicos do folhetim, Saninha se disfarça de lavadeira e se infiltra na prisão em que Dilermando aguarda o julgamento. Noutra cena, em que o advogado Evaristo de Moraes (Wolf Maya) discute a estratégia de defesa adotada para o caso, a trama explicita os sacrifícios afetivos, morais e sociais que Saninha é capaz de fazer para garantir a defesa do amado:

Depois de esclarecer as dúvidas de Saninha, desqualificando os argumentos da acusação, Evaristo apresenta o que considera a principal peça da defesa: “Dona Anna, eu posso absolver Dilermando. Eu digo até que teria certeza disso, se eu pudesse contar com a senhora”. “Comigo?”, responde ela, com surpresa. “É. E o que eu vou lhe pedir é doloroso. Eu até entendo que a senhora recuse. Mas em virtude dos laços que, eu sei, são fortes...” O advogado é interrompido por Saninha, que, ansiosa, lhe pede: “Peça doutor, peça!”. E ele, então, continua como entonação grave: “A exposição nua e crua da sua vida pessoal. É que a senhora desnude, diante do júri, toda a sua intimidade, as misérias do seu casamento”. “Me expor... Expor a memória de Euclides...”, comenta Saninha, como se falando consigo mesma. “É. É pai dos seus filhos, eu entendo, qualquer um entenderia”, reconhece Evaristo. “Eu teria que responder por isso diante dos meus filhos...”, responde ela, prevendo as graves consequências para a unidade da família. “Sim. Dilermando também sabe”, concorda de modo a demonstrar a gratidão do jovem. “A verdade tem que estar acima das paixões, dos interesses pessoais... [o close mostra a expressão resoluta da atriz] Pois bem, que eu sofra mais uma vez o estigma das difamações”. Ao que o advogado afirma com admiração: “A senhora é uma mulher de muita coragem, Dona Anna. Muita coragem”.

Absolvido Dilermando, os amantes se casam, ao mesmo tempo em que nasce mais um filho. O foco da trama enfatiza o esfacelamento da família causado pelos desdobramentos da morte de Euclides. Solon se afasta, trabalhando sucessivamente com Candido Rondon no Mato Grosso e, depois, como delegado de polícia no Acre, onde mais tarde acaba morrendo numa emboscada. Inicialmente confiado aos cuidados de Dona Túlia, Afonsinho logo é internado num colégio interno em São Paulo e, após diversas tentativas de fuga, consegue finalmente escapar para junto da mãe.

A situação provoca a indignação do tutor Nestor da Cunha (Cláudio Cavalcante), que aciona a polícia para reaver o garoto. Alegando que Afonsinho não está sendo mantido em sua casa contra a vontade, o casal Assis se nega entregá-lo à polícia, o que inicia uma disputa judicial pela guarda do menino. Nesse ínterim, a narrativa assinala como Euclides Filho (Marcelo Cerrado), instigado pelos colegas da Marinha, influenciado por Nestor e revoltado com a situação do irmão mais novo, premedita a vingança contra o “assassino do pai”.

A oportunidade se apresenta numa das visitas de Dilermando ao fórum para acompanhar o andamento do processo de Afonsinho. Quidinho entra na repartição, flagra Dilermando distraído com a leitura dos documentos e atira duas vezes com um revolver. Atingido, Dilermando cambaleia, busca escapar da sala por uma das saídas e é atingido por novos disparos. Enquanto as pessoas em volta procuram se proteger, um funcionário se atraca com o atirador e tenta desarmá-lo. Arrastando-se pelas paredes, Dilermando dá a volta por outra porta e, deparando com Quidinho já desarmado, dispara três vezes. Feridos mortalmente, os dois são imediatamente socorridos. Quidinho morre pouco tempo depois; Dilermando, passando dias entre a vida e a morte, sobrevive mais uma vez.

Nova desgraça se abate sobre a vida do casal, que provoca ouro forte abalo na relação, mas eles se reconciliam. Outro julgamento, dessa vez num tribunal militar, e mais uma vez Dilermando é absolvido. Os capítulos finais da minissérie centram foco no cotidiano da família Assis. Como consequência do ferimento à bala, Dinorá perde parcialmente o movimento das pernas, o que lhe inviabiliza a carreira tanto na marinha quanto no futebol. A decadência física se faz acompanhar por perturbação emocional e degradação social. Após uma temporada internado num hospício, passa a mendigar e se entrega à bebida. Ressentido, rejeita as tentativas de aproximação do irmão e acaba se suicidando.

A narrativa sinaliza a lenta, mas significativa, ascensão de Dilermando na carreira militar. Saninha tem ainda mais filhos e se torna uma matrona. Desprovido de convívio social, o cotidiano do casal sofre com as demonstrações mútuas de culpa e rancor. Saninha

sente o peso da diferença de idade entre eles, a paixão de Dilermando arrefecer e a atitude dele mudar. As brigas motivadas por ciúme se tornam frequentes. Desconfiada ela o segue, descobre o caso dele com outra mulher e os dois têm uma discussão final:

Saninha entra na sala onde os filhos estão espalhados e Dilermando lendo um livro no sofá e fumando um cigarro. Vendo-a de malas prontas, todos se voltam com expressão de espanto. “Saíam”, diz ela, “eu quero falar com o pai de vocês”. Ao que todos obedecem. Dilermando permanece no sofá, sem olhar para ela. Ela então avisa: “Eu vou embora dessa casa”. “O que é isso agora?”, ele responde com irritação. “Tens outra mulher. Eu vi!”, ela conta com amargura. “Viu o que? O que foi que tu viste?”, Dilermando responde com ar superior. “Olhavas para ela como olhavas pra mim. Beijas como me beijavas. Acabou Dilermando. Agora eu sei que acabou”, confirma ela com resignação. Ele se levanta com prontidão e pede compassivo: “Espera, não te precipita”. Ela responde meneando a cabeça: “Acabou. Ah, Dilermando, se eu não tivesse certeza, eu teria saltado daquele carro, teria chicoteado aquela mulher, teria arrancado-a de ti! Mas eu vi, tu não me amas mais”. Após levar a mão à frente, ele insiste: “Olha, me dê um pouco de tempo. É só isso que eu te peço”. “Achas que me debes uma reparação, é isso? Te sentes moralmente obrigado a ficar comigo só porque destruíste minha vida? Ah, não, Dilermando. Eu fui amada demais para aceitar tão pouco”, conclui ela transparecendo altivez. “Saninha...”, ele tenta argumentar, mas ela interrompe: “Eu não sou mulher de migalhas. Isso nunca!” “...ando com a cabeça atordoada. Não sabes o inferno que tem sido a minha vida. As injustiças, as perseguições que eu sofro. Qualquer um se desespera”, Dilermando finalmente conclui, cheio de autocomplacência. Ao que ela arremata taxativa: “Tu és o único homem no mundo que não tinhas o direito de prevaricar” [a música tema soa ao fundo]. A tomada final mostra Saninha deixando a casa, os filhos a acompanhando e Dilermando ficando para trás.

Tramas paralelas

Embora sem o mesmo destaque, *Desejo* apresenta um conjunto de outras figuras femininas que, funcionando como contrapontos, ajudam a construção da personagem principal, ao mesmo tempo em que propõe um retrato mais diversificado das situações vividas pelas mulheres na época. Tais situações são organizadas sempre tendo como referência o ideal do casamento. Transitando entre o consolo da viuvez, o sacrifício do celibato e o estigma da solteirona, a minissérie restringe os destinos possíveis colocados às mulheres da mesma posição social de Saninha.

O primeiro contraponto aparece na personagem da mãe, Dona Túlia. Inicialmente ela ocupa uma posição relativamente secundária no plano narrativo: a esposa do General Solon Ribeiro, uma liderança influente da República. As condições do casamento são muito semelhantes ao de Saninha e Euclides: enquanto o General passa longas temporadas ausente, ela administra a casa, paparica o filho varão, exerce vigilância sobre os passos da filha mais

nova e acompanha a atribulada vida doméstica de Saninha. A posição secundária na trama também é marcada por um quadro de patente submissão ao marido. Nenhuma cena apresenta Dona Túlia em conflito com o esposo, mesmo quando ele parte para uma longa missão em Belém. Esse aspecto é realçado pelas sequências em que o General inteira a família dos acontecimentos políticos e, sempre com um misto de soberba e condescendência, responde às perguntas aparentemente ingênuas da esposa.

Com a morte do General, a minissérie assinala uma inflexão na caracterização da personagem. Dona Túlia assume a liderança da família, mas não rompe com a ordem familiar imposta sob a égide do marido. Pelo contrário, ela se converte em guardiã da memória do esposo, assumindo, inclusive, atitudes tão autoritárias quanto. “O seu pai está morto, mas continua a reger esta casa”, afirma ela à filha mais nova, quando esta ameaça fugir com um pretendente rejeitado pela família. Reiterado diversas vezes ao longo da narrativa, o retrato de corpo inteiro do General, trajando uniforme de gala e com olhar imponente, constitui um recurso figurativo que simboliza o poder patriarcal.

Um diálogo travado entre Saninha e a mãe ilustra o contraste entre as respectivas posições:

Logo após uma conversa com Euclides, que, recém-chegado da Campanha de Canudos, lhe conta com imitação visionária os planos de escrever um “livro vingador”, Saninha conversa com a mãe num dos ambientes da sala. Vestindo luto fechado, a mãe comenta confortada o quanto Euclides ficou sentido com a morte do marido. Notando a falta de ânimo da filha e mantendo-se de pé ela constata com ar de censura: “A chegada do teu marido não te alegrou”. “Hã? Que... que ideia mamãe?”, contesta Saninha, transparecendo surpresa com a franqueza da mãe. Dona Túlia, porém, não se faz de rogada e pergunta com olhar inquiridor: “Por quê?” “Isso é impressão da senhora! Eu só estou aqui cansada porque vamos mudar para Rio Pardo. Euclides vai construir uma ponte lá”, tergiversa a filha. No entanto, diante da expressão de desaprovação de Dona Túlia, ela acaba confessando: “Eu vi Euclides chegar... e não senti que era o meu marido que estava voltando. Senti que iam começar de novo as brigas, as mudanças de casa as discussões”. “Teu marido te maltrata? Te deixa faltar alguma coisa?”, volta à carga a mãe ao mesmo em que se senta diante de Saninha. “Não! Ele é até muito bom! Minha mãe eu fico até com remorso de dizer isso, mas é o que eu sinto. Existe uma incompatibilidade muito grande entre nós. Nós somos diferentes de gênio”. Meneando a cabeça num claro sinal de contrariedade, Dona Túlia replica: “Cada um tem seu jeito! Ele não é expansivo como tu, mas é um homem bom, generoso, preocupado contigo, com a família. O que mais uma mulher pode querer?”. A câmera focaliza a expressão de Saninha, que responde com olhar perdido e voz arquejante: “Eu não sei, mas eu quero”. A mãe então se levanta com ar severo: “Te ocupa mais do teu filho, da tua casa, que não há de te sobrar tempo para essas infelicidades sem motivo”. E levantando bruscamente o rosto de Saninha com a mão esquerda lhe diz, olho no olho: “Tudo isso é neurastenia!” Depois sai, deixando a filha com ar queixoso.

O destaque conferido às atribuições do romance proibido vivido pela irmã Alcmena (Deborah Evelyn) com Antônio (Ricardo Kosovsky), por outro lado, oferece outro contraponto à posição de Saninha. Mesmo duramente repreendida pela família, Alcmena conta com a ajuda de Tiarê (Thelma Reston) – outra empregada que, caracterizada como uma cabocla, faz aparições em todas as fases da trama – para encontrar o amado. A personagem sinaliza uma contraposição ao conformismo de Saninha, que, no entanto, não se confirma com o desenrolar da trama e as posições das suas acabam se invertendo. Por ocasião da morte do patriarca, a chance de romper com a família e fugir ao lado de Antônio se apresenta, mas, sob a ameaça da mãe (“seu pai está morto, mas continua dirigindo esta casa!”) e a forte pressão, inclusive de Saninha, ela acaba retrocedendo. Pouco depois, após tomar conhecimento da morte do amado, ela se interna como noviça num convento.

Numa das sequências de maior carga dramática da minissérie, Alcmena – vestindo luto fechado – pega emprestada da mãe a “tesoura de poda” (uma melodia sombria toca ao fundo), sobe as escadas do palacete e, diante do retrato de corpo inteiro do patriarca em uniforme de gala, corta os cabelos. “Meu Deus do céu!”, exclama a empregada, que sai de um dos quartos e se depara com a cena: “Dona Túlia, venha ver o que a menina está fazendo!” A matrona, seguida de Saninha, acorre: “Alcmena!” “O que foi que tu fizeste, pergunta a irmã consternada. A câmera fecha o plano no rosto da personagem, que responde: “Eu não preciso mais deles”. E, jogando um tufo de cabelos no chão, grita: “Eu nunca mais vou me casar com homem nenhum! [joga outro tufo ao chão]. E se foi dinheiro e posição que me separou do Antônio, eu não quero mais dinheiro nem posição! Eu vou ser freira”.

Em outro momento decisivo, quando está prestes a realizar definitivamente os votos, a mãe moribunda lhe pede que cuide do filho caçula de Euclides e da irmã. Mais uma vez, Alcmena obedece ao dever familiar e abdica da aspiração de se tornar freira. Renuncia aos direitos sobre a herança da família – em troca do retrato do pai – e assume a tutela de Afonsinho (Fabrício Bittar). Ressentida com a irmã mais velha (“sempre fez o que quis”) –, desconta suas frustrações no sobrinho, que se rebela e tenta fugir diversas vezes. Termina vivendo solitária num casebre na cidade de Lorena, adoece gravemente e é internada pela família num sanatório no Rio de Janeiro. Num arremate folhetinesco, se reconcilia com Saninha no leito de morte.

As personagens Angélica e Lucinda Ratto constituem ainda outra situação feminina explorada pela minissérie. Em contraste com os destinos de Saninha, Túlia e Alcmena, as irmãs encarnam a figura da solteirona. Inicialmente as irmãs assumem traços simpáticos. Convivendo com Saninha na pensão, Lucinda se torna sua confidente. Progressivamente, no

entanto, a trama evidencia aspectos negativos das personagens: a relação de amizade que estabelecem com o casal da Cunha é motivada por interesse. Angélica e Lucinda consideram vantajosa a aproximação com uma família importante e incentivam a intimidade entre Dilermando e Saninha. Instaladas na casa de Euclides por ocasião da ausência da esposa, o desenvolvimento da trama sugere que Angélica visualiza a chance de assumir o lugar de Saninha e, por isso, instiga as suspeitas do escritor. Não por acaso, a sequência das cenas explicita o estigma da solteirona que é explorado pela imprensa no primeiro momento da cobertura da morte de Euclides: “Os rapazes não tiveram culpa, foram duas históricas que enlouqueceram Euclides”.

Uma sequência de cenas confronta as posições de Saninha e das irmãs Ratto:

Imediatamente depois da morte de Euclides, Angélica e Lucinda reaparecem na casa do escritor. Saninha reage mal, culpa as duas pela morte de Euclides e tenta expulsá-las da casa. Angélica se defende, assinalando o comportamento indecoroso de Saninha e tem início uma discussão. “E eu que ainda te dei o meu filho para batizar. Vivia metida aqui dentro dessa casa, te fazendo de amiga. Alcoviteira!”, grita Saninha com rancor. “Alcoviteira, eu? Eu nem sabia!”, replica Angélica abismada. “Mentirosa! Falsa! Sabias o tempo todo! Vocês sabiam, vocês sabiam de tudo o tempo todo e se faziam de tontas, suas invejosas!”, reage Saninha. Recompondo-se e sem alterar a voz Angélica responde, com ar superior: “E eu tenho inveja de que? Do teu comportamento?”, ao que Solon protesta. “Calma, calma! Este teu comportamento é de dar inveja a alguém?”, continua Angélica. Irada, Saninha retruca aos berros: “Suas invejosas, solteironas! Nenhum homem quis vocês, por isso vocês se vingaram em mim”. “Pois eu prefiro ser solteirona, do que ser à-toa”, arremata Angélica e, dando as costas para Saninha, se retira na companhia de Lucinda.

Comentário

Refletindo sobre os mecanismos de construção do gênero nas sociedades contemporâneas, Teresa de Lauretis (1994, p. 211) apresenta a mídia como uma das principais instâncias de produção e reprodução do “sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais”. Ao lado de outros aparelhos ideológicos – a família, a escola ou a igreja – a mídia constituiria uma tecnologia social que, articulada a discursos e práticas, produz o gênero, ao mesmo tempo, como representação e autorrepresentação. É nesse sentido que a autora se propõe a pensar a mídia como uma “tecnologia de gênero”.

Segundo a autora, essa formulação oferece ao menos duas vantagens em relação a outros modos de encarar o problema. Por um lado, permite contornar as limitações típicas das

abordagens centradas na ideia de “diferença sexual”. Reféns de uma concepção que se ancora numa “oposição universal do sexo”, tais abordagens tendem a encarar o gênero ora como uma essência, ora como propriedade dos corpos. Por outro lado, a noção de tecnologia de gênero não se deixa comprometer pelo viés implícito na concepção de sexualidade como “tecnologia sexual”. Ao postular o gênero como um “conjunto de efeitos” engendrados por uma “complexa tecnologia política” sobre “corpos, comportamentos e relações sociais” (Lauretis, 1994, p. 208), a proposta recorre ao arcabouço conceitual foucaultiano, mas sem deixar de considerar as práticas e apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos¹³⁰.

Não por acaso, algumas pesquisas voltadas à análise das construções de gênero nas produções de televisão no Brasil têm utilizado com muito proveito a formulação de Lauretis. Heloisa Buarque de Almeida (2002), por exemplo, explorou as associações entre feminino, espaço doméstico e consumo em propagandas de produtos domésticos veiculados nos intervalos comerciais do horário nobre da Rede Globo como construções culturais constitutivas de uma tecnologia de gênero. Nessa chave, a análise pôde demonstrar como, não obstante a percepção vigente no meio publicitário, os anúncios fazem mais do que simplesmente se ajustar aos valores já em circulação; eles também constroem e mantêm o sistema de significações que relaciona feminino ao espaço privado e aos comportamentos de consumo.

Em trabalho mais recente, Almeida (2014) recorre à formulação de Lauretis no contexto de sua pesquisa mais ampla dedicada ao seriado *Malu mulher*. Segundo a autora, a caracterização da personagem central operada no seriado assinala um movimento de mudança nas construções simbólicas sobre o feminino vigentes na televisão brasileira. Entre o final dos anos de 1970 e início de 1980, as heroínas melodramáticas perdem centralidade nas produções ficcionais televisivas, que passam a incorporar imagens relativamente mais modernas e menos submissas de mulher. Desse modo, a mocinha boa, pura e bem-comportada cede espaço à heroína independente, situada profissionalmente e com vida sexual ativa. Essa transformação repercutiria principalmente no tratamento conferido à sexualidade das personagens: “de heroínas puras e virginais, a televisão pouco tempo depois promove tipos femininos mais ‘livres’ sexualmente”.

Na medida em que exploram as construções do gênero na esfera da produção midiática, esses trabalhos indicam uma via a partir da qual parece possível tecer algumas

¹³⁰ A autora não aprofunda a sua crítica aos trabalhos de Foucault voltados à história da sexualidade. No entanto, ela parece acompanhar os argumentos mobilizados pela teoria feminista de um modo geral. Para um apanhado dessas posições, ver, por exemplo, Fernández (2000).

considerações sobre como as relações entre feminino e masculino aparecem em *Desejo*. Tais considerações procuram explorar alguns significados conferidos às construções de gênero, além de tentar situar a caracterização da heroína no contexto de um panorama mais amplo sobre a teleficção brasileira entre os anos de 1980 e 1990.

Apresentada como uma reconstituição de época, baseada no episódio real da morte trágica de Euclides da Cunha, *Desejo* não tem o escritor como protagonista principal nem centra foco em sua obra. Euclides assume importância como um lado do triângulo amoroso que movimenta a trama, mas a caracterização não prioriza as suas próprias motivações: a paixão pelo país, a ambição intelectual ou o apreço pela reputação. Tais motivações aparecem apenas o suficiente para iluminar as circunstâncias que tornam crível a conduta de sua esposa, esta sim, construída como a principal protagonista da trama.

Outro lado do triângulo, a personagem de Dilermando também é relativamente ofuscada na minissérie. Mais ajustada à dimensão íntima enfatizada pela narrativa, a construção da personagem, além da paixão por Anna, concede pouco espaço a dimensão pública de suas motivações. Certamente, a trama o apresenta como um militar; sugere que ele ascende na carreira e em prestígio. Mas não há maior detalhamento sobre a sua vida profissional, por exemplo.

De fato, é a figura de Anna que ocupa a posição de destaque na minissérie, razão pela qual *Desejo* se enquadra na vertente de produções inspiradas em biografias de personalidades brasileiras. Cabe a ela a função dinâmica na trama; são as suas ações que desencadeiam os principais acontecimentos e permitem o desenvolvimento da narrativa. Inicialmente caracterizada como uma mulher conformada com o seu casamento infeliz, a sequência dos capítulos assinala a sua insatisfação até ser finalmente arrebatada pela paixão por um homem muito mais jovem do que ela. Impossibilitada de se desvencilhar do casamento, Anna mantém um relacionamento extraconjugal, o que a teria feito romper com as normas que disciplinavam as relações entre homem e mulher em sua época. Sem dúvida, a minissérie constrói a personagem nos moldes de uma heroína: uma mulher que, diante das adversidades, rompe com as convenções e paga um alto preço para viver seu desejo. Curiosamente, não fosse o impacto dos acontecimentos trágicos que desencadeou, a concretização desse desejo reafirmaria uma versão idealizada dos padrões conjugais de sua época.

Quando considerada conjuntamente às outras figuras femininas destacadas pela minissérie, a personagem de Anna ajuda a compor uma espécie de painel sobre a situação das mulheres no começo do século XX. Ao apresentar as mulheres confinadas aos afazeres da vida privada, submetidas à dominação masculina e enredadas num universo simbólico em

que o casamento aparece como valor supremo, *Desejo* expõe o retrato bem conhecido da família patriarcal brasileira.

No entanto, esse retrato está circunscrito ao universo de um grupo específico de mulheres – brancas, instruídas, “dotadas de dinheiro e posição” – e seu respectivo tipo de arranjo familiar. As empregadas Mariana, Tiarê e “Velha” comparecem como as únicas personagens com cor e classe social distintos daqueles das figuras centrais da trama. Priorizando um perfil social particular a minissérie secundariza e mesmo silencia sobre outros destinos possíveis às mulheres da época: a presença no mundo do trabalho e na esfera pública. Acaba se constituindo, assim, em mais uma peça a reforçar as associações entre mulher, esfera doméstica e intimidade que se produzem nos marcos das representações hegemônicas acerca do gênero.

Mas o retrato oferecido acaba enclausurando também os próprios personagens masculinos à esfera doméstica. Ao conceder pouca ênfase à dimensão pública dessas caracterizações, *Desejo* termina deixando de lado o universo simbólico que conferiria sentido às suas atitudes drásticas e sanguinárias. Como assinala Mary Del Priore em sua reconstituição da história de vida de Dilermando de Assis, os envolvidos no triângulo amoroso que deu origem a minissérie viviam num mundo no qual a honra era um valor concreto: “o estado moral que decorre da imagem que os homens têm de si e que lhes inspira ações temerárias” (Del Priore, 2009, p. 155).

A relação entre a heroína e os personagens masculinos auxiliares na trama possibilita, ainda, um último comentário acerca da construção do gênero nessa minissérie.

Tomado em perspectiva, o formato sempre conferiu destaque às personagens femininas, como foi o caso de personagens como Ana Terra e Diadorim de *O tempo e o vento* e *Grande sertão: veredas*, respectivamente. Considerando as produções de biografias romanceadas, no entanto, *Desejo* pode ser vista como uma inflexão. A partir dessa minissérie, a vertente, que vinha se concentrando em biografias masculinas, passa a explorar quase exclusivamente figuras femininas: *Hilda Furacão*, *Chiquinha Gonzaga*, *Maysa* etc. Independentemente da época em que a narrativa se situe, todas essas produções se estruturam em torno de protagonistas femininas marcantes, que, dos mais diversos modos, desafiam as normas, convenções e valores vigentes na sociedade.

Nesse sentido, talvez a essa inflexão assinalada por *Desejo* se inscreva num panorama mais amplo acerca das construções do gênero na teleficção brasileira. Conforme aponta Esther Hamburger, foi sobretudo na passagem dos anos 1980 para 1990 que a expansão no universo de representações relativas às mulheres engendrou “novos dramas”. Ainda sob o

empuxo dos ideais libertários dos anos 1960, produções como *Malu mulher* incorporaram temas que apontavam para uma transformação nas representações hegemônicas acerca das relações entre o feminino e o masculino. Progressivamente, no entanto, essa expansão no universo de representações acabou constituindo um “padrão perverso de supermulher”:

Essa expansão pouco toca nas relações de gênero propriamente ditas, valorizando positivamente tipos ideais de mulher que acumulam funções e responsabilidades, aproximando-se de um padrão perverso de supermulher, que seria livre para escolher ter poucos filhos, se relacionar com diversos homens ao longo da vida, questionar a autoridade patriarcal de pais e esposos. [...] Mais do que apontar na direção de um horizonte de relações igualitárias, as novelas foram reconhecendo e legitimando a instabilidade da vida familiar, dos laços conjugais e amorosos (Hamburger, 2005, p. 153).

A cena final de *Desejo*, mostrando uma ativa Anna Ribeiro, com malas em punho e acompanhada pelos filhos, deixar para trás um Dilermando perplexo, se não se ajusta perfeitamente, aparece ao menos como uma prefiguração desse perfil de supermulher que desponta na teleficção do período.

Considerações finais

Ao invés da indignação e desesperação rituais ante a situação cultural das “massas” (hoje cada vez mais expressas inclusive por seus supostos amigos), é necessário enfrentar o fato central de que a maioria de nossas instituições culturais estão nas mãos de especuladores, não interessados na saúde e no crescimento da sociedade, mas nos rápidos ganhos que podem obter explorando a inexperiência. É verdade: *ao serem atacados, esses especuladores – ou alguns deles – concederão políticas limitadas de um tipo diferente, que chamam significativamente de “prestígio”, vale dizer, suficientes para preservar uma respeitabilidade pública limitada, de modo que lhes seja permitido continuar operando* (Williams, 2003a [1961], p. 318; ênfases adicionais).

Pela posição que veio a ocupar no âmbito televisivo, o formato minissérie apresenta uma perspectiva privilegiada para o exame das imbricações entre a dinâmica dessa instância central da indústria cultural e os campos de produção erudita no país. Se, por um lado, a televisão enquanto domínio de atividade conquistou para si uma legalidade específica baseada nos mecanismos de aferição da audiência, esses mesmos mecanismos aparecem como o sinal mais evidente de sua dependência em relação a princípios de hierarquização que lhes são exógenos: nesse caso, a lógica mercantil característica do campo econômico. Por outro lado, a ameaça de vulgarização que esta legalidade específica atrai para si impõe como necessidade premente, por sua vez, o desenvolvimento de programas que tragam a sanção do arbitrário cultural dominante e “qualifiquem” o público telespectador, o que põe em evidência a interveniência de uma lógica de hierarquização decalcada do campo artístico e intelectual.

Essa tensão entre legalidade própria e dependência coloca a televisão como domínio de atividade numa posição em falso, o que facilmente a torna alvo das mais diversas acusações (desde sustentar ideologicamente o poder até a exploração comercial das carências do telespectador). Daí a necessidade de demonstrar ao público continuamente o contrário, isto é, o cumprimento de seu quinhão de prestação desinteressada de serviços à “sociedade”, quer na forma de “informação objetiva, isenta e precisa”, quer na roupagem de “entretenimento culturalmente edificante”. Durante os períodos de autoritarismo político, isso significa responder aos critérios impostos pela censura oficial do Estado. Já nos contextos democráticos tal chancela é obtida mediante aprovação desse ente intangível expresso pelos oráculos da “opinião pública”. Tanto em um caso como no outro, esse embasamento mais ou

menos insólito explicita a sobredeterminação que o campo do poder exerce sobre o domínio televisivo.

Conforme o argumento sustentado nesta tese, a emergência e a rotinização da produção das minisséries como formato condutor de prestígio externo e interno à televisão ocorre justamente quando o Estado e a sociedade brasileira se debatem entre o esvaziamento do projeto de liberalização controlada do regime militar autoritário e o empuxo de democratização política efetiva. Tais transformações não deixam de reunir aspectos paradoxais. O momento de abertura política é concomitante ao processo de monopolização virtual da produção teleficcional pela Rede Globo. É no limiar da década de 1980 que se completa a extinção das principais emissoras rivais (a TV Excelsior e a Tupi), inviabilizando um grau mínimo de concorrência nessa frente de produção. Com isso, o conglomerado vai se afirmando como um verdadeiro aparelho, ou seja, um órgão hierarquizado e controlado por um corpo.

O estudo das minisséries permite iluminar, desse modo, um fenômeno diametralmente oposto ao que as pesquisas usualmente realizadas na sociologia tendem a focalizar: o processo histórico de desconstituição de um campo. Se, segundo explicou Pierre Bourdieu (1996, pp. 153-154), a institucionalização de um campo está associada à instauração de uma concorrência pelo monopólio da legitimidade específica em um dado domínio de atividades, o caso da teleficção no Brasil proporciona um contraexemplo: o progressivo apoderamento por parte de um único agente do *nomos*, ou seja, do princípio de visão e de divisão legítimo. Nesse sentido, enquanto a institucionalização da anomia abole a própria possibilidade da referência a uma autoridade última, a hegemonia da Rede Globo a converte em algo como um tribunal de última instância, em condições de decidir todos os litígios em matéria de teleficção; ao passo que a autonomização de um campo coloca a oportunidade de exploração de um universo infinito de possíveis, a montagem do aparelho global encerra, em si, um mundo pré-determinado de possíveis; conforme um campo estabelece a pluralidade dos pontos de vista, a emissora repõe os fundamentos sociais de uma perspectiva fixa. Paralelamente ao processo de democratização em curso na sociedade inclusiva, portanto, transcorre, no âmbito televisivo, uma espécie de “reação simbólica”.

As tentativas da Rede Globo de renovar a teleficção foram concomitantes a momentos de inflexão na conjuntura política do período. A primeira tentativa, que envolveu uma ampla reforma na grade de telenovelas – remanejando faixas de horários e autores da emissora –, ocorreu em 1975, logo após o lançamento da plataforma de “distensão lenta, gradual e segura” do general-presidente Ernesto Geisel. Já a segunda, que consistiu na substituição da

exibição de telenovelas no horário das dez da noite pelos seriados brasileiros a partir de 1979, esteve sincronizada à abertura política levada adiante no governo do general João Baptista Figueiredo. Finalmente, a terceira delas, que, por sua vez, implicou a substituição dos seriados pelas minisséries, se deu no contexto da virada – eleitoral, financeira e inflacionária – de 1982, que colocou o regime militar nos estertores. Tomadas em conjunto, é perceptível uma diminuição, ao longo dos anos, da amplitude da renovação pretendida: partindo de uma reforma ambiciosa na grade de programação para a rotinização da produção de minisséries.

Essa diminuição relativa de ambições nas reformas foi acompanhada por um movimento de oscilação no que se refere às estratégias narrativas mobilizadas pelos produtores. Embora o processo de redemocratização e a gradual desmontagem do aparato oficial de censura tenham criado a expectativa de abandono da linguagem metafórica por formas narrativas mais explícitas de representação, o que se verificou foi um movimento de represamento desse ímpeto e, no melhor dos casos, regresso às estratégias alusivas, perante operação mais eficaz – porque exercida voluntariamente – de dispositivos internos de censura. Os programas produzidos no período estabelecem um gradiente de representações, partindo da abordagem explícita de tópicos interditados – vistos especialmente no naturalismo da abertura política – até o apelo em graus mais ou menos atenuados a formas alusivas (predominante em meio à transição democrática).

As minisséries analisadas na segunda parte deste trabalho estão inscritas nas principais linhas temáticas exploradas pela Rede Globo e são representativas das possibilidades contempladas nesse gradiente: *Quem ama não mata*, por tratar de um tema candente do cotidiano, representa a abordagem explícita do “real”; *Tenda dos milagres*, adaptação literária ambientada no início do século, estabelece nítidas alusões à atualidade; e *Desejo*, baseado na vida do que seria uma precursora da “supermulher” na telenovela contemporânea, contém alusões atenuadas ao presente. Não por acaso, os assuntos que põem em funcionamento as “estruturas de contenção” da indústria cultural repercutem os solavancos a pontuar a modernização em marcha forçada da sociedade brasileira: a desagregação do patriarcado, o preconceito racial, a desigualdade social, o autoritarismo político e, permeando todos eles, o papel desempenhado pela própria mídia em diversos registros. Em conjunto, essas minisséries permitem dimensionar o modo como o aparelho que a Rede Globo constituiu em sua frente de teleficção estabelece significações e hierarquiza simbolicamente valores relativos a tópicos fulcrais da formação social brasileira.

Referências bibliográficas

- ABREU, Silvio. 2008. In: MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*. TV Globo (Livro 2), p. 263-346. Entrevista concedida a Ana Paula Goulart, Mariana Torres Sílvia Fiuza e Juliana Saba.
- AIDAR, Tirza; HAMBURGER, Esther; STUCKER, Ananda. 2010. A construção social da audiência no Brasil: uma TV que nivelou por cima. Texto apresentado ao Projeto Temático/Fapesp “Formação do campo intelectual e da indústria cultural no Brasil contemporâneo”.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. 2002. Melodrama comercial: reflexões sobre a feminilização da telenovela. *Cadernos Pagu*, n.º 19, p. 173-194.
- _____. 2003. *Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”*. Bauru: Edusc.
- _____. 2010. A pesquisa de audiência de TV e a construção de um “mercado-nação”. Texto apresentado ao Projeto Temático/Fapesp “Formação do campo intelectual e da indústria cultural no Brasil contemporâneo”.
- _____. 2014. Pedagogia feminista no formato da teledramaturgia. In: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloísa. *Cultura e sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, p. 269-294.
- ALTHUSSER, Louis. 1985. *Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal. (Biblioteca de Ciências Sociais, 25.)
- ALVES, Liane C.A. 1985. Minisséries, a serem repensadas. *O Estado de S. Paulo*, 6 de setembro, p. 19.
- AMADO, Jorge. 2008. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ANGEL, Hildegard. 1984. 'Tenda dos milagres', nova minissérie. *O Globo*, 24 de dezembro, Segundo Caderno, p. 8,.
- ANTENORE, Armando. 1994. Memorial é vice-líder entre minisséries. *Folha de S. Paulo*, 2 de junho, Ilustrada, p. 3. h
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida. 2000. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac.
- AVANCINI, Walter. 1987. Audiência do subdesenvolvimento. *Folha de S. Paulo*, 28 de fevereiro, Primeira Leitura, p. A-33.
- BALOGH, Anna Maria. 1989. Minisséries: *la creme de la crème* da ficção na TV. *Revista USP*, mar./mai., p. 94-101.
- BASBAUM, Hersch W. 2010. *Lauro César Muniz: solta o verbo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Coleção Aplauso. Série Perfil)

- BECKER, Howard S. 2008. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BERGAMO, Alexandre. 2005. *Os artífices da televisão: autonomia e heteronomia no campo da televisão*. São Paulo. 222f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. 2006. Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, v. 18, n.º 1, p. 303-328, jun.
- BIAL, Pedro. 2004. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Memória Globo.)
- BOLAÑO, César. 2004. *Mercado brasileiro de televisão*. 2ª. ed. rev. e ampl. São Cristóvão; São Paulo: Universidade Federal de Sergipe; EDUC.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. 2001. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15. n.º 2, p. 29-36.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. 1991 [1989]. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, p. 55-108.
- BORGERTH, Luiz Eduardo. 2003. *Quem e como fizemos a TV Globo*. São Paulo: A Girafa Editora.
- BOURDIEU, Pierre. 1997. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. 1998 [1989]. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil.
- _____. 2005 [1992]. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRAGA, Gilberto. 2010. *Anos rebeldes: os bastidores de uma minissérie*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BRITTO, Ângela. 2005. *O último artesão*: Walter Avancini. Rio de Janeiro. Gryphus.
- BROOKS, Peter. 1984. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press.
- BUCCI, Eugênio. 2004. Mídia e educação. In: Carvalho, José Sérgio (org.). *Educação cidadania e direitos humanos*. São Paulo: Editora Vozes, p. 273-302.
- _____. 1997. Cultura: Maledetto latifúndio. *Teoria e Debate*, n.º. 34, mar./abr./mai. Entrevista concedida a Rogério Scottili e Ricardo Azevedo.
- CLARK, Walter Bueno. [s.d.]. *A vida de Walter Clark: depoimento*. Rio de Janeiro: Editora Rio. (Gente de Sucesso.)
- CLARK, Walter Bueno; PRIOLLI, Gabriel. 1991. *O campeão de audiência: uma biografia*. São Paulo: Editora Best Seller. (Memória Brasileira.)

- CONTI, Mario Sergio. 2012. *Notícias do Planalto: a imprensa e o poder nos anos Collor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CORRÊA, Mariza. 1983. *Morte em família: representações jurídicas dos papéis sexuais*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. 1993. Repensando a família patriarcal brasileira. In: ARANTES, Antonio Augusto et al. *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, p. 15-42.
- _____. 2003. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. In: *Antropólogas & antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 162-184.
- CORTES na minissérie foram “ato de rotina”, diz Boni. 1988. *Folha de S. Paulo*, 9 de abril, Ilustrada, p. A-31.
- DANIEL Filho deixa as séries da Globo. 1979. *Jornal do Brasil*, 11 de setembro, Caderno B, p. 4.
- DANIEL FILHO, João Carlos. 1979. Trabalhar sem censura é muito mais difícil. *O Globo*, 17 de setembro, p. 33.
- _____. 1982. Pornografia é a TVS. Entrevista concedida à *Veja*. *Veja*, edição 723, 14 de julho.
- _____. 1988. *Antes que me esqueçam*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- _____. 2001. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- DEL PRIORE, Mary. 2009. *Matar para não morrer: a morte de Euclides da Cunha e a noite sem fim de Dilermando de Assis*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- DIAS GOMES, Alfredo. 1998. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- DIFÍCIL é vencer as próprias limitações. 1984. *O Globo*, 29 de julho, Revista da Tevê, p. 2.
- DOCA vai, mata e vence. 1979. *Veja*, edição 581, 24 de outubro, p. 112-119.
- DUDU Moraes [em] “Tenda dos Milagres”, como Rosa, o melhor trabalho. 1985. *O Globo*, 18 de agosto, Revista da Tevê, p. 8.
- ECO, Umberto. 2008. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- FERNÁNDEZ, Josefina. 2000. Foucault: marido o amante? *Estudos Feministas*, v.8, n.2.
- FRANCFORT, Elmo. 2008. *Rede Manchete: aconteceu, virou história*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Coleção aplauso série especial.)
- GOMES, Dias. 1998. *Apenas um subversivo: autobiografia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. 2003. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. Editora Senac.
- GRAMSCI, Antonio. 1979. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Perspectivas do Homem, 48.)

- “GRANDE sertão”: a TV desbrava as veredas da obra encantada de Rosa. 1985. *O Globo*, 13 de novembro, Segundo Caderno, p. 3.
- GUIMARÃES, Hélio. 1996-97. Observações sobre adaptações de textos literários para programas de TV. *Revista USP*, n. 32, p. 190-198, dez./jan./fev.
- HALL, Stuart. 1996 [1980]. Encoding/decoding. In: HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (Eds). *Culture, Media, Language*. New York: Routledge. Center for Contemporary Cultural Studies, p. 128-138.
- HAMBURGER, Esther. 1998. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 439-487.
- _____. 2002. Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora). In: MICELI, Sérgio (Org.). *O que ler na ciência social brasileira 1970-1995*. São Paulo: Ed. Sumaré/ANPOCS/CAPEs, p. 53-84.
- _____. 2004. TV brasileira hoje. *Revista USP*, São Paulo: USP, n.º 22, p. 110-115.
- _____. 2005. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. 2011. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo: CEDEC, n. 82, p. 61-86.
- IBOPE desta vez de mal com a Globo. 1979. *O Estado de S. Paulo*, 12 de setembro, p. 20.
- JAMESON, Fredric. 1988. Peridizing the 60s. In: *Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*. London; Minneapolis: Routledge; University of Minnesota Press, p. 178-208. Volume 2: The Syntax of History.
- _____. 1995. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.
- KAMEL, Ali. 2009. *Não somos racistas: uma reação aos que querem nos transformar numa nação bicolor*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; Nova Fronteira.
- KORNIS, Mônica Almeida. 2000. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. São Paulo. 177f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade de São Paulo.
- LAGE, Miriam. 1985. O tempero da Bahia numa série de amor e lutas. *Jornal do Brasil*, 28 de julho, Caderno B, p. 6.
- LAURETIS, Teresa de. 1994. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242.
- LEBERT, Nilu. 2009. *Walter George Durst: doce guerreiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Coleção aplauso.)
- LOBO, Narciso Júlio Freire. 2000. *Ficção e política: o Brasil das minisséries*. Manaus: Ed. Valer.

- MARINHO, Euclides. 2008. In: MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*. TV Globo (Livro 1), p. 318-57. Entrevista concedida a Ana Paula Goulart, Lilian Arruda, Mariana Torres e Sílvia Fiuza.
- MARINHO, Roberto. 1984. Julgamento da Revolução. *O Globo*, 7 de outubro, p. 1.
- MEMÓRIA GLOBO. 2008a. *Autores: história da teledramaturgia*. Rio de Janeiro: TV Globo. (Livro 1).
- _____. 2008b. *Autores: história da teledramaturgia*. Rio de Janeiro: TV Globo. (Livro 2).
- _____. 2010. *Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- MICELI, Sérgio. 1972. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2005. O papel político da mídia. In: *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NAPOLITANO, Marcos. 2014. *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- O DIA da caça chegou. 1981. *Veja*, edição 688, 11 de novembro, p. 20-25.
- O ELENCO especial de “Tenda” em desempenho de pura emoção. 1985. *O Globo*, 5 de setembro, Segundo Caderno, p. 3.
- OLIVEIRA, Juca de. 2005. In: BRITTO, Ângela. *O último artesão: Walter Avancini*. Rio de Janeiro. Gryphus.
- OLIVEIRA SOBRINHO, Bonifácio. 2011. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: Casa da palavra.
- ORTIZ, Renato. 1988. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2006 [1985]. Estado autoritário e cultura. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, p.79-126.
- ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. 1991 [1989]. A produção industrial e cultura da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, p. 111-182.
- PALLOTTINNI, Renata. 2012. *Dramaturgia de televisão*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva.
- PEREZ, Glória. 2008. In: MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*. TV Globo, 2008 (Livro 1), p. 423-81. Entrevista concedida a Ana Paula Goulart, Lilian Arruda, Mariana Torres e Sílvia Fiuza.
- QUEM ama não mata. [1982]. *Boletim de Programação*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 37f.
- QUEM traiu. 1988. *O Globo*, 10 de abril, p.1.
- RAMOS, Murilo César. 2005. A força de um aparelho privado de hegemonia. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, p. 57-76.

- RAMOS, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões. 1991 [1989]. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, p. 55-108.
- REIS, João José. 2008. Raça, política e história na tenda de Jorge. In: AMADO, Jorge. 2008. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 293-302.
- RESENDE, Luís Lara. (Dir.) [1985]. Tenda dos milagres. *Boletim de Programação*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 35f.
- RIDENTI, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- _____. 2014. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000). In: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloisa (orgs.). *Cultura e sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, p. 21-71.
- ROSENFELD, Anatol. 2012. Heróis e coringas. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, p. 11-39.
- SACRAMENTO, Igor. 2011. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos: Pedro & João Editores.
- SALLUM Jr., Brasílio. 1996. *Labirintos: dos generais à Nova República*. São Paulo: Hucitec.
- SARACENI, Denise. 2006. No comando de Belíssima. Entrevista concedida a Clarissa Monteagudo. *Isto é Gente*, n. 338, 13 de fevereiro. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/338/reportagens/denise_saraceni.htm>. Acesso em: 09 de dezembro de 2012.
- SCHWARZ, Roberto. 1992 [1978]. Cultura e política, 1964-69. In: *Pai de família e outros estudos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, p. 61-92.
- SÉRGIO, Renato. 2010. *Bráulio Pedroso: audácia inovadora*. São Paulo: Imprensa Oficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. (Coleção Aplauso. Série Perfil).
- SILVA, Aguinaldo. 2008. In: MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia. TV Globo (Livro 1)*, p. 14-83. Entrevista concedida a Lilian Arruda, Mariana Torres, Sílvia Fiuza, Adriana Vianna e Juliana Peres.
- SOARES, Glaucio Ary Dillon. 1989. Censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 4, n.º 10, jun.
- SOUZA, Gilda de Mello e. 2008. O salto mortal de Fellini. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidade; Ed. 34.
- _____. 2014. Entrevista a Walnice Nogueira Galvão. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). *A palavra afiada*. São Paulo: Ouro sobre Azul, p. 37-61.
- TÁVOLA, Artur da. 1984. Seu destino foi inquietar. *O Globo*, 15 de julho, Revista da Tevê, p. 15.

- _____. 1985a. Chica Xavier: uma autêntica Majé Bassã. *O Globo*, 14 de agosto, Segundo Caderno, p. 11.
- _____. 1985b. Vantagens e desvantagens de ser “mau” na TV. *O Globo*, 24 de agosto, Revista da Tevê, p. 8.
- _____. 1985c. Nelson Xavier, um Archanjo inesquecível. *O Globo*, 9 de setembro, Segundo Caderno, p. 8.
- TELLES, Edward E. 2012. *O significado da raça na sociedade brasileira*. Disponível em: <<http://sociology.princeton.edu/faculty/edward-telles>>. Acesso em: 01 maio 2015.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. 2012. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva.
- UM CÓDIGO de ética para os programas da Rede Globo. 1979. *O Estado de S. Paulo*, 16 de setembro, p. 56.
- ULTIMA viagem de amor. 1977. *Veja*, edição 436, 12 de janeiro, p. 36-47.
- UM POUCO de si mesmo em Damião. 1985. *O Globo*, 1º de setembro, Revista da Tevê, p. 2.
- VEJA. Acervo digital Revista Veja (1968 a 2013). Sítio eletrônico. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>.
- XAVIER, Ismail. 1993. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. *Revista USP*, p. 115-21, set./out./nov.
- _____. 2000. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga: estudos marxistas*, nº. 8, p. 97-138.
- _____. 2003. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.
- XEXÉO, Artur. 1996. *Janete Clair*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- WALLACH, Joe. 2011. *Meu capítulo na TV Globo*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.
- WILLIAMS, Raymond. 2001. *Cultura y sociedad (1780-1950): de Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Ediciones Nueva a Visión. (Colección Cultura y Sociedad.)
- _____. 2003a. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. 2003b. *Television: Technology and Cultural Form*. London; New York: Routledge.

Verbetes e sítios-eletrônicos

- A GRANDE família. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Seriados
Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.
- AASP - ASSOCIAÇÃO DOS ADVOGADOS DE SÃO PAULO. [s.d] Unidades fiscais.
Disponível em: <www.aasp.org.br/online/Tabs2098.htm>. Acesso em: 01 maio 2015.
- ABERT. [s.d.]. Disponível em: <www.abert.org.br>. Acesso em: 01 maio 2015.

AGUINALDO Silva. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

ANARQUISTAS, graças a deus. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

ÂNGELA Diniz. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Jornalismo. Coberturas. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

ANOS dourados. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

CIRANDA, cirandinha. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Seriados. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

DANIEL FILHO. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

DENISE Bandeira. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

DENNIS Carvalho. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

DESEJO. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

DIAS Gomes. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

EUCLYDES Marinho. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

GRANDE sertão. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

GÉLEDES - Instituto da Mulher Negra. c2014. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br>>. Acesso em: 01 maio 2015.

GIANFRANCESCO Guarnieri. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

GILBERTO Braga. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

GLOBO-SHELL especial. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Jornalismo. Telejornais e programas. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

GLOBO repórter. c2013. In: GLOBO. Programas. Jornalismo. Telejornais e programas. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

GLÓRIA Perez. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

INTERVOZES - Coletivo Brasil de Comunicação Social. c2015. Disponível em: <http://www.intervozes.org.br>. Acesso em: 01 maio 2015.

LUIZ Fernando Carvalho. c2015. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <www.wikipedia.com.br>. Acesso em: 01 maio 2015.

MARCOS Paulo. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

MEMÓRIA GLOBO. c2013. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

O TEMPO e o vento. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

PADRE Cícero. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

PAULO Afonso Grisolli. c2015. In: ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 01 maio 2015.

PLANTÃO de polícia. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Seriados. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

QUEM ama não mata. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

RODA de fogo. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Novelas. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

SILVIO de Abreu. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

TENDA dos milagres. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Minisséries. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

TERRAS do sem fim. c2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Novelas. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

WALTER Avancini. C2013. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 maio 2015.

Anexo 1 - Informações sobre as minisséries produzidas pela Rede Globo (1982 e 2014)

Ano	Horário	Capítulos	Título	Autoria	Direção	Temática
1982	22:15	8	Lampião e Maria Bonita	Aguinaldo Silva/ Doc Comparato	Paulo Afonso Grisolli/ Luís Antônio Piá	Adaptação (histórica)
	22:00	20	Quem ama não mata	Euclides Marinho	Daniel Filho/ Dennis Carvalho	Cotidiano
	22:30	15	Avenida Paulista	Daniel Más/ Leilah Assumpção	Walter Avancini	Cotidiano
1983	22:00	5	Moinhos de vento	Daniel Más/ Leilah Assumpção	Walter Avancini	Cotidiano
	22:00	20	Bandidos da falange	Aguinaldo Silva	Luís Antônio Piá/ Jardel Mello	Cotidiano
	22:00	13	Parabéns pra você	Bráulio Pedroso	Dennis Carvalho/ Marcos Paulo	Cotidiano
1984	22:00	20	Padre Cícero	Aguinaldo Silva/ Doc Comparato	Paulo Afonso Grisolli/ José Carlos Pieri	Adaptação (biográfica)
	22:00	9	Anarquistas, graças a Deus	Walter George Durst	Walter Avancini	Adaptação (literária)
	22:00	35	Meu destino é pecar	Euclides Marinho	Ademar Guerra/ Denise Saraceni	Adaptação (literária)
	22:15	10	A máfia no Brasil	Leopoldo Serran	Roberto Farias/ Mauricio Farias	Cotidiano
	22:00	20	Rabo de saia	Walter George Durst/ José Antônio de Souza/ Tairone Feitosa	Walter Avancini	Adaptação (literária)
1985	22:00	30	Tenda dos milagres	Aguinaldo Silva	Paulo Afonso Grisolli	Adaptação (literária)
	22:00	25	O tempo e o vento	Doc Comparato	Paulo José	Adaptação (literária)
	22:15	25	Grande sertão: veredas	Walter George Durst	Walter Avancini	Adaptação (literária)
1986	22:00	20	Anos dourados	Gilberto Braga	Roberto Talma	Retrato de época
	22:00	20	Memórias de um gigolô	Walter George Durst/ Marcos Rey	Walter Avancini	Adaptação (literária)
1988	22:00	4	Abolição	Wilson Aguiar Filho	Walter Avancini	Adaptação (histórica)
	22:30	8	O pagador de promessas	Dias Gomes	Tizuka Yamazaki	Adaptação (literária)
	22:30	16	O primo Basílio	Gilberto Braga/ Leonor Bassères	Daniel Filho	Adaptação (literária)
1989	23:30	4	Sampa	Gianfrancesco Guarnieri	Roberto Talma	Cotidiano
	22:30	4	República	Wilson Aguiar Filho	Walter Avancini	Adaptação (histórica)
1990	22:30	17	Desejo	Gloria Perez	Wolf Maya	Adaptação (biográfica)
	22:30	13	A, e, i, o... Úrca	Doc Comparato	Dennis Carvalho	Retrato de época
	22:30	8	Boca do lixo	Silvio de Abreu	Roberto Talma	Cotidiano
	22:30	40	Riacho doce	Aguinaldo Silva/ Ana Maria Moretzsohn	Paulo Ubiratan	Adaptação (literária)
	21:30	5	La mamma	Augusto César Vannucci/ Paulo Figueiredo	Augusto César Vannucci	Adaptação (literária)
1991	22:30	8	Meu marido	Euclides Marinho/ Lula Torres	Walter Lima Jr.	Cotidiano
	22:30	52	O sorriso do lagarto	Walther Negrão/ Geraldo Carneiro	Roberto Talma	Adaptação (literária)
	22:30	8	O portador	José Antônio de Souza	Herval Rossano	Cotidiano
1992	22:30	28	Tereza Batista	Vicente Sesso	Paulo Afonso Grisolli	Adaptação (literária)
	22:30	20	Anos rebeldes	Gilberto Braga	Dennis Carvalho	Retrato de época
	22:30	16	As noivas de Copacabana	Dias Gomes	Roberto Farias	Cotidiano
1993	22:30	16	Contos de verão	Domingos Oliveira	Roberto Farias	Cotidiano
	22:30	16	Agosto	Jorge Furtado/ Giba Assis Brasil	Paulo José	Adaptação (literária)
1994	22:30	20	Sex appeal	Antônio Calmon	Ricardo Waddington	Cotidiano
	22:30	8	A madona de cedro	Walther Negrão	Tizuka Yamazaki	Adaptação (literária)
	22:30	24	Memorial de Maria Moura	Jorge Furtado/ Carlos Gerbase	Denise Saraceni/ Mauro Mendonça Filho/ Marcelo de Barreto/Roberto Farias	Adaptação (literária)
	21:30	12	Incidente em Antares	Nelson Nadotti/ Charles Peixoto	Paulo José	Adaptação (literária)
1995	21:30	12	Decadência	Dias Gomes	Roberto Farias/ Ignácio Coqueiro	Cotidiano
	22:30	20	Engraçadinha...	Leopoldo Serran	Denise Saraceni	Adaptação (literária)
1998	22:30	32	Hilda Furacão	Gloria Perez	Wolf Maya	Adaptação (literária)
	22:30	20	Dona Flor e seus dois maridos	Dias Gomes	Mauro Mendonça Filho	Adaptação (literária)
	22:30	20	Labirinto	Gilberto Braga	Dennis Carvalho	Cotidiano
1999	22:50	38	Chiquinha Gonzaga	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim	Adaptação (biográfica)
	22:30	4	Auto da compadecida	Guel Arraes/ Adriana Falcão/ João Falcão	Guel Arraes	Adaptação (literária)
	21:30	3	Luna caliente	Jorge Furtado/ Giba Assis Brasil/ Carlos Gerbase	Jorge Furtado	Adaptação (literária)
2000	22:00	3	A invenção do Brasil	Guel Arraes/ Jorge Furtado	Guel Arraes	Adaptação (histórica)
	22:30	49	A muralha	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni	Adaptação (literária)
	22:30	60	Aquarela do Brasil	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim/ Carlos Magalhães	Retrato de época
2001	23:00	44	Os Maias	Maria Adelaide Amaral	Luiz Fernando de Carvalho	Adaptação (literária)
	23:00	16	Presença de Anita	Manoel Carlos	Ricardo Waddington/ Alexandre Avancini	Adaptação (literária)
2002	22:30	48	O quinto dos infernos	Carlos Lombardi	Wolf Maya/ Alexandre Avancini	Adaptação (histórica)
2003	23:00	53	A casa das sete mulheres	Maria Adelaide Amaral/ Walther Negrão	Jayme Monjardim/ Marcos Schechtman	Adaptação (literária)
2004	23:00	55	Um só coração	Maria Adelaide Amaral/ Alcides Nogueira	Carlos Araújo	Adaptação (histórica)
2005	23:00	8	Hoje é dia de Maria	Luiz Fernando de Carvalho/ Luís Alberto Abreu	Luiz Fernando de Carvalho	Adaptação (literária)
	23:00	5	Hoje é dia de Maria: segunda jornada	Luiz Fernando de Carvalho/ Luís Alberto Abreu	Luiz Fernando de Carvalho	Adaptação (literária)
	23:00	35	Mad Maria	Benedito Ruy Barbosa	Ricardo Waddington/ José Luiz Villamarim	Adaptação (literária)

Ano	Horário	Capítulos	Título	Autoria	Direção	Temática
2006	23:00	46	JK	Maria Adelaide Amaral/ Alcides Nogueira	Dennis Carvalho	Adaptação (biográfica)
2007	23:00	55	Amazônia - De Galvez a Chico Mendes	Gloria Perez	Marcos Schechtman	Adaptação (literária)
	22:00	5	A pedra do reino	Luiz Fernando de Carvalho/ Luís Alberto Abreu/ Braulio Tavares	Luiz Fernando de Carvalho	Adaptação (literária)
2008	23:00	25	Queridos amigos	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni/ Carlos Araújo	Adaptação (literária)
	23:00	5	Capitu	Euclydes Marinho	Luiz Fernando de Carvalho	Adaptação (literária)
2009	22:10	9	Maysa - Quando fala o coração	Manoel Carlos	Jayme Monjardim	Adaptação (biográfica)
	23:00	12	Som & fúria	Fernando Meirelles	Fernando Meirelles	Cotidiano
2010	22:00	8	Cinquentinha	Aguinaldo Silva/ Maria Elisa Barredo	Wolf Maya	Cotidiano
	22:00	5	Dalva e Herivelto, uma canção de amor	Maria Adelaide Amaral	Dennis Carvalho	Adaptação (biográfica)
	23:30	6	Afinal, o que querem as mulheres?	Luiz Fernando de Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	Cotidiano
2011	23:00	4	O bem-amado	Guel Arraes/ Claudio Paiva	Guel Arraes	Adaptação (literária)
	23:00	4	Chico Xavier	Marcel Souto Maior/Marcos Bernstein	Daniel Filho	Adaptação (biográfica)
2012	23:00	4	Dercy de verdade	Maria Adelaide Amaral	Jorge Fernando	Adaptação (biográfica)
	23:00	8	O brado retumbante	Euclydes Marinho/Denise Bandeira/Guilherme Fiuza/Nelson Motta	Gustavo Fernandez	Cotidiano
	23:15	4	Xingu	Cao Hamburger/Helena Soárez/Anna M	Cao Hamburger	Adaptação (histórica)
2013	23:00	4	O canto da sereia	Patricia Andrade/George Moura	José Luiz Villamarim	Cotidiano
	23:00	4	Gonzaga: de pai pra filho	Maria Hernandez/Patricia Andrade/George Moura	Breno Silveira	
2014	22:30	3	O tempo e o vento: 2ª versão	Leticia Wierzchowski/Tabajara Ruas	Jayme Monjardim	Adaptação (literária)
	23:00	10	Amores roubados	George Moura/Sérgio Goldenberg/ Flávio Araújo/Teresa Frota	José Luiz Villamarim	Adaptação (literária)
	23:30	4	Serra Pelada: a saga do ouro	Vera Egito/Heitor Dhalia	Heitor Dhalia	