



MAPA DA MINA FICCIONAL: CENÁRIOS E EMOÇÕES NAS MINISSÉRIES

Narciso Júlio Freire Lobo

Docente do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia e
do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas.

Doutor em Ciências da Comunicação.

Resumo: O presente trabalho retoma discussão iniciada por Busato (2000) sobre a ausência da Amazônia nas telenovelas, situando o mesmo quadro nas minisséries, entre 1982 e 2003, ao mesmo tempo em que cruza eixos temáticos com cenários predominantes. A proposta do mapeamento ficcional acaba por indicar ricos caminhos percorridos pelas minisséries brasileiras, que tem oferecido largos painéis da história da sociedade brasileira, além de fixar momentos do presente, seja através de obras da literatura, seja através de criações especiais para a televisão. Apesar da riqueza desse mural audiovisual, o autor detecta a já mencionada ausência da região amazônica e uma frágil abordagem da questão homossexual.

Palavras-chave: Minisséries; Sociedade Brasileira; Teledramaturgia.

Introdução

Este trabalho busca um apanhado geral das minisséries, situando-as por seus temas ou enredos. Esse Mapa do Brasil Ficcional utilizará dois eixos básicos, como a história e o cotidiano. Dentro deles, considerações sobre recorrências e, como não poderia deixar de acontecer, também com as ausências. Duas chamam, de pronto, a atenção: a Amazônia, em primeiro lugar, considerada, internacionalmente, como o “produto” mais popular do que a Coca-Cola, apresenta-se ausente enquanto cenário; em outro plano, como tema, a discussão da homossexualidade. Neste último caso, verifica-se uma única ocorrência, porém negativa, através do industrial Henrique Ribeiro, em *Boca do Lixo* (1990), precisando salvar as aparências com um casamento sem amor; e, de passagem, em *Mãe de Santo* (1990). Esta última questão, no entanto, ficará apenas como questionamento, para ser desenvolvido em



outra oportunidade; chamou a atenção, no entanto, o fato de a telenovela, em horário mais complicado, do ponto de vista da heterogeneidade, já ter explorado esse tema, em algumas ocasiões, com bastante seriedade.

Em cima do mapeamento mencionado, lançamos mão da discussão, iniciada por Busato (2000), que analisando mais de 400 telenovelas, entre 1963 e 1995, percebeu que a Amazônia estava ausente de suas tramas, salvo por uma exceção. Fazendo o mesmo percurso, constatamos, nas minisséries, entre 1982 e 2003, após um total de 74 produções exibidas em rede nacional, que elas igualmente não tem utilizado a Amazônia como cenário. Aqui a situação se torna ainda mais complexa, porque a minissérie, tradicionalmente, é um gênero ficcional fortemente marcado como crônica das origens (Moran, 1985), com acento na história e na saga, enquanto a telenovela caracteriza-se bem mais pelo aspecto melodramático e forte acento no cotidiano.

Basicamente, Busato se pergunta, antes de chegar à conclusão óbvia de que a Amazônia ainda permanece uma invenção simbólica sem utilidade na gôndolas do comércio da cultura, dentro do que ele denominou de limites da representação midiática da cultura: a) que fatores impediram até hoje que o fundo mitológico amazônico ganhasse espaço na mídia mais importante da cultura popular de massa?; b) incerteza quanto a rentabilidade, tanto financeira como de legitimação?; c) a fonte (ou “mina”) narrativa virtual, que parece ser a Amazônia, poderia não passar de uma ilusão?; d) no dispositivo de oferta, por exemplo, o fator de identificação do público aconteceria se fosse oferecido o papel central à Amazônia ou a um dos seus elementos narrativos característicos? e) que história contar dentro ou sobre a imensidade amazônica capaz de captar 30 ou 50% do público, de maneira contínua? f) o realizador de tal façanha não foi descoberto?

De antemão, podemos dizer que, na grande maioria dos casos, o cenário desses teledramas estão localizados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. O Sul tem presença forte, assim como o Nordeste. Ao estudar o rico temário das sinopses, o que chamou a atenção foi o caráter predominantemente metropolitano delas, com a liderança do Rio de Janeiro como cidade cenográfica principal, seguida por São Paulo. Destaque especial, no conjunto, mereceu o litoral, tanto do Sul como do Nordeste, com como as ilhas desertas e colônias de pescadores, que ambientaram quase todas as minisséries do período das produções que se denominou de erótico-ecológicas. As minisséries ambientadas no Rio de Janeiro poderiam ter



sido classificadas no grupo litorâneo, porém estas últimas têm características muito especiais. O mar, ou o litoral, como chamam outros, é um forte aspecto do imaginário urbano, já destacada 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. O Brasil viável e o Brasil inviável (Lobo, 2000).

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 históricas. No sertão, está o país com as marcas do arcaísmo, caracterizado pelo cangaço e pela guerra intestina de bandos, como em *Memorial de Maria Moura* (1994). Apenas duas foram ambientadas fora do Brasil, *O Primo Basílio* (1988) na Lisboa da passagem do século XIX para o XX e *Os Maias* (2001).

Pode parecer gratuito organizar essa intervenção tomando, por um lado, o painel histórico e, por outro, o cotidiano e seus desdobramentos, porque o gênero, ou sub-gênero minissérie, por definição, trabalha sempre o dia a dia no interior de um contexto histórico, diferentemente da telenovela, onde predomina, com toda a força, além do melodrama, o aqui e agora. No entanto, vez por outra, observa-se, nas minisséries, oscilações para o tratamento mais melodramático, sem o abandono do épico. Mas, mesmo no melodramas, como a recente *A Casa das Sete Mulheres* (2003) não se observa o apego pelo “final feliz”, ou “happy end”, como costuma acontecer nas telenovelas.

Painel histórico

Com *A Invenção do Brasil* (2000) e *A Muralha* (2000), passando por *O Quinto dos Infernos* (2002) e *A Casa das Sete Mulheres* (2003), observa-se rico painel conduzindo o fio da meada histórica desde os primeiros movimentos nativistas até a chegada da família real portuguesa, fuga das guerras napoleônicas na Europa. Somando-se a essas obras mais recentes, minisséries mais antigas, como *O Tempo e o Vento* (1985), *Abolição* (1988) e

República (1989), todas da Rede Globo, compondo com *Colônia Cecília*¹ (1989), da Bandeirantes e *A Marquesa de Santos* (1984), da Manchete um bem cuidado panorama.

A Casa das Sete Mulheres (2003), com forte ênfase no tratamento melodramático, conseguiu colocar o período Imperial, no Sul, com amplo sucesso, depois da experiência bastante criticada de *O Quinto dos Infernos* (2002), de transformar em comédia, ou chanchada, o período da fuga da família real portuguesa para o Brasil, em 1808.

Se em *Abolição*, na década de 1980, 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*, na mesma época, concentrou-se no clima conspiratório dos momentos que antecederam a proclamação.² Foi exibida justamente na semana em que o país, após 25 anos, voltava a eleger, pelo voto direto, o presidente da República. “É quase como se o século XX estivesse repetindo o século XIX - dizia o diretor da minissérie, Walter Avancini -, porque historicamente, politicamente, há muitas semelhanças entre as crises, talvez porque os problemas do século passado não tenham sido resolvidos até agora.”³

Em *A Casa das Sete Mulheres* (2003) a tese generosa da Abolição, que esteve na raiz da República, é retomada pelas lideranças dos Farrapos, mas abandonada, quando da celebração da paz entre os revolucionários e o Império brasileiro. Por aí se tem as oscilações. As pequenas traições históricas, que chegam aos nossos dias.

O poeta e cronista Affonso Romano de Sant'Anna⁴ advertia, em uma de suas crônicas, sobre a primeira iniciativa da Rede Manchete no campo das minisséries: “Quem quiser pode pensar que a minissérie *A Marquesa de Santos* (1984) 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.”

¹ Possivelmente aí deveriam estar os ancestrais da pequena Zélia, de *Anarquistas Graças a Deus* (1984).

² *República* foi gravada junto com *Abolição*, para serem apresentadas durante as comemorações da Abolição, em 1988, e da República, em 1989. Tanto numa como na outra, Wilson Aguiar Filho contou com a colaboração de Joel Rufino dos Santos, pesquisador da situação do negro no Brasil.

³ Entrevista ao Boletim de Divulgação da Rede Globo, n. 879, p.3, 11-17 nov. 1989.

⁴ “A Marquesa de Santos e a nova história”. *Manchete*, n.1690, p.26, 08 set. 1984.

Nessa história de D. Pedro I, opina Sant’Anna, fica claro que sua vida se deixa levar num triângulo: no vértice o interesse político exemplificado nas suas lutas com José Bonifácio de Andrada, o Patriarca da Independência, que defendia uma Constituição para o país. Nas outras duas bases, porém, ao invés do dever, está o prazer figurado na Marquesa e no Chalaça.

Assistir à minissérie, ou simplesmente ler o romance de Paulo Setúbal, proporciona ao público de hoje, prossegue, descobrir esse fato histórico terrível: “os grandes gestos políticos e os destinos dos países são muitas vezes resolvidos na alcova.” Avesso a leituras, o que mais impressiona em D. Pedro, pelo olhar de Sant’Anna, é a sua relação, não com a irresistível Marquesa, mas com o sedutor Chalaça: “Na verdade não se sabe quem ele amava mais, pois se à Marquesa ele entregou o coração, ao Chalaça entregou o ouro da Coroa e do Cetro.” Chalaça foi sucessivamente nomeado oficial da Secretaria de Negócios do Império, funcionário de todas as Secretarias de Estado, transformou-se em Intendente Geral das Cavalariças, Secretário do Gabinete Imperial, Conselheiro do Estado, Comandante da Imperial Guarda, concessionário da exploração do ouro e ministro plenipotenciário. Na verdade, *O Quinto dos Infernos* (2002) faz a retomada do tema, mas com os exageros apontados anteriormente.

Merece destaque, na idéia da constituição do Mapa Ficcional, o impulso vanguardista da Rede Manchete, não apenas quando deslocou o eixo melodramático para o Pantanal brasileiro, com a telenovela homônima de Benedicto Ruy Barbosa, em 1990. Ela ameaçou, pela primeira vez, a hegemonia da Rede Globo; no entanto, sua iniciativa posterior, de efetivamente completar o mapa “real” brasileiro, com a telenovela *Amazônia* (1992), foi um fracasso de público. No jargão de hoje, aliás, seria considerada uma macrossérie. A Manchete deslocou para Manaus um exército de atores e técnicos, além do talento cinematográfico de Tizuka Yamazaki. Em vão.

No seu quase voluntarismo, a Rede Manchete enfrentou um outro problema, que acabou por selar sua desvantagem em relação à concorrente: com o fim do governo Collor investiu fortemente na minissérie *Marajá* (1993), que acabou impedida de ir ao ar, por decisão judicial. Mais sutil, a Rede Globo conseguiu exibir *Decadência* (1995), que trabalhava explicitamente o período Collor, completando o painel iniciado com *Anos Rebeldes* (1992), seguido por *Agosto* (1993) e *Incidente em Antares* (1994), dando conta do Brasil contemporâneo, do suicídio de Vargas (1954) ao “Fora Collor” (1992).



Negritude e erotismo

Tenda dos Milagres (1985) recupera a cultura negra através das lembranças do mestiço Pedro Archanjo no momento de sua morte, em 1945, quando as rádios anunciam a iminente derrota do Terceiro Reich. A rememoração do passado acontece em duas épocas diferentes - 1913 e 1930. Enquanto no romance de Jorge Amado a figura de Archanjo era recuperada por um *brazilianist*, na adaptação de Aguinaldo Silva a história sofreu mudanças e o protagonista passou a ser apresentado diretamente vivendo seus últimos momentos e lembrando as nuances das relações inter-raciais e mostrando o preconceito em suas sutilezas. A minissérie faz a defesa do mestiço e do sincretismo, trabalhando com a magia e com a herança africana. Essa tendência, muito forte na cultura brasileira, será retomada em outras minisséries.

Vista como uma tentativa de mapear o Brasil por uma perspectiva nacional popular⁵, *Tenda dos Milagres* chamou a atenção para o tema da integração dos negros e mulatos à sociedade branca hegemônica, mas tudo isso, segundo um crítico, “feito em papel almaço, passado a limpo com letra redondinha”.⁶ Foi inevitável a comparação com o filme de Nelson Pereira dos Santos, de 1977, feito a partir do mesmo romance de Jorge Amado, que foi considerado bem sucedido na sua retratação do caráter maldito e subterrâneo da cultura negra no Brasil, ao contrário da tintura conciliatória e do caráter “cartão-postal turístico” dado à minissérie. Essa crítica à *Tenda dos Milagres* pode ter ajudado Avancini no seu projeto de *Abolição*, quando coloca em confronto a visão de Lucas *versus* Iná e Mamadu. Como escravo alforriado, ele acredita na política do “convencimento” das autoridades para que haja mudança na situação do negro. Em contrapartida, Iná e Mamadu não acreditam nesta via.

Pode-se dizer que acabou predominando, em duas outras minisséries, como *Escrava Anastácia* (1990) e *Mãe-de-Santo* (1990), o aspecto do sincretismo. Anastácia é na verdade 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

⁵ *Tenda dos Milagres* foi a segunda de um grupo de três minisséries que agitaram o debate político cultural de 1985 durante o governo Sarney e sua Nova República. Essa foi a minissérie mais acusada de enquadrar-se na perspectiva do nacional-popular e do populismo. As outras duas minisséries, *O Tempo e o Vento* e *Grande Sertão: Veredas*, foram melhor recebidas pela crítica.

⁶ Yamamoto, Nelson Pujol. “A Disneylândia chega à Bahia”. *Folha de S. Paulo*, 09 set. 1985, p.44.

em que teria morrido, em 1838, aos 25 anos, estava reservada a uns poucos privilegiados da elite branca. Sendo uma heroína jovem, recebeu da Rede Manchete os toques de *glamour* e beleza na onda “erótico-ecológica” desencadeada a partir de *Pantanal* (1990). Já *Mãe-de-Santo*, procurava explicar didaticamente as 16 entidades do Candomblé - uma em cada capítulo -, trazendo à tona temas que são lidos e levados, como homossexualidade, Aids e outros problemas e dificuldades da vida cotidiana. O misticismo, mais uma vez, teve como invólucro a beleza e a sensualidade da mulher negra.

Dona Flor e Seus Dois Maridos (1998) volta a dar voz ao mundo sincrético e erótico da Bahia de Jorge Amado, mas é com *O Auto da Compadecida* (1999), uma microsérie de quatro capítulos, que o Brasil se volta de maneira empática para o Nordeste, através da obra de Ariano Suassuna, pela adaptação bem humorada de Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. A peça teatral, conhecida e encenada no país e no exterior, ganha finalmente o tratamento televisivo, que se transforma também em sucesso de público nas casas exibidoras de cinema.

Uma forte onda esteve no ar, em determinado momento, com o deslocamento da negritude e a ênfase no que se chamou, às vezes de forma tendenciosa, de ecologia, escondendo a intenção clara de vender sexo e sensualidade, na disputa pela audiência. Era o “Efeito *Pantanal*”. Vulgarização de cenas de *seminus*, ou quase nus, à medida que conseguiam atrair boas audiências. Ilhas, praias desertas, na trilha do sucesso de *Pantanal: O Canto das Sereias* (1990) volta aos tempos míticos de Ulisses e serve de pretexto para mostrar lindas sereias e o mar da Ilha de Fernando de Noronha. No mesmo ambiente, *Riacho Doce* (1990) mostrou o amor de uma mulher bem casada, Eduarda, enamorando-se do jovem neto de Manuela, a matriarca da pequena aldeia de pescadores. Em outra aldeia de pescadores, em *Rede de Intrigas* (1991), a milionária Tereza tornava-se amante de um milagreiro para obter seus favores mágicos para o marido e o filho. *Ilha das Bruxas* (1991) recorria à herança açoriana, no litoral de Santa Catarina, numa trama que envolvia cultos às bruxas, algumas jovens e bonitas. Ainda nessa linha, vinha *Filhos do Sol* (1991), numa trama que fugia do litoral e partia para São Tomé das Letras, no interior de Minas, onde um ufólogo de nome Airton descobria extraterrestres acampados em Machu-Pichu no Peru. *O Farol* (1991), ambientado numa ilha deserta onde viviam os presidiários Romão e Dinorá assistindo à



chegada de um naufrago misterioso; e o enigmático *O Sorriso do Lagarto* (1991), envolvendo crime, histórias de amor e estranhas experiências “científicas” com seres humanos.

Vendo-se à distância, observa-se, na produção desse período, uma disputa curiosa, sem muita preocupação ética e política, coincidindo com o auge da popularidade do governo Collor. Já em 1992, com *Anos Rebeldes* (1992), começa um processo, um clima, diferente.

Alguns temas se impõem em determinados contextos. Veja-se, por exemplo, a dança com relação ao papel da mulher, ora submissa, ora liberada, nas minisséries dos anos 80, com o país saindo das amarras do regime militar. Tendências bem marcadas: os temas vão emergindo, com o afrouxamento da censura, dando oportunidade para o aparecimento de discussões cada vez mais ousadas. Embora francamente minoritários, vale a pena passar em revista alguns protagonistas masculinos num campo ficcional que sempre valorizou e destacou o papel da mulher por uma perspectiva costumeiramente definida como feminista.

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), tinha sido 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.⁷

Nessa pequena galeria, não existiram apenas homens ambiciosos ou alquebrados. Houve lugar também para o seu Quequé, de *Rabo de Saia* (1984), aquele caixeiro-viajante do Nordeste que tinha três mulheres em três cidadezinhas diferentes, amava e era amado pelas três e, apesar das peripécias que precisava fazer, ainda era um homem tranquilo, 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 em experiências mais ousadas.

⁷ O crítico de televisão de *Isto É*, Mário Mendes, reclamava, no seu comentário “Sem Teto”, n. 1047, de 11 de outubro de 1989: “A cidade de São Paulo e o padrão global de qualidade parecem ser incompatíveis. Toda a vez que a emissora carioca se aventura a mergulhar na grande metrópole, o faz de duas maneiras. Ou coloca a cidade como paisagem do cenário de suas hilariantes chanchadas - vide a atual reprise de *Brega & Chique* - ou a retrata como a verdadeira sucursal do inferno. A minissérie *Sampa* se enquadrou na segunda categoria.”



Mais dois protagonistas masculinos viveram histórias conflitantes: o primeiro, Mariano, em *Memórias de Um Gigolô* (1986), na São Paulo dos anos 20, 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.⁸ 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, com interpretação de Marcelo Mastroianni, a partir do romance de Vitaliano Brancati. A minissérie foi mal recebida pela crítica.

O Índio e seu ambíguo lugar

Vale destacar, também, uma rapidíssima menção que é feita aos índios na minissérie *Abolição* (1988). 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...”⁹ 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. Aí tem início a miscigenação.

Em *A Casa das Sete Mulheres* o problema quase volta a ocorrer: não só a mãe de Mariana tenta a todo custo impedir a ligação da jovem com o bonito e valente índio João Gutierrez, como o próprio liberal Bento Gonçalves, defensor dos negros; ao tomar conhecimento, pela boca do próprio moço, de que sua sobrinha estava grávida daquele bugre,

⁸ Conforme Silveira, Wilson. “Globo pedia para ser censurada”. *Folha de S. Paulo*, 06 jun. 1990. p.E-1. Ele conta como a minissérie, baseada na novela homônima de Marcos Rey, adaptada por Walter Durst, teve a sua sinopse vetada em 1984: a Censura considerou que o tema era “impróprio para qualquer horário na TV” por não condenar a prostituição e conter uma imagem negativa da polícia. Em 1985, a Globo reapresentou a sinopse e sugeriu que a Censura indicasse os “pontos passíveis de restrição”, para que fossem “devidamente minimizados ou suprimidos”. Na revisão, a minissérie foi liberada com cortes para maiores de 16 anos, ou para as 22 horas. Segundo ainda a matéria, a censura, na televisão, se dava em três ocasiões: primeiro na sinopse do programa, depois nos *scripts* e por último nas gravações.

⁹ Extraído da versão romantizada da minissérie, p. 76.



determina sua prisão, relaxando-a, depois. A diferença, nesta minissérie, é que após a Guerra dos Farrapos João Guetierrez e Mariana viverão felizes para sempre. Com o rebento e uma fazenda.

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 Peri, da nação Guarani, salva os pais de Cecília, colonizadores portugueses, do ataque dos “bárbaros” Aimorés. Logo apaixonou-se por Ceci, torna-se cristão e foge com ela, no final, sob as bênçãos do pai da donzela. 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.¹⁰

Vida doméstica e violência

Meados dos anos 50. Dois amores: o da normalista Lourdinha, que se apaixonou por Marcos, estudante do Colégio Militar, e o de Glória, mãe de Marcos, que se apaixonou pelo major Dornelles. No namoro dos adolescentes, interferência da família de Lourdinha, porque Marcos é filho de pais separados. Aos poucos se instala o inferno e a repressão sexual na vida do jovem casal. Quanto ao casal adulto, o que está em pauta é a questão do adultério: Dornelles é casado com Beatriz, com quem tem filhos.

Início deste século. Anna, esposa de Euclides da Cunha, apaixonou-se pelo jovem cadete Dilermando de Assis. Um amor devastador que resulta em tragédia com a morte do escritor e de seu filho, anos depois, quando tentava vingar a morte do pai.

Final dos anos 70. Alice, após oito anos de casamento com Jorge, espera o nascimento de filhos para completar a aparente harmonia. Mas eles não chegam. Nem a mudança do pacato bairro do Grajaú para a ascendente Barra da Tijuca, consegue apagar as apreensões do casal que não consegue discutir abertamente os seus problemas.

¹⁰ Ventura, Roberto. “O Guarani vira dramalhão na Manchete”. *Folha de S. Paulo*, 25 set. 1991.



Outro casal, Júlia e Chico, busca uma saída para enfrentar com maior honestidade uma situação nova entre eles: a presença de uma terceira pessoa. Laura tenta manter sua independência a qualquer preço, mesmo que isso custe a sua relação com Raul, que vê o casamento como a única possibilidade para os dois. O general Flores e dona Carmen - pais de Alice e Laura, avós de Júlia, têm um relacionamento baseado na tranquilidade e na imobilidade que os anos de convivência conferiram ao casamento. Fora da família, Fonseca e Odete brigam, discutem, xingam, mas permanecem sempre juntos. A minissérie começa com o mistério: Alice ou Jorge, um deles morreu. Quem matou? Quem morreu? Dois finais foram gravados.

Hilda, garota de família rica, decide abandonar a vida confortável de garota mimada, para tornar-se prostituta, na Belo Horizonte dos anos 60. E Chiquinha Gonzaga, a primeira maestrina, no ambiente preconceituoso da passagem do século 19 para o século 20, viverá a mulher liberada no Rio de Janeiro contraditório como a própria sociedade brasileira. Por fim, nessa galeria de mulheres liberadas ou em busca da liberação, a contagiante Anita: sensual, precoce e trágica.

Seis minisséries e muitos ângulos para situar as possibilidades do amor e da convivência entre casais. *Anos Dourados* (1986), *Desejo* (1990), *Quem Ama Não Mata* (1982), *Hilda Furacão* (1998), *Chiquinha Gonzaga* (1999) e *Presença de Anita* (2001). Os elos comuns são metrópoles, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte ou o eixo São Paulo-Vassouras como cenários. E o não compromisso de seus realizadores com o final feliz.

Outras mulheres vieram à cena, como Martucha, bisneta do clã de *Santa Marta Fabril* (1984), estudante de sociologia na década de 50, que foge com o filho de um empregado da fábrica, livrando-se da família quatrocentona, conservadora e mesquinha. Uma outra minissérie, *A Rainha da Vida* (1987), da 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. 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), 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. Maria, a protagonista de *Meu Marido* (1991), numa 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.

Em *A, E, I, O... Urca*, Sílvia, filha de comunista perseguido pelo Estado Novo, vivia seu amor com Tide num Rio de Janeiro cheio de espões alemães. *Tereza Batista*, a bonita e fogosa prostituta criada por Jorge Amado, desfila seu charme nordestino.

Apresentada pela Rede Manchete como uma obra de ficção da Nova República, *Tudo em Cima* 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)¹¹, que se propunha a contar a história completa da famosa “Falange Vermelha”, uma versão anos 80 do crime organizado, composta de marginais que, além do seu aprendizado de excluídos da sociedade, tiveram contato com importantes militantes da luta armada presos durante a década de 70.

A controvérsia com a censura¹² fez com que a Rede Globo suspendesse por um tempo a exibição de minisséries, esperando ocasião mais oportuna para exibi-las. Na linha de retratar a violência urbana, foi contada também a história do cearense *Fernando da Gata* (1983), baseada em fatos reais: ele chegou a São Paulo em outubro de 1981 e em menos de um ano tornou-se uma das figuras mais temidas e procuradas do Estado, até ser morto em setembro de

¹¹ Programada para ser apresentada em agosto de 1982, a minissérie foi brecada pelos censores quando receberam os primeiros cinco capítulos; informaram, então, à Rede Globo que precisavam assistir a minissérie completa para uma decisão final. *Falange* acabou proibida pela Censura, que alegou a necessidade de impedir “que a pedagogia do crime, os ensinamentos para formação de quadrilhas e os estímulos ao banditismo cheguem a milhões de lares brasileiros”. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 09 jan. 1983, p.39.

¹² Helena Silveira, na sua coluna no jornal *Folha de S. Paulo* comentou: “É o caso de discutir-se com psicólogos se a agressividade no cinema e na TV gera agressividade ou trabalha como compensação do que exista de agressivo no telespectador. Mas o que é razoável pensar é que, numa sociedade agressiva, a arte não possa ser um ameno desfolhar de rosas brancas. *Folha de S. Paulo*, 13 jan. 1983, p. 34.



1982 na fronteira com Minas Gerais. Depois, veio *A Máfia no Brasil* (1984), apresentando, como os demais, a transgressão da lei como forma de chegar-se rapidamente aos objetivos de uma vida melhor, mesmo que essa melhora seja na maioria dos casos efêmera.

Nestes cenários urbanos, estão as decisões políticas, e também, neles, ecoam as grandes tendências no campo do comportamento. Se nas cidades pulsam as tensões entre velhos e novos valores, no Brasil dos sertões aparecem o cangaço, a fé cega a política de cabresto, como mostraram obras do quilate de *Lampião e Maria Bonita* (1882), *Padre Cícero* (1984), *Grande Sertão: Veredas* (1985), *Chapadão do Bugre* (1988), *O Pagador de Promessas* (1988) e *Memorial de Maria Moura* (1994).

Apreciações Finais

Nos últimos 21 anos, graças inicialmente a uma concorrência muito forte entre Rede Globo, Rede Manchete e Bandeirantes, somente no formato minissérie, estabeleceu-se um interessante painel histórico, humano, social e existencial, com oscilações entre um tratamento mais cuidadoso ou menos, de acordo com o momento. Logo, porém, a Bandeirantes abandonou a disputa; A Rede Manchete ficou mais tempo, até 1996, quando foi vendida. Permanece atualmente apenas a Rede Globo com novas minisséries. No total, passamos em rápida revista 74 minisséries, produzidas entre 1982 e 2003.

Se na lógica econômica da oferta e da demanda, a Amazônia ainda não rende o suficiente, como sublinha Busato, no início, não nos contenta sua afirmação de que se isso acontecer, um dia, será porque ela terá chegado a tornar-se familiar para o vasto público nacional, ou então porque ela muito se terá desenvolvido e transformado, a ponto de ter desaparecido tal como hoje a conhecemos.

Não deixa, contudo, de ser inquietante que, nesse rico mapa ficcional das minisséries e das telenovelas, a Amazônia continue ausente. Esperamos que uma análise do processo envolvendo a realização da frustrada macrossérie *Amazônia* possa oferecer mais dados para estas reflexões. Mesmo a questão indígena, como vimos, aparece desfocada e pouco convincente. Mas nem tudo está perdido: no plano regional, vale destacar a iniciativa da microssérie *Amazonas, a Lenda*, de Cleber Sanches, de cinco capítulos, exibida com sucesso, pela Rede Cultura do Amazonas em 1999.



Referências

BUSATO, Luiz. “Os limites da representação: os mitos amazônicos na novela brasileira”. In: PEROZZO, Cícilia Maria Krohling e PINHO, José Benedito (Org.). *Comunicação e Multiculturalismo*. Manaus: Intercom/EDUA, 2000.

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

MORAN, Albert. *Images and industry: television drama production in Australia*. Paddington: Currency Press, 1985.

Currículo Sucinto

Narciso Júlio Freire Lobo

Correio eletrônico: njlobo@uol.com.br

Livros publicados:

Ficção e Política: o Brasil nas minisséries. Manaus: Editora Valer, 2000;

A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1994;

Viagem ao coração do Brasil (com outros autores). São Paulo: Scritta, 1994.