



OS SERIADOS BRASILEIROS

Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual.

Luciene dos Santos

Centro Universitário Belo Horizonte – UNI-BH.

Núcleo de Pesquisa do DCSA

Artigo apresentado à coordenadora

Prof. Maria de Lourdes Motter (USP-SP)

Apresentação

Pertencemos a um grupo de professores pesquisadores que desenvolvem investigações sobre imagens audiovisuais e digitais. Nesse núcleo de pesquisa constituímos um grupo com interesse particular em estudar questões relevantes sobre os seriados brasileiros, por julgarmos se tratar de um gênero ficcional importante na constituição e formação da televisão brasileira. Os seriados são lugares de experimentações estéticas e exercícios de fundações de novas linguagens a partir do emprego de novas tecnologias. Acreditamos em sua relevância como *médium* de intervenção na realidade social e de espelho das relações que são construídas nesse real, como também de meio redefinidor da linguagem das imagens técnicas produzidas pela TV e o cinema, e que ainda não foram investigadas com clareza, permanecendo abertas ao exame.

Os seriados carecem de um trabalho de levantamento histórico, análises que atentem para a recepção, para a relação sociológica e semiótica dos signos (que são postos em circulação por esses produtos comunicativos), assim como as modificações a nível estético e de linguagem. Através de um levantamento bibliográfico realizado nas bibliotecas das principais Universidades brasileiras, sites, bancos de dados de artigos dos principais jornais do país e catálogos de editoras e livrarias detectamos que a produção analítica sobre seriados é muito escassa, principalmente, quando comparadas aos gêneros da novela e da minissérie.



Dessa forma propomos algumas considerações para refletir e propor alguns questionamentos e discussões que enriqueçam nosso trabalho investigativo acerca da produção das séries no Brasil

A Produção Ficcional Brasileira

Os primeiros produtos ficcionais televisuais da televisão brasileira foram o teleteatro e as telenovelas. Somente a partir da década de 60 surgiram os seriados, os telerromances e telecontos (adaptações literárias) e os seriados humorísticos.

Os teleteatros eram adaptações dos clássicos da dramaturgia, os preferidos dos profissionais, que se distinguiam das novelas por apresentar uma proposta de densidade crítica para a televisão brasileira em formação.¹ Renata Pallottini classifica o teleteatro como teatro gravado e realizado em estúdio, de onde era transmitido direto para o público ou gravado em fita para posterior exibição. Até o final da década de 70, o gênero teleteatro chegou a ocupar um lugar de destaque na televisão, especialmente na Rede Globo. Já as telenovelas eram transmitidas algumas vezes por semana. Somente com a introdução do videoteipe, em 1962, tornou-se viável a sua exibição diária. A partir dos anos 70, as novelas passam a retratar o cotidiano e assumem o uso da linguagem coloquial e de cenários urbanos contemporâneos, gravações externas e procura fazer referências compartilhadas pelos brasileiros ao tratar dos acontecimentos nacionais. De acordo com Ester Hamburger² no final dos anos 60 e início dos anos 70, os folhetins eletrônicos transmitidos pela Rede Globo passam a figurar de maneira recorrente na lista dos dez mais vistos e divulgados pelo IBOPE.

Assim as telenovelas acabam por assumir um lugar de destaque no cenário cultural brasileiro, merecendo com o tempo, diversas análises acadêmicas e até mesmo, um Núcleo de Pesquisa em uma expressiva Universidade brasileira.³ Dessas diversas produções acadêmicas

¹ Nos anos 50, na TV Tupi, todos os sábados eram encenadas várias peças do gênero *Vaudeville* ou Teatro de comédias, dentre elas, destacamos: *A Camisola do Anjo*, *Não ande Nua por favor*, *A lógica da Poligamia*.

² HAMBURGER, 1998, p.446-447.

³ O Núcleo de Pesquisa de Telenovela é um projeto do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP. Foi criado em 1992 com destino à pesquisa e documentação sobre telenovela, para desvendar suas peculiaridades, influências e formas de linguagem. O núcleo mantém também o Centro de Informações e Memória da Ficção Televisiva Seriada Ismael Fernandes, fornecendo apoio documental aos projetos em desenvolvimento.



ressaltamos as análises de Elizabeth Rondelli, que procuram, apontar nas novelas e miniséries, a representação daquilo que a produção ficcional televisual considera ser a realidade brasileira nos seus aspectos rurais, urbanos, regionais, metropolitanos, históricos. *“Uma certa insistência de a televisão brasileira falar de um Brasil, ao menos de uma certa imagem dele, para os brasileiros, em termos de construção de um imaginário nacional.”*⁴ E cabe aqui a seguinte reflexão: num mundo globalizado, interligado por avanços tecnológicos, as novelas brasileiras são exportadas para vários países e estabelecem boas audiências com os espectadores. Colocamos a questão: como funciona a relação desse público com as tramas desenvolvidas em um imaginário calcado em referências próprias da cultura brasileira? Tal interrogação carece ainda de estudos mais sistemáticos e profundos, tanto no que diz respeito ao imaginário social corrente no Brasil, como a veiculação da telenovela brasileira em outros países, o que no momento não é nosso objeto, neste estudo.

Essa perspectiva analítica de reconhecer a novela como produtora de um imaginário social que demarca a nacionalidade brasileira está diretamente associada à política de enfraquecimento da cinematografia brasileira, iniciada com os governos militares. O cinema brasileiro sofrendo com a dura política implementada pelos governos militares expressa nos constantes cortes de financiamento, desestímulo à produção industrial e censura no tratamento dos temas perde sua vocação de constituição de identidade nacional e se afasta do povo, enquanto a televisão se desenvolvia rapidamente. Fazia parte do programa político dos militares expandir as telecomunicações para viabilizar a política de desenvolvimento e integração nacional do regime. Esther Hamburger⁵ destaca que “os militares investiram na infra-estrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas.”⁶

⁴ RONDELLI, 1998. p.29.

⁵ HAMBURGER, 1998, p.42.

⁶ Em 1968 inaugurou-se um sistema de transmissão de microondas que estendeu o tráfego de ondas de televisão via terrestre para além dos estreitos limites anteriores. O governo passou logo a seguir a financiar a comunicação via satélite. (Em 1974, novas estações para a comunicação via satélite possibilitaram que sinais televisivos atingissem capitais da região norte como Manaus e Cuiabá). Em 1981 a Embratel firmou um acordo com a TV Bandeirantes e a Rede Globo, permitindo às emissoras transmitir sinais abertos para todo o território nacional. Os sinais eram captados por antenas parabólicas, facilitando o acesso a regiões distantes de estações repetidoras. Em 1985/1986 foram lançados os primeiros satélites brasileiros.



Portanto a novela no Brasil ocupou um papel anteriormente reservado ao cinema, de produção do imaginário nacional e na perspectiva de alguns autores, a partir dos anos 80, com o processo de abertura política, a novela assumiu os debates públicos dos contextos da política nacional e deu visibilidade a diversas discussões de âmbito social. Esther Hamburger aponta que com o processo de abertura política, inicia-se uma nova etapa de constituição da identidade nacional. A autora nos chama a atenção para que se veja as telenovelas como veículos de mobilização de símbolos nacionais, de lugar público para se efetuarem comentários da conjuntura, para captar e criar repertórios que pudessem redefinir o Brasil.⁷ Hamburger ressalta a novela *Vale Tudo* (1988/89) como o marco fundante de uma nova estética e de um novo espaço público para se tematizar a corrupção e a impunidade política como práticas oriundas de um Brasil tradicional, persistentes no Brasil moderno. *Vale tudo* é identificada como um modelo questionador na história das telenovelas brasileiras.

Os seriados, embalados pelas contingências referidas, entraram de forma discreta na TV brasileira ofuscados a princípio pelas adaptações literárias e a seguir pelo estrondoso sucesso das novelas.

Em linhas gerais os primeiros seriados brasileiros tinham estrutura semelhante aos seriados norte-americanos, desenvolvendo temáticas próprias do universo ideológico dos anos 50, em que os Estados Unidos propagavam seu *American way of life*. Assim surgiu o primeiro seriado de aventuras produzido no Brasil, *Capitão 7*, na década de 50, na TV Record, que era um super-herói nos moldes dos clássicos dos Gibis americanos e a primeira comédia de costumes *Alô Doçura*, na mesma fórmula de *I Love Lucy*. No início dos anos 60, outro seriado de ação e aventuras *o Vigilante Rodoviário* (no qual o protagonista é um policial com seu cachorro Lobo, um pastor alemão, como o seriado americano do cachorro *Rin Tin Tin*) promoveu um grande índice de audiência, chegando a ultrapassar os seriados estrangeiros exibidos no Brasil.

Somente no final dos anos 70 é que os seriados vão se voltar para a realidade brasileira, mas, mesmo assim, delimitados pela censura militar e seguindo a estrutura das séries americanas: exibição em longo período (um ano ou mais), apresentado uma vez por semana, retomando o fio da ação original, mas sem compromisso com continuidade. Desse

⁷ HAMBURGER, 1998.p.38-42.



período destacamos *A grande Família, Carga Pesada, Plantão de Polícia, O Bem Amado e Malu Mulher*.

Nos anos 80, a TV Globo lançaria vários seriados preocupados em discutir os problemas cotidianos e os conflitos sociais de um novo Brasil, marcado pelo processo de abertura e de uma nova ordem mundial que se prefigurava com os avanços acentuados de tecnologia. Desse período, merecem destaque *Amizade Colorida, Quem Ama não Mata, Armação Ilimitada*.

Na década seguinte, a Bandeirantes, exibe um seriado que alcança uma certa proeminência: *Confissões de Adolescente*, baseado no livro homônimo de Maria Mariana e a TV Globo, *A Justiceira*, policial baseado nas séries americanas, e *Mulher* seguindo a mesma fórmula do seriado americano *Plantão Médico*. Além disso, a Globo investiu nas comédias de costumes, adaptando o livro de contos *A Comédia da Vida Privada*, de Luís Fernando Veríssimo, e *A vida Como Ela É*, de Nelson Rodrigues. Recentemente a Globo exibe a comédia de costume *Os Normais* e a releitura da *Grande Família* e de *Carga Pesada*.

Dos pontos de vista operacional e mercadológico, os seriados são caros, o que explica o pouco interesse das empresas em mantê-los. No entanto, juntamente com as minisséries, são perfeitos para exercícios de aproximação com o discurso cinematográfico e de outras formas de experimentações estéticas. Nesses gêneros existe uma possibilidade maior de realização artística e de experimentalismo. Por isso observamos que houve uma grande contribuição dos seriados para uma renovação estética e de tratamento com o público para a televisão brasileira, que nos interessa pesquisar.

A relevância dos Seriados – alguns apontamentos

Dessa forma, concluímos que a televisão brasileira, ao expandir-se no vasto território nacional, mediante a organização do sistema de telecomunicações e uma política de tutela estatal, militar e autoritária, criou e revitalizou antigas fórmulas de integração e de identidade, buscando estereótipos anteriormente sedimentadas no imaginário coletivo e reafirmando posições políticas conservadoras. Ao mesmo tempo, este movimento de expansão das técnicas midiáticas deu visibilidade a um Brasil real, pluralizado, multifacetado em diversas culturas, regionalismos e formas de expressão. Transpareceram problemas sociais como o elevado



índice de analfabetismo, as condições de miséria e da seca nordestina, a população de rua, a modernização dos centros urbanos provocando fenômenos novos tais como o menor abandonado, a violência e a nova condição das mulheres independentes economicamente e socialmente.

Nesse cenário novo é preciso destacar alguns seriados que procuraram trazer para o espaço público esse novo Brasil que reverberava entre o novo, proposto no projeto modernizante dos militares e mais tarde no projeto de abertura política que catalisava vários anseios políticos e interesses dos intelectuais brasileiros, agora gozando da liberdade de expressão e as cristalizações políticas conservadoras de um Brasil que ainda vivia sob as marcas do passado colonial.

Carga Pesada, no final dos anos 70, restituiu ao caminhoneiro uma nova dimensão no horizonte simbólico da sociedade brasileira, signo do progresso e desenvolvimento do Brasil que se pretendia moderno nos anos 50/60, a classe havia caído num processo de marginalização de sua imagem ao longo da década de setenta. Cria-se um estereótipo para o caminhoneiro que iria permanecer por mais de duas décadas, ao mesmo tempo, que traz para as cenas fictícias a dura realidade dos que enfrentavam as estradas brasileiras para sobreviver e do povo que circundava as regiões percorridas pelos personagens. Os roteiristas (Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst e Carlos Queiróz Teles) reconhecidos dramaturgos engajados em denunciar a miséria social e de se oporem ao regime militar, escrevem os capítulos em plena ditadura militar.

Malu Mulher trouxe para as telas da TV, discussões inéditas sobre a nova condição das mulheres independentes e divorciadas. Enfrentou questões novas sobre a sexualidade das mulheres que através de vários movimentos feministas procuravam trazer a público o prazer e a liberdade sexual.

A grande Família (1973/75) chegou a conquistar 53 pontos no Ibope e, apesar da censura, fazia crítica social. Os autores iniciais Marcos Freire e Max Nunes basearam-se numa série americana. Como não funcionou, pois estava distante da realidade brasileira, Vianinha e Armando Costa redefiniram os personagens que passaram a morar em um conjunto residencial e formou-se um clima de falta de perspectiva, próprio das famílias brasileiras da época, acentuado pela falta de dinheiro do pai de família, da dona de casa que faz mágica para gerenciar a renda familiar e ainda administrar os conflitos entre os membros



da casa: os filhos que seguem caminhos opostos (um é estudante e outro é um hippie desocupado) enquanto a filha casou-se com um rapaz que dá pequenos golpes e não consegue manter um lar, tornando-se agregado à casa da família. Retratando os conflitos do cotidiano dessa família, Vianinha foi expondo a difícil realidade social nos anos militares.

O formato dos seriados

Marcos Melo define os seriados *como “seqüências de histórias independentes, vividas pelo mesmos protagonistas, articuladas numa ação que se desenvolve dentro de um contexto cultural determinado.”*⁸ Tal definição aparentemente simples torna-se complexa, na prática, quando confrontadas com a questão do gênero desenvolvido nos textos dos roteiros dessas produções e nos formatos que procuram interligar as histórias ou a ocorrência de determinados personagens ocasionais que passam a freqüentar a trama com maior assiduidade. Assim um programa humorístico exibido uma vez por semana, com personagens fixos estaria na condição de seriado e no gênero comédia? Luís Carlos Maciel,⁹ em um artigo para a revista Bravo descreveu o formato da série ou seriado a partir da mesma definição de Melo e acrescentou alguns comentários: os cenários se tornam conhecidos pelos espectadores, as histórias fechadas às vezes apresentam continuações ou tem seus eventos evocados em episódios posteriores e para o autor mesmo que os eventos sejam diversos em cada episódio, conduzem sempre para a mesma experiência central, dramática ou cômica, pois é ela que garante a audiência da semana seguinte.

Acreditamos que os seriados ao se confundirem em sua estrutura de representação com outros tipos de programas televisuais, torna complicada sua própria afirmação em um horizonte de ficção seriada. Mesmo os teleteatros, telerromances ou telecontos que eram mais apreciados e destacados no início da televisão brasileira e que se distinguiam facilmente dos seriado, atualmente podem ser confundidos como seriados. Muitas vezes observamos que os seriados são confundidos em uma mesma perspectiva analítica das novelas e minisséries, sem tratados alguns aspectos relevantes do universo próprio da estrutura seriada. O telespectador também dispensa pouca atenção ao produto, que apresenta muitas vezes audiências baixas,

⁸ MELO.1998.p.32.



que por vezes define sua retirada da grade de programação e mesmo as variações nos horários de exibição (ocorre grande alternância de horários principalmente em função da programação do calendário esportivo de futebol).

Historicamente, observamos que a relação do espectador com os seriados foi extremamente significativa em alguns momentos: a audiência ultrapassou outras programações, organizaram-se fãs-clubes e mesmo alguns temas polêmicos foram colocados em discussão na sociedade brasileira devido a atuação de seriados que tinham como proposta discutir o cotidiano das pessoas comuns, de grupos marginais e de segmentos sociais que eram tratados de forma preconceituosa no que concerne a sua condição social.

Se as telenovelas brasileiras assumiram o lugar do seriado na mobilização de símbolos nacionais, de espaço público para se efetuarem comentários da conjuntura política, econômica e social, ou seja, tratar dos temas da realidade brasileira como avaliam alguns autores, o seriado em compensação com menos compromisso com a política de audiência, tornou-se seguramente o lugar da livre experimentação estética e de representação imagética.

Essas experimentações iniciaram quando cineastas desencantados pela dificuldade de se fazer cinema no Brasil, foram para a TV e se agregaram em núcleos de produções que envolvem diversos profissionais, sob a direção geral de um diretor. Com merecido destaque estão Guel Araes e Antônio Calmon, que passaram da novelas para a produção de seriados.¹⁰ Sob a direção de Guel, o seriado *Armação Ilimitada*, uma paródia do seriado americano, estreou em 1985, com roteiro de Antônio Calmon, cineasta que havia realizado algumas experiências de filmes juvenis no cinema (*Nos Embalos de Ipanema* – 1979, *O menino do Rio* – 1982 e *Garota Dourada* – 1983). A linguagem era inovadora com cortes rápidos, diálogos curtos e diretos com o público, quebrando o espaço diegético e efeitos especiais na imagem para aproximá-la dos quadrinhos. Mais tarde dirigiu *TV Pirata*, um novo marco na história da televisão brasileira: os atores e autores representavam a primeira geração de audiovisual, sem

⁹ MACIEL. 2002. p101.

¹⁰ A grande influência cinematográfica nesta área veio de Guel Arraes, que havia passado alguns anos em Paris estudando cinema e antropologia, e integrando-se ao comitê do filme de Jean Rouch, que produzia cinema documental. Na década de 80, retornou ao Brasil e começou a trabalhar como segundo assistente de câmera em algumas produções cinematográficas, até ser convidado por Paulo Ubiratan para ingressar na Rede Globo. A princípio, Guel integrou-se na equipe técnica das novelas, ao lado de Sílvio de Abreu e Jorge Fernando,¹⁰ realizando três novelas chanchadas: *Guerra dos Sexos* - 1982, *Vereda Tropical* – 1983, e *Jogo da Vida*, 1985. O trio inauguraria uma nova forma de produção televisual (trabalhos em equipes), formalizando núcleos e valorizando o trabalho de autor.



as influências diretas do rádio e do teatro como as anteriores. A época era do vídeoclip, do Rock'n Roll no Brasil, exigindo melhor tratamento visual da imagem, o que motivou a contratação de vários fotógrafos de cinema e a terem seus nomes creditados.

Na produção de diversos seriados e minisséries, Guel introduziu na TV o trabalho de direção de arte e procurou utilizar o recurso de câmera única. Para a execução dos roteiros, convidou bons roteiristas de cinema. Em especial, destacamos Jorge Furtado (diretor de *Ilha das Flores* e outros premiados curtas gaúchos), cujos trabalhos na televisão proporcionaram um novo tratamento de texto televisual: próximo dos documentários e com um humor sutil e inteligente e uma nova dinâmica na apresentação das imagens: mais ágeis e cotidianas. Furtado pertence a uma geração egressa da publicidade e do telejornalismo, que no Rio Grande do Sul havia se aliado à geração de super-oitistas. Mas na impossibilidade de continuarem a produzir filmes em super-8, cuja bitola praticamente desapareceu do mercado em 1984, partem para a produção de curtas em 35mm (trinta e cinco milímetros) e 16mm (dezesseis milímetros). Quando Jorge Furtado inicia seus trabalhos na rede Globo ele associa-se em alguns projetos a Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, roteiristas e cineastas da antiga geração do Super-8. Jorge Furtado realizou diversas adaptações literárias interessantes, e entre as quais merecem destaque, alguns episódios dos seriados de *A Vida como ela é* e a *Comédia da Vida Privada*.

Nos últimos anos, a Rede Globo tem investido na produção desses seriados, principalmente do núcleo de Guel Arraes, procurando inovar, oferecendo produções em película, recursos de computação gráfica no tratamento da imagem, inserções de filmes e documentários, elaborações realísticas na composição da imagem e supressão de tempo (elipses). Dentro dessas inovações, merecem destaque os seriados: *A Justiceira* - tentativa de se produzir um policial brasileiro, realizado em película e com todos os recursos próprios de um discurso fílmico (efeitos com a objetiva: uso de *zoom*, esfumaçamento, movimentos de câmera: varrido, *quick-motion*, planos abertos, *flask back* e *flask forward*) - *Mulher* (seguindo o estilo do seriado americano *Plantão Médico*), realizado em película no primeiro ano de exibição e as séries posteriores foram com lentes fixas importadas que possibilitam maior profundidade de campo dando uma semelhança de 96% com a película cinematográfica. Recentemente com a *Grande Família*, procura dar novo tratamento aos créditos, cortar a imagem em diversos planos, usar varrido e efeitos especiais nas imagens através do uso da



computação gráfica, além de outras experimentações. Como os *Normais* utiliza um ritmo acelerado, imagens não convencionais com pouco tratamento realístico e predominância do texto, uso do *flashback*. O programa é centrado em poucos personagens, realizado em sua maior parte em estúdio e com um cenário que não esconde o improvisado e a falsidade (ao contrário o destaca) uso de efeitos de edição e computação gráfica.

Em comparação com os seriados produzidos em outros países, principalmente nos Estados Unidos, a relação do público com o produto mostra-se bastante diferente. Com o desenvolvimento tecnológico e a consolidação da televisão como meio de comunicação de massa, os seriados nesses países, não perderam um papel relevante junto à sociedade, nem do ponto de vista de altos índices de audiência como de atuação na estrutura cultural do país. Nesse contexto os seriados acabam por possuir uma formatação e estrutura distintas do nosso produto nacional. Alguns se encontram há anos em exibição, com os mesmos atores que vão envelhecendo ou crescendo junto com os personagens das séries; alguns se tornam estigmatizados nos papéis e não conseguem realizar uma carreira paralela no cinema e em outras produções televisuais. (Dentre uma série de outras características que levantamos em nossos estudos).

Portanto, existe uma relevância dos seriados nacionais que merece ser discutida e esperamos com nosso trabalho, desenvolver algumas considerações que julgamos importantes.



Bibliografia

ESQUENAZI, Rose. No Túnel do Tempo: Uma memória Efetiva da Televisão Brasileira. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1993.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HAMBURGER, Esther. TV pede reelaboração contínua da atualidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de novembro de 1997. Ilustrada, caderno nº 4.

MACIEL, Luiz Carlos. A Lógica da Repetição. In: *Revista Bravo*, São Paulo: Abril, ano 5, abril de 2002.

MELO, José Marques. *As Telenovelas da Globo: Produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1998.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

RONDELLI, Elizabeth. Realidade e ficção no discurso televisivo. In: *Imagens*, São Paulo: Unicamp, volume nº 8, Maio/Agosto de 1998

MACIEL, Luiz Carlos. A Lógica da Repetição. In: *Revista Bravo*, São Paulo: Abril, ano 5, abril de 2002.