

# Cinema, televisão e autoria: a ficção seriada e os filmes do melodrama

Lisandro Nogueira\*

ENQUANTO AS TELENOVELAS latino-americanas de língua espanhola e as *soapoperas* prescindem da figura do 'autor', as brasileiras absorveram o termo a partir do contexto vanguardista dos anos 60 que originou o cinema de autor. A tensão entre criar e seguir normas da televisão, revelou que os limites para o escritor dependem do contexto histórico, das oscilações da audiência e da dinâmica da Indústria Cultural.

A produção de televisão no Brasil demonstra que a indústria cultural tem em si o *antídoto* de que fala Theodor Adorno.<sup>1</sup> Ou seja, observando a tensão entre criar e seguir regras dessa indústria, é possível constatar que, mesmo numa produção serializada e padronizada (as telenovelas, p. ex.), a criatividade exerce alguma força e ocupa um espaço. Os rigores de vigilância da audiência, dos patrocinadores e da emissora, não são suficientes para barrar os "momentos autorais" e inibir completamente o *antídoto*. A indústria cultural necessita da reposição constante da novidade. Ela é dinâmica e está sempre se atualizando.

As telenovelas brasileiras são um exemplo disso. O mercado exige essa renovação. Mas nesse processo há casos que ultrapassam um pouco mais os limites da referência ao mercado. As telenovelas *Vale Tudo* e *O Dono do Mundo*, de Gilberto Braga, principalmente esta última, mostram que ele fez mais do que dar continuidade à modernização do gênero iniciada com *Beto Rockfeller* em 1969. A crônica sobre o Brasil, trabalhando com base em solo melodramático, trouxe para a reflexão a questão da autoria na televisão ater-se aos pressupostos formulados pelo cinema (os franceses François Truffaut, Jaques Rivette e outros, estabeleceram a *Política dos Autores*,

nos anos 50, afirmando o diretor do filme com autor da obra, assim como o escritor na literatura e o pintor nas artes plásticas).

A partir dos pressupostos do cinema, é possível afirmar existir autoria na ficção de televisão? A televisão brasileira se distinguiu das emissoras latino-americanas ao credenciar os escritores com o estatuto de autor. O uso do termo visou beneficiar-se da legitimidade comercial já utilizada pela indústria do cinema. Por outro lado, o legado das inovações dos anos 50/60, como o *cinema de autor*<sup>2</sup>, foi assimilado pela televisão, que buscou no termo *autor* o prestígio e a sofisticação intelectual.

Se, para a *política* dos franceses, autor é quem dirige e, na maioria das vezes redige o roteiro, na indústria da televisão autor é somente aquele que escreve o *script* (roteiro). A característica da produção seriada da TV impede que exista a figura do diretor nos moldes do cinema. O controle de todo o processo de produção encontra-se nas mãos do produtor (emissora), que, dependendo do escritor e do contexto histórico [o período entre Beto Rockfeller (1969) e *O Dono do Mundo* (91) é considerado como aquele do apogeu dos escritores com personalidade distinta na indústria da TV], divide responsabilidades, confia algumas decisões e até mesmo perde o domí-

nio sobre o final da telenovela, como aconteceu com Gilberto Braga.

A senha para transportar pressupostos da *política dos autores* para a televisão brasileira encontrou no crítico americano Andrew Sarris uma referência. Algumas constatações são possíveis depois de se analisar a adaptação americana das idéias francesas. O aparato produtivo e organizacional da TV no Brasil, semelhante ao da indústria do cinema e televisão americanos, contribui para que parte das idéias de Andrew Sarris<sup>3</sup> sirva como parâmetro. Sarris afirma que a “teoria do autor valoriza o diretor precisamente por causa dos entraves da indústria a sua expressão”. Desta forma, são obrigados a expressar sua personalidade através do tratamento visual em vez do conteúdo literário de suas idéias e roteiros. De Andrew Sarris aproveita-se a idéia do “entreve” como estímulo para se quebrar regras e normas e daí sobreviver na indústria.

Acomodando a visão de Sarris ao contexto brasileiro, guardadas as devidas diferenças, nota-se que Gilberto Braga dribla algumas limitações estabelecidas pela indústria exercendo e atuando como *autor-produtor* em comum acordo com a emissora. Ele escreve as telenovelas juntamente com os colaboradores, afinados com suas idéias, escala o diretor com o qual quer trabalhar visando uma sintonia na produção, escolhe o elenco e participa da escolha da trilha sonora com direito a veto.

Se os entraves da indústria são suficientes para demonstrar sua força, a posição de *autor-produtor* conquistada ao longo de sua trajetória permitiu-lhe acúmulo de poder. Ou seja, Gilberto Braga se equilibra e mostra personalidade na tensão entre criar e seguir as normas da Rede Globo. Dessa forma a transposição da idéia de Andrew Sarris é confrontada e aproveitada como parâmetro pertinente.

O poder acumulado por Gilberto Braga como *autor-produtor* nasceu num momento de valorização das telenovelas que atualizaram o gênero e sintonizaram sua base melodramática com uma crônica urbana reveladora de novos comportamentos. Quando o contexto pós-década de 80 se revelou refratário a impulsos de renovação e os ecos inovadores dos anos 50/60 perderam força, a proposta de telenovela de Gilberto Braga se fragilizou e entrou em crise. A “vingança” do autor, ao não realizar o tradicional final feliz, contrariando público e emissora no final de *O Dono do Mundo* (1991), se mostrou personalidade, sinalização de uma marca autoral, mostrou também o declínio desse tipo de telenovela, com a dissociação entre público e escritores.

A telenovela posterior de Gilberto Braga, *Pátria Minha* (1994), mostrou que o novo contexto veio para

ficar e espantar os resquícios remanescentes dos anos 60. A audiência foi baixa, Gilberto Braga perdeu o controle sobre o elenco, suas escolhas musicais não se manifestaram como antes e a emissora fez diversas intervenções para assegurar o término de uma telenovela fragilizada.

*O Dono do Mundo* foi um fracasso e ilustrou o romper de um novo contexto para o mercado audiovisual brasileiro e seu principal produto, as telenovelas. A telenovela de Gilberto Braga revelou a dissociação entre escritores e público. A atualização progressiva do gênero empreendida por ele se esgotou quando os reflexos transgressivos dos anos 60 foram assimilados pela indústria e a globalização econômica fez surgir a segmentação do público de televisão.

O gênero vive uma crise de readaptação, ou melhor, de renovação da tradição. O espaço para a “telenovela atualizada” foi diminuído e, talvez, o “autor” de televisão tenha se tornado prescindível dentro desse novo contexto. A situação se complicou ainda mais quando parte do público que sempre avalizou as “telenovelas atualizadas” começou a migrar para as TVs por assinatura, a Internet e o videocassete. Quem sustentava o prestígio do gênero modernizado que assimilara as mudanças sócio-comportamentais a partir dos anos 60 mudou de canal, e escritores como Gilberto Braga passaram a ser sofisticados demais para um público refratário a telenovelas que fogem em demasia da base melodramática.

Entre rir e chorar (o melodrama) com alguns lampejos de preocupação social e política (o melodrama atualizado), prefere-se somente derramar lágrimas e rir com narrativas cada vez mais próximas das *soapoperas*. O indício do nascimento dessa nova fase é *Malhação* (1995), uma *soapopera* juvenil que sinaliza uma crise para a ficção seriada brasileira.

A trajetória sinuosa do anti-herói Felipe Barreto em *O Dono do Mundo* foi exemplar para a análise da autoria na televisão. Revelou-se a obra síntese por mostrar as possibilidades e os limites do autor-produtor, a crise da audiência em função do contexto neoconservador, o campo de forças vigente na indústria da televisão que dá chance ao surgimento de um tipo de autor que ousa “vingar-se” da emissora e do público e os sinais de um estilo (ecos das inovações dos anos 60) que se apoiou em personagens femininas (a mulher urbana de classe média sintonizada com a rápida urbanização) e na discussão de problemas éticos de um país em constante crise moral.

As marcas autorais entre 1969 e 1991 sinalizam uma possível autoria, mas se fragilizam e tornam-se insuficientes para confirmá-la. Isso significa que os parâme-

tros da *política dos autores*, tomados emprestados e acolhidos visando uma adaptação a um gênero e veículo diverso do cinema, têm seus limites estampados. Até onde podem servir como espelho revelam marcas frágeis mas simbólicas da busca de uma identidade mínima num gênero de massa como o melodrama brasileiro.

A telenovela de Gilberto Braga é uma ponte para se chegar a um gênero que oferece um solo mais fecundo para se confirmar talvez a autoria na televisão: as minisséries. A longa duração das telenovelas, os agentes de interferência monitorando cada capítulo e a rapidez da produção em série, deixam o escritor sem o controle necessário do processo de criação. O caminho para que se configure o autor na televisão pode se encontrar nas minisséries, as quais quem escreve detém um domínio bem maior de toda a criação e sistemática produtiva.

### Notas

\* Lisandro Nogueira é professor na Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, mestre pela ECA/USP e Doutor pela PUC/SP.

1 Adorno, Theodor. *Transparencies on Film*. New German Critic, Frankfurt, 1965.

2 Truffaut, François. *Une certaine tendance du cinema français*. Cahiers du Cinéma, Paris. N. 31, 1954.

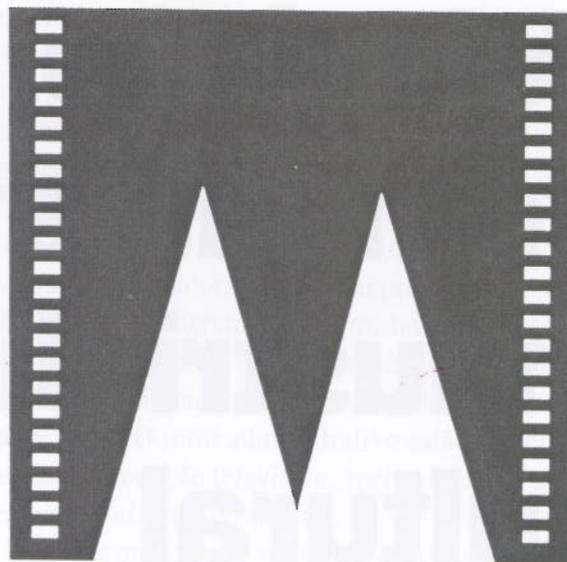
3 Sarris, Andrew. "Notes on the auteur theory in 1962". *Film Culture*, n.27, Winter, 1962-1963.

### Referências

Adorno, Theodor. *Transparencies on Film*. New German Critic, Frankfurt, 1965.

Sarris, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*, n.27, Winter, 1962-1963.

Truffaut, François. *Une certaine tendance du cinema français*. Cahiers du Cinéma, Paris. N. 31, 1954.



**MARTINS**  
**PRODUÇÕES**

Ainda bem que Colombo duvidou  
que o mundo fosse plano.

Curso de Turismo da Famecos