

Cinema, televisão e autoria

*Lisandro Nogueira**

Resumo

O exame da questão autoral na ficção seriada. Enquanto as telenovelas latino-americanas de língua espanhola e as soap operas prescindem da figura do “autor”, as brasileiras absorvem o termo a partir do contexto vanguardista dos anos 60 que originou o cinema de autor. Aplicando o cinema de autor como referência, constatou-se temáticas recorrentes e identidade mínima do escritor que burla os rigores da indústria. Por outro lado, há a precariedade do controle do escritor sobre a obra devido a longa duração e as interferências do público e emissora. Esse último fator mina a possibilidade da confirmação da autoria na televisão.

Palavras-chave: ficção seriada, televisão, autoria.

A produção de televisão demonstra que a indústria cultural brasileira tem em si o *antídoto* de que fala Theodor Adorno¹. Observando a tensão entre criar e seguir regras dessa indústria, é possível constatar que, mesmo numa produção serializada e estandardizada (as telenovelas, p. ex.), a criatividade exerce alguma força e ocupa um espaço. Os rigores de vigilância da audiência, dos patrocinadores e da emissora, não são suficientes para barrar os “momentos autorais” e inibir completamente o *antídoto*. A indústria cultural necessita da reposição constante da novidade. Ela é dinâmica e está sempre se atualizando. As telenovelas brasileiras são um exemplo disso. O mercado exige essa renovação. Mas nesse processo há casos que ultrapassam um pouco mais os limites da referência ao mercado. As telenovelas *Vale Tudo* e *O Dono do Mundo*, de Gilberto Braga, principalmente esta última, mostram que ele fez mais do que dar continuidade à modernização do gênero iniciada com *Beto Rockfeller* em 1969: a crônica sobre o Brasil, trabalhando com base em solo melodramático, trouxe para a reflexão a questão de a autoria na televisão ater-se aos pressupostos formulados pelo cinema (os franceses François Truffaut,

* Lisandro Nogueira é professor na Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP.

Jaques Rivette e outros, estabeleceram a *Política dos Autores*, nos anos 50, afirmando o diretor do filme como autor da obra, assim como escritor na literatura e o pintor nas artes plásticas).

A partir dos pressupostos do cinema, é possível afirmar existir autoria na ficção de televisão? A televisão brasileira se distinguiu das emissoras latino-americanas ao credenciar os escritores com o estatuto de autor. O uso do termo visou beneficiar-se da legitimidade comercial já utilizada pela indústria do cinema. Por outro lado, o legado das inovações dos anos 50/60, como o *cinema de autor*, foi assimilado pela televisão, que buscou no termo *autor* o prestígio e a sofisticação intelectual. Se para a *política dos franceses* autor é quem dirige e, na maioria das vezes, redige o roteiro, na indústria da televisão autor é somente aquele que escreve o *script* (roteiro). A característica da produção seriada da TV impede que exista a figura do diretor nos moldes do cinema. O controle de todo o processo de produção encontra-se nas mãos do produtor (emissora) que, dependendo do escritor e do contexto histórico [o período entre Beto Rockfeller (69) e *O Dono do Mundo* (91) é considerado como aquele do apogeu dos escritores com personalidade distinta na indústria da TV], divide responsabilidades, confia algumas decisões e até mesmo perde o domínio sobre o final da telenovela, como aconteceu com Gilberto Braga.

A senha para transportar pressupostos da *política dos autores* para a televisão brasileira encontrou no crítico americano Andrew Sarris uma referência. Algumas constatações são possíveis depois de se analisar a adaptação americana das idéias francesas. O aparato produtivo e organizacional da TV no Brasil, semelhante ao da indústria do cinema e da televisão americanas, contribui para que parte das idéias de Andrew Sarris² sirva como parâmetro. Sarris afirma que a “teoria do autor valoriza o diretor precisamente por causa dos entraves da indústria à sua expressão”. Desta forma, são obrigados a expressar sua personalidade através do tratamento visual em vez do conteúdo literário de suas idéias e roteiros. De Andrew Sarris aproveita-se a idéia do “entreve” como estímulo para se quebrar regras e normas e daí sobreviver na indústria. Acomodando a visão de Sarris ao contexto brasileiro, guardadas as devidas diferenças, nota-se que Gilberto Braga dribla algumas limitações estabelecidas pela indústria exercendo e atuando como *autor-produtor* em comum acordo com a emissora. Ele escreve as telenovelas juntamente com os colaboradores, afinados

com suas idéias, escala o diretor com o qual quer trabalhar, visando uma sintonia na produção, escolhe o elenco e participa da escolha da trilha sonora com direito a veto.

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

O poder acumulado por Gilberto Braga como *autor-produtor* nasceu num momento de valorização das telenovelas que atualizaram o gênero e sintonizaram sua base melodramática com uma crônica urbana reveladora de novos comportamentos. Quando o contexto pós-década de 80 revelou-se refratário a impulsos de renovação e os ecos inovadores dos anos 50/60 perderam força, a proposta de telenovela de Gilberto Braga se fragilizou e entrou em crise. A “vingança” do autor, ao não realizar o tradicional final feliz, contrariando público e emissora no final de *O Dono do Mundo* (91), se mostrou personalidade, sinalização de uma marca autoral, mostrou também o declínio desse tipo de telenovela, com a dissociação entre público e escritores.

A telenovela posterior de Gilberto Braga, *Pátria Minha* (94), mostrou que o novo contexto veio para ficar e espantar os resquícios remanescentes dos anos 60. A audiência foi baixa, Gilberto Braga perdeu o controle sobre o elenco, suas escolhas musicais não se manifestaram como antes e a emissora fez diversas intervenções para assegurar o término de uma telenovela fragilizada.

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

O gênero vive uma crise de readaptação, ou melhor, de renovação da tradição. O espaço para a “telenovela atualizada” foi diminuído e, talvez, o “autor” de televisão tenha se tornado prescindível dentro

desse novo contexto. A situação se complicou ainda mais quando parte do público, que sempre avalizou as “telenovelas atualizadas”, começou a migrar para as TVs por assinatura e o videocassete. Quem sustentava o prestígio do gênero modernizado, que assimilara as mudanças sociocomportamentais a partir dos anos 60, mudou de canal e escritores como Gilberto Braga passaram a ser sofisticados demais para um público refratário a telenovelas que fogem em demasia da base melodramática. Entre rir e chorar (o melodrama), com alguns lampejos de preocupação social e política (o melodrama atualizado), prefere-se somente derramar lágrimas e rir com narrativas cada vez mais próximas das *soap operas*. O indício do nascimento dessa nova fase é *Malhação* (1995), uma *soap opera* que sinaliza uma crise e talvez um novo estatuto para a ficção seriada brasileira.

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

As marcas autorais sinalizam uma possível autoria, mas fragilizam-se e tornam-se insuficientes para confirmá-la. Isso significa que os parâmetros da *política dos autores*, tomados emprestados e acolhidos visando uma adaptação a um gênero e veículo diverso do cinema, têm seus limites estampados. Até onde podem servir como espelho revelam marcas frágeis mas simbólicas da busca de uma identidade mínima num gênero de massa como o melodrama brasileiro.

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

Abstract

Analyses authorship in the serial fiction. While the Latin American telenovelas of Spanish language and the soap operas do not need the “author”, the Brazilian telenovelas have absorbed this term from the avant-garde context of the Sixties when the *politique des auteurs* was created. Using the *politique des auteurs* as reference, it has been noted recurrent themes and the writer’s minimal identity which deceives the industry rigours. On the other hand, the author’s control upon the work is precarious due to its long length and the interferences of the public and the network. This last factor reduces the possibility of confirmation of authorship on television.

Key words: serial fiction, television, authorship.

Notas

1. ADORNO, Theodor. Transparencies on film. *New German Critique*, p. 24-25, 1981. Ensaio sobre o Novo Cinema Alemão, lançado em 1966, no qual reconsidera sua opinião de que o cinema é simplesmente uma Indústria Cultural: “a própria ideologia da indústria cultural passa a ser internamente antagônica na mesma medida da própria sociedade de que ela visa controlar. A ideologia da Indústria Cultural contém o antídoto para o seu próprio veneno”.

2. SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*. n. 27, Winter 1962.