

# História e ficção na TV

Narciso Júlio Freire Lobo\*

## Resumo

Depois de consolidada com as telenovelas, a Rede lançou-se na aventura de seriados e minisséries. No caso das minisséries, dois grandes veios a alimentavam: obras da literatura, no geral brasileira; e obras originais, situando fatos recentes, ou históricos, da realidade brasileira. Se do ponto de vista dos cenários, mostravam-se painéis amplos de diferentes épocas, as tramas dramáticas se faziam sempre presentes. Este artigo tem sua origem com a tese de doutorado do autor, em 1997, na Universidade de São Paulo. Ao longo dos anos seguintes, seu autor vem fazendo o acompanhamento das novas produções, e das transformações que vêm acontecendo no próprio formato das minisséries.

**Palavras-chaves:** Televisão brasileira; Ficção televisiva; Teledramaturgia.

## Resumen

Después de consolidada con las telenovelas, la Rede Globo se ha echado en la aventura de los seriados e miniserries. En el caso de las miniserries, dos grandes caminos: obras de la literatura, en general brasileña, y obras originales, abordando situaciones recientes, o históricas: anchos paneles de diferentes épocas históricas en los cuales las tramas dramáticas estuvieran presentes. Este artículo origina-se con la tesis de doctorado del autor, en 1997, en la Universidade de S. Paulo. En los años siguientes, su autor viene rastreando nuevas producciones, así como las transformaciones en la evolución del formato de las miniserries.

**Palabras-clave:** Televisión brasileña; Ficción televisual; Teledramaturgia.

---

\* Docente do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia e do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas. Email: njlobo@uol.com.br

## Abstract

After consolidating their dominance in telenovelas, the Globo network initiated a new venture into serials and mini-series. The mini-series drew upon two veins: Brazilian literature and original works based on recent or historical facts in Brazil. From the point of view of a Brazilian reality, the series show broad scenes of different eras with dramatic stories from the present. Methodologically, this paper is based on a 1997 doctoral thesis by the author at the University of São Paulo. Most recently, the author has included new productions and the transformations evoked by the mini-series format.

**Keywords:** Brazilian television; Fictional television; Teledrama

## Introdução

Este trabalho tem como proposta refazer o percurso do mapeamento ficcional empreendido pelas minisséries brasileiras, de 1982 até os nossos dias, por meio da construção de eixos temáticos e, ao mesmo tempo, observando tendências que se esboçaram ao longo desse quase um quarto de século. Esse texto, do ponto de vista metodológico, se constitui numa ampliação temporal da tese de doutorado defendida em 1997, na Universidade de S. Paulo, tendo como tema *Ficção e política: o Brasil nas minisséries*.

O surgimento e a consolidação das minisséries, entre nós, aconteceu em um clima político de relaxamento das estruturas repressivas da censura, que havia marcado o período autoritário, sobretudo entre 1969 e 1974. Algumas importantes experiências antecederam esse formato, como as “novelas das dez”, os telerromances da TV Cultura e as “Séries Brasileiras” (os famosos seriados *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia*).

A literatura e os fatos emergentes do cotidiano ocuparam lugares de destaque, mas sobretudo a crônica das origens, a vida urbana e rural, assim como a história contemporânea do Brasil, estiveram presentes através de obras ousadas e polêmicas. Do ponto de vista da construção dessa teledramaturgia, o cinema e a telenovela foram permanentes referências. As primeiras

minisséries brasileiras já surgiram sob o signo do reconhecimento e das premiações<sup>1</sup>.

Ao encenar o dia-a-dia dos dramas humanos, como o amor, o casamento, a doença, a neurose, o adultério, a inveja, a vingança, a ascensão social, violência etc., tendo como pano de fundo painéis de diferentes épocas históricas, as minisséries estabelecem a crônica das origens. Ao se estudar o rico temário das sinopses, o que chama a atenção é o caráter predominantemente metropolitano delas, com a liderança do Rio de Janeiro como cidade cenográfica principal, seguida por São Paulo. Destaque especial, no conjunto, tem merecido o litoral, reproduzindo um forte aspecto do imaginário urbano, já destacado por Euclides da Cunha, na sua principal obra, quando dividia o país entre o litoral civilizado, capaz de estabelecer sintonia com os avanços da modernidade, e o sertão, isolado pela fé e pelo atraso.

Em síntese, no meio urbano, estão os problemas individuais, os dilemas psicológicos, as questões policiais, os sonhos de ascensão social, sobretudo aqueles ambientados no mundo de hoje. Mas, também, os dramas de personagens históricos. No sertão, está o país com suas marcas de arcaísmo. Pesquisa do Datafolha<sup>2</sup> mostrou que 50% dos telespectadores paulistanos preferiam as minisséries brasileiras às estrangeiras. Esse número aumentava quando os entrevistados possuíam renda superior a dez salários mínimos.

Surgidas quando as telenovelas e seriados, principalmente *Malu Mulher*, percorriam o mundo, dando conta de um país e de uma cultura quase que totalmente ignorados, e exportadas para 128 países, já na década de 1980, telenovelas e minisséries tornavam-se itens da pauta de comércio exterior e, ao mesmo tempo, ofereciam uma faceta nova para um mundo que conhecia o Brasil apenas pelo futebol, o Carnaval e como país que tradicionalmente abrigava bandidos internacionais. Segundo a revista *Veja*<sup>3</sup>, as

---

<sup>1</sup> *Lampião e Maria Bonita* (1982) recebeu a medalha de ouro do Festival Internacional de Cinema e Televisão de Nova York; *Avenida Paulista* (1982), o prêmio do I Festival Internacional de Telefilmes de Oriolo Romana (Itália); *Moinhos de Ventos* (1983), o prêmio Ondas da Televisão Espanhola.

<sup>2</sup> “Público prefere séries nacionais”, *Folha de S. Paulo* (TV Folha), 4/12/94, p. 4.

<sup>3</sup> *Veja*. “Cultura de exportação”. 30/1/85, p. 116.

exportações da TV levam uma enorme vantagem sobre o café, a soja, os armamentos ou qualquer outro item mais graúdo da pauta das exportações brasileiras, quando observadas pelo seu impacto cultural: de uns tempos para cá elas estão mudando a imagem do país no exterior.

Dados da Rede Globo indicam que das 41 minisséries produzidas pela emissora até 1995, 30 delas foram exportadas para os países da América Latina, países de língua portuguesa da África, para a América do Norte e Europa. A Venezuela e Portugal são os maiores compradores. Uma conferência mais pormenorizada da circulação das minisséries revelou que a grande campeã no *ranking* das exportações é *Noivas de Copacabana* (1992), seguida de perto por *Riacho Doce* (1990), *Boca do Lixo* (1990), *O Portador* (1991) e *Rabo de Saia* (1984). A grande campeã de audiência no Brasil, *Anos Dourados* (1986), está em sétimo lugar nessa classificação. *Anos Rebeldes* (1992), que ocupa, nesta pesquisa lugar de destaque, foi exportada apenas para Portugal. Esses números mostram que as novelas de maior impacto, no plano interno, não são necessariamente as que obtêm, no exterior, maior receptividade. Talvez se possa creditar a isso os temas universais, como violência, condição da mulher etc., em contraposição aos temas históricos, em que o espectador brasileiro já dispõe de informações prévias.

A partir daqui, sem a intenção de trabalhar com todo o repertório das produções, iremos aglutinar alguns eixos temáticos mais frequentes, como o étnico, o urbano, o sertanejo, o religioso e, finalmente, o histórico, nossa preocupação maior. Os eixos têm apenas a função didática, dado que, com muita frequência, eles se interligam.

## Eixo étnico

Minisséries como *Tenda dos Milagres* (1985), baseada na obra de Jorge Amado, suscitaram amplos debates sobre a cultura brasileira, lembrando-se as nuances das relações inter-raciais e mostrando o preconceito de cor em suas sutilezas. Esse tema foi retomado em outras minisséries, muitas das quais não estão aqui mencionadas, mas o destaque vai para Walter Avancini, no seu projeto de *Aboli-*

ção (1988), quando avança no debate, encenando o confronto entre dois tipos de personagens: Lucas *versus* Iná e Manadu. Como escravo alforriado, este último acredita na política do “convencimento” das autoridades para que haja mudança na situação do negro. Em contrapartida, Iná e Mamadu não acreditam nessa via.

Em outras minisséries, observa-se a idéia do sincretismo, com atenuantes conciliadores, como em *Escrava Anastácia* (1990) e *Mãe de Santo* (1990). Anastácia é considerada uma santa popular que até hoje não foi reconhecida pelo Vaticano por não existirem documentos que comprovem sua vida e seus feitos, uma vez que a escrita, no ano em que teria morrido, em 1838, aos 25 anos, estava reservada a uns poucos privilegiados da elite branca. Recebeu, no entanto, da Rede Manchete, os toques de glamour e beleza na onda erótico-ecológica desencadeada a partir da telenovela *Pantanal* (1990). A outra minissérie, *Mãe de Santo*, procurava explicar didaticamente as 16 entidades do Candomblé – uma em cada capítulo –, trazendo à tona temas que são levados para a personagem título, como homossexualidade, Aids e outros problemas e dificuldades da vida cotidiana.

Vale destacar uma rapidíssima menção que é feita aos índios na minissérie *Abolição*. Ocorre quando o padre Ramos medita sobre a divisão entre os negros, de um lado, e os fazendeiros, feitores e capatazes, de outro. Depois de lembrar Horácio, raciocina: “nada é mais parecido a um negro que outro negro, tal-qualmente nada se assemelha mais a um índio que outro índio; e o negro e o índio formam uma só classe, atinente a que os pregadores do passado costumam falar em etíopes da América, referindo-se ao bugre...”<sup>4</sup>. Já na minissérie *O Tempo e o Vento*, a família Terra tem início com o namoro de Ana Terra com o índio Pedro Missioneiro. A família da moça não permite o casamento e, sabendo de sua gravidez, seus irmãos assassinam o jovem índio. Por vias transversas, aí tem início a miscigenação naquela minúscula sociedade.

Em outro momento, na minissérie *O Guarani* (1991), adaptada da obra homônima de José de Alencar, está novamente o ideal romântico da miscigenação do indígena com o europeu. O índio

---

<sup>4</sup> Extraído da versão romantizada da minissérie, p. 76.

Peri, da nação Guarani, salva os pais de Cecília, colonizadores portugueses, do ataque dos “bárbaros” Aimorés. Ambientada no século XVII, o livro de Alencar, publicado em 1857, separava muito bem, na rivalidade entre os Guaranis e os Aimorés, o bom índio que se deixa catequizar e o mau, aquele que resiste à colonização. A estes últimos está reservado o papel de antropófagos e bárbaros. Apesar da presença de consultores para assuntos indígenas, ou talvez por isso, a minissérie cortou cenas de antropofagia, presentes no romance, por considerá-las ofensivas aos índios<sup>5</sup>. A televisão, nas suas poucas tentativas, tem sempre errado na dose. O índio somente virá receber um tratamento considerado correto na minissérie *Mad Maria* (2004), baseada na obra de Márcio Souza.

## Eixo sertanejo

Sertão, cangaço, jagunçagem, já ocuparam largo espaço na literatura e no cinema brasileiro. Na televisão, tem sido um filão de sucesso, seja como telenovela, seja como minissérie. *Lampião e Maria Bonita* (1982), *Memorial de Maria Moura* (1994), *Grande Sertão: Veredas* (1985), *O Pagador de Promessas* (1988) e *Chapadão do Bugre* (1988) são exemplos suficientes para lembrarem a força dessa linha temática no imaginário brasileiro. Tanto rural quanto urbano. Cada vez que o sertão ressurgue, traz pontos de contato com o presente.

Nessas minisséries, além da política e da justiça com as próprias mãos, destaca-se, em algumas, a figura da mulher em um papel bem diferente da dependência e da submissão impostas pelos traços patriarcais da sociedade rural brasileira. São mulheres que fazem opções, em um mundo de homens, em que a força está em primeiro plano. Como pano de fundo, está quase sempre o Brasil do passado: ora envolvendo federalistas e representantes do poder local; ora mudanças políticas regionais e nacionais, fazendo com que aliados de políticos que ascendem ao poder, na capital, sejam guindados ao poder nas suas regiões, geralmente pela força bruta

<sup>5</sup> Destaco especialmente *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos; *Uirá, um índio à procura de Deus* (1972), de Gustavo Dahl; e *Avaeté, Semente de Vingança* (1985), de Zelito Viana.

e pela corrupção eleitoral. Em síntese, o poder do mais forte, os valores da coragem e da lealdade em meio aos embates em que ao lado de homens dispostos a tudo enfileiraram-se guerreiros inesperados, como Deus e o Diabo.

Apesar de o sertão hoje estar localizado predominantemente nas periferias das grandes cidades, devido à migração desordenada, nos últimos 30 anos, com a permanência do mesmo quadro de injustiças do passado, este sertão ficcional, tanto da literatura quanto das minisséries televisivas, existe bem vivo no mapa imaginário do Brasil, por mais que atualmente sejam áreas modificadas pela atuação de novos modelos de ocupação.

Em entrevista, por ocasião da exibição de *Grande Sertão: Verdades*, ao mesmo tempo em que lançava uma edição comentada de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, Walnice Nogueira Galvão comentava: “o sertão hoje está na periferia das grandes cidades”. Na mesma matéria, o autor acrescenta que a migração da população rural para as áreas urbanas e industrializadas fez com que a influência cultural, após a migração, passasse a ser exercida através da nostalgia pelas terras de origem, cujos reflexos estariam na música sertaneja e na atração que sentem os intelectuais pela periferia. Entrevistado, o cineasta Roberto Santos, que adaptou para o cinema *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), dizia que o sertão metaforiza a infância da nação, “um momento de realidade pura, com forte dose de poesia”. O pesquisador de cinema, Ismail Xavier, que lançou *Sertão Mar*, mostra que desde a década de 1970 a periferia passou a exercer forte influência sobre os mesmos cineastas que antes eram atraídos pelo sertão e apontou para outras regiões do Brasil que entraram em cena: “A Amazônia se tornou um tema freqüente do nosso cinema, principalmente a partir de *Iracema* e *Terceiro Milênio*, dois filmes de Jorge Bodansky, feitos na década de 1970.

Antônio Cândido (1995, p. 147) fez a cartografia:

Dos Estados do Brasil, Minas Gerais é o mais diversificado, constituindo uma espécie de passagem, tanto entre Norte e Sul quanto entre Leste e Oeste. Na sua parte setentrional, a natureza e os tipos humanos confun-

dem-se com os da Bahia sertaneja; na parte meridional, equipara-se a São Paulo e ao Rio de Janeiro; para o lado poente, faz corpo com a paisagem social e física de Goiás. No meio dessas áreas centrífugas, a região das minas manifesta o que ele tem de mais original e se associou desde o início a um cunho urbano inexistente em outras áreas do interior do Brasil antes do século XIX.

## Eixo religioso

Este eixo se liga intimamente com o anterior e com o que virá depois deste. Embora a minissérie *Padre Cícero* (1984) tenha a religião como pano de fundo, relatando a fé inabalável de uma população empobrecida e isolada, que desafia inclusive a alta hierarquia da Igreja Católica para render culto ao seu padrinho e santo Cícero Romão Batista, a minissérie também apresenta a dimensão do envolvimento político do padre nas disputas no Nordeste, fazendo uso – ou sendo usado – de sua popularidade para negociar posições e espaços de mando. Interessa-nos, portanto, as vinculações de Padre Cícero (1844-1934) não só com o cangaço, mas com a realidade sócio-histórica e política do Nordeste entre o final do século XIX e o início deste.

Lampião e Cícero se cruzaram na ficção, apesar de padre Cícero estar inserido na Primeira República; Lampião, na minissérie, é mostrado nos seus últimos meses de vida, já no clima da Revolução de 30. Ao mesmo tempo, ambos estão no contexto do mesmo atraso, do mesmo quadro de injustiça e de violência. A fama de milagreiro de padre Cícero começou em 1889, quando a beata Maria Araújo vomitou sangue após receber a hóstia das mãos do padre. A notícia espalhou-se pelo Nordeste e pelo Brasil, transformando a atrasada e pobre região do Cariri em uma nova Roma.

À medida que crescia o poder de padre Cícero surgia a inquietação da Igreja Católica, principalmente do alto clero, incomodada com o que chamava de desvio e de heresia e que acabou provocando a suspensão dos seus votos, seguida da excomunhão (CHANDLER, 1980, p. 74-82). Ao mesmo tempo estão em jogo os interesses das oligarquias cearenses, apoiadas pelo todo-poderoso condestável da Primeira República, Pinheiro Machado. Dois outros



personagens dessa época passaram pela vida de padre Cícero: Antônio Conselheiro, o personagem em torno do qual giraram os acontecimentos que deram origem à Guerra de Canudos. Mas ainda mais problemático foi o encontro de Cícero com Lampião, em princípio de março de 1926, durante o governo Artur Bernardes, quando a Primeira República se via às voltas com a ameaça revolucionária da Coluna Prestes.

A fé é uma palavra mágica no sertão e de tal forma é profunda que até mesmo assusta. Fica no limite da heresia, diferencia-se profundamente de suas matrizes católicas e romanas. Zé do Burro, por exemplo, o protagonista de *O Pagador de Promessas* (1988), quer cumprir apenas sua promessa na Igreja do Bonfim, para Santa Bárbara, que fez diretamente a Iansã, sua correspondente no Candomblé. Aqui a fé está mixada com a cultura negra; e, para a ortodoxia católica, não tem valor. *O Pagador de Promessas* situa-se no Brasil que pode ser tanto dos anos 1960, quando a peça de Dias Gomes foi lançada, como em nossos dias, quando a luta pela reforma agrária, apesar da redemocratização do país, ainda não é livremente discutida pela televisão.

## Eixo urbano

*Quem Ama Não Mata* (1982), a terceira minissérie da Rede Globo, é uma herdeira direta da telenovela *Nina* e, principalmente, do seriado *Malu Mulher*. Mais especificamente, é a chegada à telinha de discussões cada vez mais realistas de temas íntimos de uma relação doméstica e privada. Mais drama que melodrama. Essa crueza, no momento inicial do novo formato, chocou parcela da crítica, apesar de também ter recebido elogios. A concepção cenográfica desta minissérie trouxe um novo modo de traduzir para o público o retrato mais fiel da vida de três gerações de casais com suas propostas novas ou antigas de relacionamento.

Dois crimes, em particular, estavam na memória da população à época da minissérie – de uma *socialite* mineira, pelo namorado e, no plano inverso, o caso de uma atriz que matou o namorado. Para a crítica de televisão Helena Silveira (1982, p. 34), a minissérie

traçou um retrato bem dimensionado do machismo brasileiro em certa faixa etária que se estriba, quase que totalmente, nas proezas sexuais. Ao final, opinou: “qualquer que for, pode-se dizer que redundou num belíssimo trabalho”.

Mas o amor afirmativo veio para a tela também. Veja-se o caso de Valentina e Leandro, em *Moinhos de Vento* (1983), detentora de um prêmio na Espanha: ela, condenada por uma doença incurável, mas, em contrapartida, vivendo uma relação sincera e plena. A história está propositalmente no plano atemporal. Walter Avancini, que dirigiu a minissérie, classificou sua obra como um projeto ambicioso, porque, dada a dificuldade de falar da violência, naquele momento, devido a censura a outras minisséries, como *Bandidos da Falange* (1983), resolveu “buscar mudanças possíveis, partindo de um outro signo, que é o amor. A minissérie foi definida pela própria emissora como um melodrama.

*Anos Dourados* (1986) é até hoje uma das campeãs de audiência e não por coincidência está ambientada na década de 1950, durante o período JK (1956-1961).

O poeta Affonso Romano de Sant’Anna (1988), colocava-se na contramão da forte onda:

Estamos vivendo aquilo que Freud chamou de luto e melancolia. Os brasileiros que tanto investiram na Nova República viveram o luto na morte de Tancredo Neves. E o governo Sarney, tirado o equívoco eufórico do Plano Cruzado, é um indeciso pântano de melancolias. A auto-estima brasileira foi a zero. O nosso narcisismo histórico e nacional sofreu um revés doloroso. Daí a imigração. Daí as lágrimas aos borbotões nas esquinas e mercados. Mas seria o Brasil tão otimista sob JK ou sob os ingênuos acordes da Bossa Nova? Esse otimismo não seria também uma construção de hoje, diante da angústia do presente?

*Desejo* (1990) é outra reconstituição de época. Volta para a primeira década do século e coloca em cena o trágico desfecho do casamento de Euclides da Cunha (1866-1909), autor do clássico *Os Sertões*, com Anna Ribeiro (1875-1951), filha de um militar, herói da guerra do Paraguai (1864-1870) e figura importante da proclamação da República (1889). Em 1890, quando casaram, ela tinha 15 anos e ele 24. Anna, tempos depois, já com 30 anos, sentiu-se

atraída pelo cadete da Escola Militar, Dilermando de Assis (1888-1951), então com apenas 17. Teve início, assim, o tempestuoso triângulo de amor que escandalizaria sua época e dividiria as opiniões até os dias de hoje.

Duas outras minisséries introduziram a questão de “doenças incuráveis”: *Floradas na Serra* (1991) e *O Portador* (1990). Na primeira, está a adaptação para a televisão do popular romance de Dinah Silveira de Queiroz, já levado para o cinema, mostrando uma comunidade de moças e rapazes que tentam se salvar da terrível tuberculose na década de 1930. Na outra ponta está a Aids, bem melhor abordado em telenovelas. No entanto, está entre as minisséries mais vendidas no exterior, embora no Brasil a crítica tenha rejeitado o excesso de didatismo da obra.

Ao lado de mulheres como *A Marquesa de Santos* (1984) apareceram a paulista Martucha, bisneta do clã de *Santa Marta Fabril* (1984), estudante de sociologia na década de 1950, que foge com o filho de um empregado da fábrica, livrando-se da família conservadora e mesquinha. Uma outra minissérie, *A Rainha da Vida* (1987), da TV Manchete, trouxe Antônia Fidalga, uma atriz de carreira internacional, que retorna ao Brasil e reencontra o ex-marido, homem poderoso, que a expulsou de casa no passado. Por outro lado, estão mulheres como Leninha, de *Meu Destino é Pecar* (1984), carregando a culpa de um casamento sem amor; ou mesmo da *Engraçadinha* (1995), ambas personagens dos folhetins de Nelson Rodrigues. Também uma galeria de mulheres predominantemente traídas ou sofrendo as conseqüências do adultério: Donato, o psicopata boa pinta de *As Noivas de Copacabana* (1992), uma das minisséries campeãs de exportação, vive a conquistar noivas frustradas em seus relacionamentos para assassiná-las.

Por outro lado, o industrial Henrique Ribeiro, homossexual, precisando salvar as aparências e dar um golpe na praça, casa-se com uma ex-atriz de cinema pornô, Cláudia Toledo, em *Boca do Lixo* (1990), pensando em usá-la em sua manobra para apoderar-se de uma grande fortuna. Já Maria, a protagonista de *Meu Marido* (1991), em uma outra linha, introduzia a discussão da ética, palavra que começava a ser posta em uso novamente: Zanata, um alto

funcionário da Justiça, acima de qualquer suspeita, é preso e acusado de ligação com o tráfico de drogas, e sua mulher, com a simplicidade de uma dona de casa, foi à luta para tentar provar a inocência do marido.

Os protagonistas masculinos muitas vezes transitavam pelo carreirismo, pela falta de escrúpulos e pelo cinismo, como Alex Torres, de *Avenida Paulista* (1982) ou o jovem Marcelo, de *Viver a Vida* (1984), fazendo qualquer negócio para subir na vida. Em outra ocasião, esse homem brasileiro, como Mendonça, de *Parabéns Pra Você* (1983), que é acometido de crise existencial ao perceber que chegou aos 40 anos e não alcançou o que havia ambicionado. Já o arquiteto Amadeu, de *Sampa* (1988), vivia a busca desesperada de sua mulher, Luísa, desaparecida misteriosamente na metrópole. Fugiu? Foi assassinada? Essa era a sua dúvida na *via crucis* infernal pela cidade de São Paulo.

Nessa pequena galeria havia lugar também para o seu Quequé, de *Rabo de Saia* (1984), aquele caixeiro-viajante do Nordeste: três mulheres, em três cidadezinhas diferentes; amava e era amado pelas três e, apesar das peripécias que precisava fazer, ainda era um homem tranqüilo, sem maiores problemas existenciais e sem necessidade de dar trambique em ninguém. Considerado um machista romântico, o personagem tornou-se mania nacional e *Rabo de Saia* acabou consagrando o novo formato e estimulando a Globo a se atirar definitivamente na produção de minisséries.

Mais dois protagonistas masculinos viveram histórias conflitantes: Mariano, em *Memórias de um Gigolô* (1986), na São Paulo dos anos 1920, recebendo o aprendizado da malandragem, em meio a um clima romântico de prostitutas generosas e rufiões de paletó branco e sapatos bicolores, que também tinha sido alvo da censura. Já Manfredo Antônio, bonito e irresistível, terror dos maridos enganados, retorna à sua cidade natal e, para humilhação da família e dos amigos, está impotente; é uma versão de *O Belo Antônio*, levada para o cinema por Mauro Bolognini. A minissérie, no entanto, foi mal recebida pela crítica.

A violência urbana apresentava nova cara, que não era mais a repressão de caráter político, por parte do Estado autoritá-

rio. Apresentada pela Rede Manchete como uma obra de ficção da Nova República, *Tudo em Cima* (1985) tinha como protagonista um dos muitos alpinistas sociais do mundo ficcional televisivo, Wando, envolvido com o contrabando e com um crime.

Penetrando na vida da metrópole, foram apresentadas as formas mais sofisticadas da violência e do banditismo: não foi tranqüila a atitude da censura na hora de lidar com a liberação de *Bandidos da Falange* (1983), que se propunha a contar a história completa da famosa “Falange Vermelha”, uma versão anos 1980 do crime organizado, composta de marginais que, além do seu aprendizado de excluídos da sociedade, tiveram contato com militantes da luta armada, presos durante a década de 1970. Depois, veio *A Máfia no Brasil* (1984), apresentando, como os demais, a transgressão como forma de chegar-se rapidamente aos objetivos de uma vida melhor.

## Eixo histórico

Na linha de trabalho com eixos temáticos, no mapeamento do tempo e do espaço brasileiro, defrontamo-nos com a história transformada em drama televisivo no formato minissérie. *O Tempo e o Vento* (1985) logo foi visto como um clássico das minisséries fazendo a crônica das origens. Três outras, de caráter histórico, foram apresentadas sem muita repercussão: *Colônia Cecília* (1989), que mostrava os imigrantes italianos vindos para Palmeiras, no interior do Paraná, fundadores de uma colônia anarquista, na passagem do século; possivelmente aí deveriam estar os ancestrais da pequena Zélia, de *Anarquistas Graças a Deus* (1984).

No caso de *O Tempo e o Vento* (1985), a trama abrange apenas a primeira parte da trilogia de Érico Veríssimo (*O Continente*), contando a saga da família Terra Cambará. Com ela, a formação racial, política e cultural do Rio Grande do Sul, ao longo de 120 anos de história (1777-1895). A ação caminha por cinco tramas contidas no livro e situa-se em Santa Fé, cidade imaginária da Zona da Campanha, nas vastas planícies onduladas do sudoeste gaúcho.

As cenas de guerra, como a da invasão do Uruguai por tropas brasileiras durante o Primeiro Império, não se esgotam em si, mas

no gosto do espetacular. Elas estão sempre subordinadas e servem de moldura para os conflitos entre os personagens. A obra recorre ao cinema americano e com frequência. *O Tempo e o Vento* foi vista como a versão brasileira de *E o Vento Levou*.

*O Tempo e o Vento* veio na seqüência do grande sucesso da minissérie *A Marquesa de Santos* (1984), cuja recepção entre os intelectuais, normalmente reticentes, foi positiva. O poeta e cronista Affonso Romano de Sant'Anna (1984, p. 26) advertia em sua crônica:

Quem quiser pode pensar que a minissérie é apenas uma história de amor. Mas quem quiser ver mais fundo vai começar a entender melhor o Brasil. Eu diria, indo já ao centro da questão, que uma narrativa como essa nos ajuda a entender como se constitui o poder e explica até a política de hoje.

O *marketing* da Rede Manchete quando da apresentação desta sua primeira minissérie mostrou *Marquesa de Santos* (1984) como “a história que a escola não ensinou”.

Baseada no minúsculo romance histórico de Paulo Setúbal, *A Marquesa de Santos* levada ao ar pela minissérie de Wilson Aguiar Filho manteve o clima de aparente ingenuidade de um cronista social, como Setúbal, cheio de adjetivações e de encantamentos por aquelas figuras da Corte de Pedro I, encantamento esse que acabava por mostrar o ambiente de futilidade, falta de seriedade para com os negócios públicos, aventureirismo e dilapidação dos recursos da jovem nação. O imperador, de apenas 24 anos, não dispunha de tempo para perder com os negócios do Império. Enquanto os personagens de *O Tempo e o Vento*, nas fronteiras do sul, faziam um outro tipo de história, estabelecendo os marcos do Brasil, dali por diante, em meio às dificuldades de toda ordem, a corte vivia a embriaguez das extravagâncias de Pedro I e de seu homem de confiança, o conselheiro Chalaça.

Outro momento. Desta vez estava em pauta o centenário da abolição da escravatura. Normalmente é um tema tratado com as tintas do paternalismo que colocam a decisão política de 1888 como um gesto de caridade da princesa Isabel Cristina no momento em que exercia a Regência. Os negros, nessa versão, ficavam sempre no papel de passivos beneficiários. *Abolição* (1988) trouxe

para o presente questões que, já naquele final de século XIX, apaixonavam alguns políticos mais liberais.

Outra denúncia interessante: uma revolução sem povo. Em uma sexta-feira de muita confusão, pouquíssimo sangue e praticamente nenhuma participação popular foram escritas importantes linhas da história brasileira, sob o comando do marechal Deodoro da Fonseca, a 15 de novembro de 1889. A conspiração que levou a esta mudança é a base da minissérie *República* (1989).

Se em *Abolição*, por exemplo, o diretor pretendia provocar reflexão sobre o fato em si e mostrar as culturas que conviviam na época, com a forte presença européia, o clima revolucionário dos abolicionistas e a riqueza da cultura negra, em *República*, concentrou-se no clima conspiratório dos momentos que antecederam a proclamação. A monarquia que governava o Brasil apresentava-se pressionada por três questões específicas e uma delas teve origem com a própria abolição da escravatura, pois o imperador não indenizou os senhores de escravos e com isso perdeu sua base de apoio mais sólida, com os fazendeiros sentindo-se roubados.

*Agosto* (1993), *Incidente em Antares* (1994) e *Decadência* (1995) deram prosseguimento a uma linha de abordagem do Brasil contemporâneo, com intenção explícita de se construir painéis em torno de temas pouco discutidos pela sociedade, seguindo o exemplo de *Anos Rebeldes* (1992) e juntando-se agora a *JK* (2006), depois de *Aquarela do Brasil* (2003), ambientada durante a Segunda Guerra, entre a era do rádio e o surgimento da TV.

Embora não esteja entre as minisséries de maior audiência, *Anos Rebeldes* provocou apaixonados debates e já foi objeto de análise mais pormenorizada. Pela primeira vez, a televisão brasileira tematizava o regime militar. Cronistas, articulistas, historiadores, políticos e artistas manifestaram-se, órgãos de imprensa de setores militares. O choque de opiniões suscitada pela minissérie ajudou a iluminar tanto a obra que estava sendo apresentada como o conturbado cenário de sua exibição, com o Congresso às voltas com uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar ações do presidente da República, depois das primeiras eleições presidenciais diretas desde 1960, cujo desfecho foi o “Fora Collor”..

A revista *Veja* (1992), na semana da estréia da minissérie, dedicou quatro páginas ao assunto, chamando-a de “Romance nos porões”. Destacava que a televisão iria mostrar aos telespectadores o Brasil do regime militar, “quando se vivia num país de dois andares”: no de cima festejava-se a vitória sobre o perigo comunista, a retomada do crescimento econômico e a conquista da Copa de 1970; no de baixo, movimentava-se a luta armada, a tortura, a clandestinidade e o exílio, acrescentando que, no mundo real, desde aquela época, o andar de baixo sempre fez parte da história do Brasil, embora no mundo da TV tenha permanecido trancafiado no porão das lembranças proibidas. E pondera:

O teste é saber se a rede Globo irá bancar a ousadia de colocar diante de 30 milhões de telespectadores questões até agora limitadas aos livros de História e às notícias de jornais. Na última vez que encarou desafio semelhante, a minissérie *O Pagador de Promessas*, de 1988, que tratava dos conflitos entre camponeses e latifundiários, teve quatro de seus capítulos suprimidos depois da estréia e outros tantos retalhados na mesma época em que o tema reforma agrária esquentava os debates na Constituinte (GIANNINI, 1992, p. 87).

Terá mudado a Globo ou o passado se adequou às suas necessidades? Esta pergunta, formulada pelo crítico Luís Antônio Giron (1992, p. 3), foi respondida por ele mesmo: “Ambas as opções não são incorretas. A Globo é uma senhora que anda mais tolerante com a realidade. O ‘perigo comunista’ acabou e não há motivos de sobressaltos com golpes. A senhora alivia a tensão ancestral no trabalho com o *marketing* político na ficção”.

Na última semana de exibição da minissérie, Marcelo Coelho (1992, p. 4) compareceu com um comentário, trabalhando com o clima estabelecido com a exibição da minissérie, mas não mais apreciando-a como obra. Ele discutiu a confluência de dois sentimentos bem contraditórios: a indiferença e a indignação. Por um lado admitia que não faltariam motivos, para o Brasil daquele momento, para que voltassem os chamados “anos rebeldes”. Ali estavam o “Collorgate” despertando a indignação geral; a inflação em torno de 20% ao mês e o crescimento econômico do país estancado há mais de dez anos. O clima predominante, escrevia, não



é de revolta nem de inconformismo, embora não se possa dizer que seja de complacência e desinteresse, porque parece claro que a opinião pública considera a CPI importante e decisiva para o jogo político brasileiro.

No dia da exibição do último capítulo de *Anos Rebeldes*, Arnaldo Antenore (1992, p. 5), da *Folha de S. Paulo*, noticiava que os anos 1990 estão dando uma “guinada retrô” para os anos 1960 e que a minissérie, cujo último capítulo estava sendo exibido naquele dia, começava a encabeçar esse *revival*. Os livros que serviram de fonte para a minissérie esgotaram-se nas livrarias: *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis, e *1968 - O Ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, assim como obras afins, como a de Fernando Gabeira, *O Que é isso Companheiro*. Mais à esquerda, vinha à tona um esquecido livro de Fernandes (1981) sobre os movimentos de guerrilha na América Latina. O ensaio em questão, notas que o sociólogo elaborou entre 1970 e 1971 para debater em algumas universidades canadenses, denunciava os arranjos políticos que sempre se operam em benefício da violência “vinda de cima”, organizada e imposta através do Estado e do poder político estatal. Na literatura, no cinema e no teatro, Dalcastgné (1996, p. 36-40) lembrava que esses temas, há muito, estão sendo discutidos, mas apontava, em contrapartida, o quanto exígua e pobre havia sido a literatura exaltando o golpe de 1964.

### À guisa de conclusão

Breves comparações entre as três outras minisséries, exibidas após *Anos Rebeldes*, que retomaram o panorama político do Brasil recente, como *Agosto* (1993), *Decadência* (1995) e *Incidente em Antares* (1994), apresentam indicações interessantes: *Antares*, utilizou como pano de fundo o Brasil que se inaugura nos “anos de chumbo”, sob o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, e pode ser qualquer país latino-americano, vem carregada de pessimismo e descrença no mundo dos “vivos”, já que os protagonistas são defuntos insepultos revelando as mazelas da realidade em que viveram. *Agosto*, baseada na obra de Rubem Fonseca, tem como cenário o Brasil do suicídio de Vargas, em 1954, que, mesmo dis-

tanciado no tempo, não havia sido suficientemente discutido, sequer nas escolas, onde a História do Brasil costuma parar na Revolução de 1930. *Decadência*, completando esta trilogia de referências históricas, teve como cenário os acontecimentos do período de 1984 a 1992, culminando no “Fora Collor”, acontecido no momento imediato da exibição de *Anos Rebeldes*. Mesmo esse diálogo explícito com *Anos Rebeldes*, no entanto, não foi capaz de suplantiar a briga maior envolvendo, em primeiro plano, a denúncia da “indústria da fé”, pela Rede Globo, contra a Rede Record, sua concorrente, propriedade da Igreja Universal do Reino de Deus.

Chama a atenção, por último, que minisséries mais recentes, como *Invenção do Brasil* (2000) e *O Quinto dos Infernos* (2002), tematizando, respectivamente, a ocupação portuguesa e o período joanino da transferência da família real para nosso país, tenha recebido um tratamento extremamente bem humorado, debochado até, em contraste com o tom grave das três minisséries antes mencionadas. Com relação a *JK* (2006), observa-se o recurso ao glamour, já detectado em *Anos Dourados*, e uma ênfase bem maior sobre a vida privada – sucesso, amores – do que propriamente na vida política.

Tratar-se-ia de uma desdramatização do debate político em nossos dias?

## Referências

ANTENORE, Armando. Anos 90 dão guinada retrô e revivem *sixties*. *Folha de S. Paulo*, 14 ago. 1992, 4. cad., p. 5.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 3. ed., São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CHANDLER, Billy Jaynes. *Lampião o rei dos cangaceiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COELHO, Marcelo. *Anos Rebeldes* viram erradas ilusões perdidas. *Folha de S. Paulo*, 12 ago. 1992, 4. cad, p.8.

DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 1964 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.

FERNANDES, Florestan. Os movimentos de guerrilha contemporâneos e a ordem política na América Latina. In: **Poder e contra-poder na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FERNANDES, Ismael. **Telenovela brasileira**: memória. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GIANNINI, Sílvio. Romance nos porões. **Veja**, São Paulo, 15 jul. 1992, p. 84-87.

GIRÓN, Luís Antônio. Minissérie faz geração 68 parecer bando de mauricinhos desmiolados. **Folha de S. Paulo**, 16 jul. 1992, 4. cad., p.3.

LOBO, Narciso. **Ficção e política**: o Brasil nas minisséries. Manaus: Valer, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A Marquesa de Santos e a nova história, **Manchete**, n.1690, 08 set. 1984, p. 26

\_\_\_\_\_. **Afinal**, 22 mar. 1988.

SILVEIRA, Helena. Forma séria de falar dos conflitos amorosos. **Folha de S. Paulo**, 01 ago. 1982., p. 34.

SILVEIRA, Wilson. Globo pedia para ser censurada. **Folha de S. Paulo**, 6 jun. 1990, p. E1.