



**COMUNICON2018**  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

## O Percurso da Teledramaturgia Brasileira na Obra de Lauro César Muniz<sup>1</sup>

Camilla Rodrigues Netto da Costa Rocha<sup>2</sup>

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Consumo da ESPM/SP  
(PPGCOM/ESPM)

### Resumo

Neste artigo temos por objetivo compreender como a obra de Lauro César Muniz, na década de 1970, em sua primeira fase na TV Globo, contribuiu para a construção da teledramaturgia brasileira para, em um momento posterior, traçarmos os rumos das telenovelas a partir da década de 1990. Vinculamos nossa análise às principais produções do autor para a TV Globo no período, em especial as telenovelas *Escalada* (1975), *O Casarão* (1976), *Espelho Mágico* (1977) e *Os Gigantes* (1979). Para tanto, adotamos como itinerário metodológico a pesquisa bibliográfica, que ilumina e consubstancia nossas reflexões teóricas, e documental, quando intencionamos seja desvelado o percurso biográfico de LCM, com depoimentos do autor sobre seu percurso e os rumos da telenovela a partir de 1990.

**Palavras-chave:** narrativas midiáticas; teledramaturgia brasileira; biografia comunicacional; Lauro César Muniz.

### 1. Introdução

O estudo da telenovela, produto televisivo e cultural, do gênero ficcional, não deixa de ser um resgate de uma articulação heterogênea entre matrizes populares, cultura de massa e elementos do erudito. Com origens múltiplas, vinculadas ao melodrama – século XIX, por ocasião das pantominas encenadas nas ruas de Paris para ridicularizarem a nobreza – passando ao que, desse fio

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho “Comunicação, Educação e Consumo” (GT08), do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (Bolsista CAPES - PROSUP Integral) e doutoranda na mesma instituição. Graduação em Direito (PUC/SP) e em Comunicação Social (ESPM/SP). E-mail: camilla@costarocha.com.br.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

melodramático foi se embrenhando em forma: folhetim<sup>3</sup>, *soap operas*<sup>4</sup> e radionovelas<sup>5</sup>, podemos afirmar que a telenovela tem sido fundamental na formação de nossos hábitos, valores e identidades.

Em uma abreviada contextualização histórica, a primeira telenovela *Sua Vida Me Pertence*, de Walter Forster, foi ao ar em 1951 na TV Tupi. Nesse momento ainda inexistia grade horária, que se estrutura em 1960 com a chegada em julho da TV Excelsior<sup>6</sup>, quando a emissora imprime uma mentalidade profissional à produção televisiva<sup>7</sup>. Segundo Brandão (2010), em seis anos, na década de 1960 (63-69), foram produzidas 176 novelas, sendo 55 da TV Excelsior, 60 da TV Tupi e 22 da Globo.

Em excelente retomada acerca do percurso da televisão no Brasil, Ribeiro e Sacramento (2010) narram o surgimento, em 1970, do “padrão Globo de qualidade” que acarretou, para a teledramaturgia, a contratação de intelectuais de esquerda, dramaturgos, para a produção televisiva. Importante frisar que a qualidade tornou-se um “padrão” na Rede Globo não por iniciativa da própria emissora, mas sim porque a mesma sempre esteve atenta ao cenário da época e optou por ceder às pressões da imprensa, dos setores sociais conservadores e às exigências de um público consumidor das estéticas da MPB, Cinema Novo e teatro popular.

Como a intenção da Globo era elevar o nível das produções, nada mais propício do que a contratação desses profissionais que “mantinham um estreito diálogo com as vanguardas artísticas e com o gosto dos setores médios escolarizados do público, que a emissora procurava agora alcançar” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 123-124). As contratações envolveram nomes como Dias Gomes, Jorge Andrade, Cassiano Gabus Mendes, Oduvaldo Viana, entre outros.

Ainda que a TV Globo tenha consolidado ao longo de 1970 o seu “padrão de qualidade”, o gérmen do ponto de virada, amplamente conhecido pela literatura nacional, se dá com *Beto*

<sup>3</sup> Os folhetins eram marcados por uma história longa e parcelada em que se faziam presentes as reviravoltas e os suspenses para deslindes nos próximos capítulos.

<sup>4</sup> As *soap operas*, ao contrário, têm por característica a ausência de um final; podem ter uma longa duração e se caracterizam por multiplicidades de núcleos com elencos às vezes fixos. Bom lembrar que as produções em muito se atrelavam aos ditames dos patrocinadores.

<sup>5</sup> As radionovelas latino-americanas bebem das fontes dos folhetins e das *soap operas*. Surgem, inicialmente, no formato das *soap operas*, patrocinadas por fábricas de detergentes mas vão se distanciando aos poucos para privilegiar o lado trágico e as fortes emoções. São as radionovelas que, com o surgimento da televisão, migram para as telas e influenciam as primeiras produções teledramatúrgicas no Brasil na década de 1950.

<sup>6</sup> A TV Globo surge cinco anos depois que a TV Excelsior, em abril de 1965.

<sup>7</sup> Estamos falando de um salto de 1950 para 1966 quando o número de aparelhos de televisão nas casas sobe de 434 mil para 2,4 milhões (401%). Conferir em BRANDÃO, C. As primeiras produções televisivas. In: GOULART, A. P., SACRAMENTO, I. ROXO, M. (orgs.). *História da Televisão no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2010.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

*Rockefeller* (1968-69) de Bráulio Pedroso, escrita e produzida para a Rede Tupi e, na Rede Globo, com *Véu de Noiva* (1969), de Janete Clair.

A partir daí temos uma sucessão de telenovelas que, sem romper com os modelos tradicionais realizados até o momento, dialogam com novas possibilidades estéticas e de linguagem: enredos mais complexos, mais imaginativos, personagens mais contraditórios, robustos e convincentes, e uma maior ligação com o Brasil, com temáticas fincadas no contexto social, político e cultural do momento:

As inovações [...] permitiram rupturas profundas e sistemáticas em relação à *tradicional telenovela brasileira*. A tendência foi de superação do romantismo tradicional, em direção ao realismo moderno [...] É importante lembrar, entretanto, que a modernização teledramatúrgica se valeu de diferentes estéticas: da realista e da naturalista, mas também do fantástico e até mesmo do grotesco e do romantismo melodramático (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124)

A presente investigação está voltada, em um primeiro momento, justamente para esse período que compreende a década de 1970. Interessa-nos, especialmente, o percurso de Lauro César Muniz na TV Globo<sup>8</sup> uma vez que compactuamos com a ideia de que sua obra desse período, ao lado das de outros autores, contribuiu para a formação de uma linguagem própria da teledramaturgia brasileira (FIGARO, 2000). Em uma etapa posterior, interessa-nos aferir os destinos da teledramaturgia a partir da década de 1990. Especialmente para pensar quais os fatores que incidem, a partir desse momento, para dissociar a telenovela de seu percurso trilhado até então.

Segundo o próprio Lauro César Muniz:

A década de 1970 marca o grande salto de qualidade da telenovela, quando impusemos uma nova estética. Na década anterior, houve uma ou outra novela que esboçava uma renovação culminando com *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, em 1968, um marco importante. Mas na década de 1970 havia uma intenção deliberada de propor uma nova visão, de renovar tudo, de mexer com a cabeça das pessoas com temas e formatos mais arrojados, num claro desafio ao marasmo conservador da ditadura militar (BASBAUM, 2010, p. 110-111)

Temos, em 1971 o seguinte panorama: somada às novas temáticas, mais realistas e verossímeis, que assimilavam a realidade político, cultural e social do Brasil, está a maior amplitude da telenovela que passa a contar com o número de 150 capítulos. A grade horária se fixa em quatro períodos: 18h, 19h, 20h e 22h. Às primeiras são destinadas as temáticas mais românticas, ao horário

<sup>8</sup> Nesse momento a TV Globo, com cinco anos de existência, acomodava as suas produções às exigências da Ditadura, em um modelo mais tradicional. Diferente foi o percurso da TV Excelsior que "se pautava editorialmente por um 'nacionalismo democrático' e, diante da possibilidade do golpe militar, apoiou a manutenção do presidente João Goulart. Com a consolidação da Ditadura, a emissora sofreu boicotes e uma censura bastante rígida. E, depois da morte de Mário Wallace Simonsen, em 1965, adquiriu muitas dívidas. Até que, em primeiro de outubro de 1970, o presidente Emílio Garrastazu Médici assinou o decreto de sua cassação" (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 110).



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

das 19h as mais cômicas e leves, às 20h as mais densas e dramáticas e às 22h, as telenovelas de caráter mais experimental. Além disso, a Rede Globo investe em um Departamento de Análise e Pesquisa que corrobora para evidenciar o “conjunto de ações que a emissora estava realizando para poder se tornar uma moderna indústria de produção cultural” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 129).

Lauro César Muniz estreia na Globo<sup>9</sup> em 1973 com *Carinhoso* no horário das 19h. A seguir escreve com Gilberto Braga *Corrida de Ouro* (1974) e novamente assume a autoria de *Escalada* (1975), *O Casarão* (1976), *Espelho Mágico* (1977) e *Os Gigantes* (1979), na emissora. Depois de *Rosa Baiana* (1981) para a Rede Bandeirantes, LCM volta à Globo onde escreve *Transas e Caretas* (1984), *Um Sonho a Mais* (1985), com Mário Prata, *Roda de Fogo* (1985) com Marcílio Moraes, *O Salvador da Pátria* (1989), *Araponga* (1991) com Dias Gomes e Ferreira Gullar e *Zazá* (1997). O autor ainda supervisionou várias novelas na emissora e finalizou *O Bofe* (1972) de Bráulio Pedrosa. Sem contar os teleteatros e as minisséries e, ainda, o caso especial *O Crime do Zé Bigorna*<sup>10</sup> (1974) que teve uma grande repercussão na época<sup>11</sup>.

Do percurso televisivo de LCM, interessa-nos pesquisar, neste artigo, especialmente aquele referente às telenovelas veiculadas na Rede Globo na década de 1970. E, dessas produções, destacamos as novelas do horário das 20h por trazerem maior possibilidade de experimentação e tramas mais arrojadas. Inclusive, é essa audácia nas obras de LCM que nos instiga a perquirir suas criações artísticas teleficcionais, pois aí mora o embrião da teledramaturgia brasileira renovada. E se por um momento a experimentação estava confiada às novelas das 22h<sup>12</sup>, “na segunda metade da década de 1970 o experimentalismo que havia marcado o horário das dez atingiu também o das oito. A fase de maior ousadia foi entre 1976 e 1977, quando a emissora levou ao ar as novelas *O Casarão* e *Espelho Mágico*” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 130).

Tanto a biografia escrita sobre LCM quanto sua biografia, enquanto percurso de vida, bem como os escritos que se têm sobre ele na imprensa e na literatura, dão conta de um homem dinâmico, ousado, e obstinado em fazer aquilo que acredita: “desprendido, liberal, seguro e decididamente

<sup>9</sup> LCM já tinha escrito para a TV Excelsior a telenovela *Ninguém Crê em Mim* (1966); *Estrelas no Chão* (1967), TV Tupi; *O Morro dos Ventos Uivantes* (1967), TV Excelsior; *As Pupilas do Senhor Reitor* (1970), *Os Deuses Estão Mortos* (1961), e *Quarenta anos Depois* (1971), TV Record.

<sup>10</sup> Esse caso especial é um dos exemplos das tramas de LCM que dão origem a novas histórias, com personagens e conflitos renovados. Zé Bigorna deu origem ao Sassá Mutema de *O Salvador da Pátria*.

<sup>11</sup> Com Lima Duarte no papel de Zé Bigorna, esse caso especial de 50 minutos de duração foi censurado e LCM conseguiu a liberação da produção com Romero Lago, chefe da censura à época, indo até Brasília e concordando em alterar o texto (BASBAUM, 2010).

<sup>12</sup> *Sinal de Alerta* (1978) foi a última novela das 22h. a partir daí a grade horária se estruturou tal como a conhecemos: 18h; 18; 21h.



**COMUNICON2018**  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

humanista” (ZANOTTO, 2014, p. 272) são alguns adjetivos que emergem sobre esse autor e sua obra.

Nossa problemática investigativa assume, assim, o seguinte questionamento: de que maneira as produções televisivas de LCM na década de 1970 contribuem para a construção da teledramaturgia brasileira? E, em um segundo momento, quais os fatores contextuais que incidem, a partir de 1990, para alterar os caminhos percorridos pela telenovela até então?

Com o objetivo de compreender como a obra de LCM da década de 1970, em sua primeira fase na TV Globo, contribui para a construção da teledramaturgia brasileira, comparando posteriormente com os rumos das telenovelas a partir da década de 1990, adotamos como itinerário metodológico as pesquisas bibliográfica e documental. As pesquisas bibliográficas iluminam e consubstanciam nossas reflexões teóricas e a análise documental permite seja desvelado o percurso biográfico de LCM, a respeito de suas produções e sua visão acerca do cenário televisivo de 1990.

## **2. Contribuições Do Percurso De LCM Para a Teledramaturgia Brasileira**

Uma conceito chave para as reflexões deste artigo é o de biografia comunicacional, cunhado e desenvolvido por Sacramento (2012) em sua tese de doutorado. Sem a menor pretensão de dar conta da complexidade que o estudo envolve para esse artigo nos limitamos a emprestar referido conceito a fim de pensarmos o percurso de LCM. Segundo Sacramento (2012), quando se pensa uma biografia comunicacional, considera-se não uma atividade individual mas todo

o circuito comunicativo das produções discursivas imbricadas num indivíduo. Essa perspectiva busca romper com a tendência dominante nos estudos biográficos. Centrados mais no individual do que no social e mais no textual do que no contextual, eles acabam des-historicizando as ações e celebrando as características imutáveis da personalidade (SACRAMENTO, 2014, p. 157).

O objetivo da biografia comunicacional, portanto, é o de pensar “como se formaram a singularidade, a representatividade, a exemplaridade e a notoriedade de um determinado indivíduo dentro de um conjunto específico de mediações socioculturais” (SACRAMENTO, 2014, p. 158).

Não interessa, portanto, o indivíduo como figura de destaque pontual na História mas sim evidenciar as articulações que desse indivíduo com o social transformaram-no em uma figura pública. Nesta perspectiva importa analisar tanto os textos de LCM quanto aqueles escritos sobre sua pessoa e sobre o seu trabalho – considerando também quem os escreveu e quem recebeu esses textos.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Evidente que nesse espaço cabem algumas poucas reflexões e que inexistente a possibilidade de aprofundarmos sobre LCM nessa perspectiva da biografia comunicacional. Porém, é esta que nos guia quando nos debruçamos sobre a trajetória do autor (percorrida e narrada sobre), na década de 1970, no que se refere à sua contribuição para a formação da teledramaturgia brasileira. Tomamos como base, principalmente, a biografia escrita por Hersch W. Basbaum (2010) para responder quem seria LCM para ele. Conclui o escritor que “Lauro César Muniz é uma pessoa forte, com princípios, domina o ofício a que se dedicou e é, acima de tudo, responsável e talentoso”<sup>13</sup>.

O ingresso de LCM na televisão se dá em 1966 na TV Excelsior com a telenovela *Ninguém Crê em Mim*. Segundo ele mesmo relata, a novela não foi bem mas já anunciava a marca que tomaria corpo em suas produções futuras pois “trazia uma contribuição reconhecida por todos: buscava uma temática nacional, trazia para a telenovela a linguagem coloquial do dia a dia”<sup>14</sup> (BASBAUM, 2010, p. 94). Ora, são essas, justamente, algumas das características que marcam as rupturas com a *tradicional telenovela brasileira*. Se referida passagem consolida-se a partir da década de 1970, temos aí LCM anunciando essas transformações em sua primeira produção televisiva.

Nesse momento a Rede Globo ainda aposta na cubana Glória Magadan que se filia a um universo melodramático, estereotipado e dissociado da realidade nacional. LCM anuncia em 1966 com *Ninguém Crê em Mim* o que se consolida em *Beto Rockefeller* (1968-69) de Bráulio Pedroso escrita e produzida para a Rede Tupi, um marco dessa transição para uma telenovela mais realista e próxima do dia a dia do Brasil. O afastamento de Glória da Rede Globo permite que Janete Clair também tangencie esse *abrasileiramento* da teledramaturgia com *Véu de Noiva* em 1969.

LCM ingressa na TV Globo<sup>15</sup> em 1972 na era Walter Clark-Boni, tendo Daniel Filho como diretor responsável pelas telenovelas. Janete Clair já ocupava o lugar de Glória Magadan e a TV Globo investe para renovar o gênero, na esteira das emissoras predecessoras (tal como a TV Tupi e a TV Excelsior). No entender de LCM a visão de Boni e Daniel Filho fez com que os dois se tornassem os homens mais importantes para o desenvolvimento e a qualidade da telenovela brasileira (basbaum, 2010). Tanto um quanto outro eram abertos e sensíveis para inovações.

<sup>13</sup> Disponível em: [http://ee.famosos.zip.net/arch2011-12-04\\_2011-12-10.html](http://ee.famosos.zip.net/arch2011-12-04_2011-12-10.html) Acesso em nov. 2017.

<sup>14</sup> BASBAUM, 2010, p. 94.

<sup>15</sup> Antes da TV Globo, LCM escreve para a TV Excelsior em 1967, *O Morro dos Ventos Uivantes*, enorme sucesso de audiência. Com os sinais de decadência da TV Excelsior, por força do regime ditatorial que se anuncia no país, ele migra para a TV Record onde escreve *As Pupilas do Senhor Reitor* (1970). Essa novela, líder de audiência, o confirma como teledramaturgo. Em seguida *Os Deuses estão Mortos* (1971), afirmando ter sido nessa novela que vislumbrou um caminho futuro na teledramaturgia. Em seguida, ainda na TV Record, escreve *Quarenta Anos Depois* (1971) e se torna o único autor de telenovela a ganhar um prêmio fora da TV Globo.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

A sua primeira tarefa foi a de terminar *O Bofê* – por força de uma doença acometida à Bráulio Pedroso. Sobre esta produção, Bráulio destaca alguns aspectos inovadores da trama, justificando a queda da audiência (de 65% para 27%):

‘Desde o princípio eu não esperava Ibope. É renovadora demais’, diz. Fazer um ídolo tradicional, como Jardel Filho (o mecânico Dorival, viúvo de subúrbio carioca à procura de uma moça rica da zona sul, mas que acaba se apaixonando por Guiomar, Betty Faria, uma vendedora de enciclopédias), representar o papel de um pateta, ou Cláudio Cavalcanti (Maneco Vidigal, sobrinho que finge de beato e torce pela morte da milionária, tia Carlota, Ylka Salaberry) descer da imagem heróica de um dos irmãos Coragem, realmente ‘é demais’. Ainda tendo de engolir uma sensual vovó Stanislava, interpretada por um homem (Ziembinsky), as donas de casa ficaram confusas. ‘Sentiram que a novela estava mexendo com suas estruturas, e mudaram de canal’, conta Bráulio, que considera “O Bofê” uma das melhores coisas que já fez. ‘Acho inclusive que a TV deve insistir em apresentar novelas desse tipo. Se não fosse ‘Beto Rockefeller’ (também sua), ainda estaríamos assistindo às novelas no estilo de Glória Magadan’<sup>16</sup>

Percebemos o coro dos autores da época em renovar a telenovela até então desenvolvida pela TV Globo. É nesse espírito que em 1973 que LCM escreve sua primeira novela para a emissora, *Carinhoso*, para o horário das 19h. O sucesso dessa produção, estrelada por Regina Duarte e Cláudio Marzo, o conduz para o horário das 20h, ao lado de Janete Clair. Em matéria do dia 09/07/1973, o *Jornal do Brasil* destaca, sobre *Carinhoso*, que

A trama de Sabrina, ou melhor, *Carinhoso*, satisfaz plenamente aos anseios psicológicos do público feminino e a mecânica do espetáculo terminará impondo a novela à outra faixa da platéia. A julgar pelos capítulos iniciais, com filmagens em Nova Iorque, o nível artesanal é bom, o ritmo ágil, o elenco atraente. O seu sucesso popular está assegurado<sup>17</sup>.

Importante destacar que foi com *Os Deuses estão Mortos* (1971), escrita para a TV Record, que LCM descobriu o seu caminho na teledramaturgia: “Uma temática humana forte que tivesse como pano de fundo a história do Brasil e a infraestrutura social que regia o movimento daquelas personagens<sup>18</sup>” (BASBAUM, 2010, p. 142-144). Já vislumbramos o quanto a obra de LCM é a própria marca da renovação da teledramaturgia brasileira, alavancada na década de 1970.

LCM estreia no horário das 20h com *Escalada* (1975). Uma novela “baseada na história do meu pai. Uma história epidérmica, vivenciada, sofrida, visceral” (BASBAUM, 2010, p. 153). *Escalada* rompeu com o padrão até então adotado pela TV Globo para o horário das 20h. Nas palavras de LCM isso se dava pelo fato de que ele: “contava a história absolutamente real de um

<sup>16</sup> Matéria *Farsa Demais* publicada na Revista Veja em 20/09/1972. Disponível em: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/> Acesso em dez. 2017.

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/> Acesso em dez. 2017.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

homem comum, sem preocupações maniqueístas, folhetinescas, sem um vilão esquemático, que tinha como pano de fundo a própria história do país de 1939 até o presente, 1975” (BASBAUM, 2010, p. 142-144).

A novela conta a história da escalada desse homem “de classe média baixa, sem nada, sem raiz familiar começava a lutar para vencer na vida, enfrentando a oposição de uma aristocracia já instalada há anos no poder, na economia e na política” (BASBAUM, 2010, p. 153):

O enredo conta a trajetória do caixeiro-viajante Antônio Dias (Tarcísio Meira), no período entre 1940 e 1975, tendo como pano de fundo momentos marcantes da história recente do Brasil. Tudo começa quando Antônio deixa Minas Gerais e vai para o Rio Pardo, no interior de São Paulo. Lá dedica-se a plantar algodão e conhece as duas mulheres que irão marcar sua vida: Cândida (Suzana Vieira), com quem se casa, e Marina (Renée de Vielmond), sua verdadeira paixão. Antônio entra em conflito com o rico cafeicultor Armando (Milton Moraes), irmão de Marina. Ele perde toda a safra de algodão da fazenda, o que o obriga a mudar para o Rio de Janeiro – então capital federal –, onde se torna um pequeno empresário. Tempos depois, Antônio participa da construção de Brasília<sup>19</sup>

Antes desse enredo, LCM havia escrito para TV Globo o caso especial *O Crime do Zé Bigorna* (1973), com Lima Duarte, uma produção ousada e que fez Daniel Filho recusar a primeira sinopse de LCM para a sua primeira novela das 20h com a alegação de que naquela sinopse ele não reconhecia o autor de *O Crime*. Foi essa recusa que mobilizou LCM a escrever *Escalada* e fez nascer, segundo ele, “uma das minhas melhores novelas. Desafios como esse firmaram o padrão de qualidade da Globo<sup>20</sup>”.

Ainda há que se ressaltar o efeito positivo na opinião pública repercutido por *Escalada* a respeito da temática do divórcio, que começava a ser discutida no âmbito legislativo. Mais uma vez vemos a marca de LCM propondo uma novela que “discutia os entraves que a Igreja e os ultraconservadores apresentavam, desafiando a censura e o regime vigente” (BASBAUM, 2010, p. 157). Nessa época LCM vai à casa do ex-presidente da República, Juscelino Kubitschek, assistem *Escalada* juntos e as palavras de JK sobre a novela são as seguintes: “uma trincheira corajosa, uma resistência à ditadura” (BASBAUM, 2010, p. 160).

Em *Escalada* havia, por parte de LCM, a intenção de homenagear JK, a construção de Brasília. O que, em plena ditadura, era impossível. Mas o autor coloca e sutilmente passa a “ideia de que houve no Brasil um presidente bem sucedido dentro de um processo democrático. Foi possível

<sup>19</sup> PROJETO MEMÓRIA ORGANIZAÇÕES GLOBO. Dicionário da TV Globo, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013, p. 51.

<sup>20</sup> Idem.





COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

dizer isso: um presidente que construiu, renovou o país dentro dos processos constitucionais, dentro do processo democrático” (MUNIZ, 1995, p. 98).

Depois de *Escalada*, LCM é sacramentado no horário das 20h (nas palavras de Dias Gomes). E depois de *Pecado Capital* para o horário das 19h, LCM escreve *O Casarão* (1976), novela das 20h. Essa telenovela, segundo LCM, só foi possível por força da visão pujante de telenovela por parte de Boni e Daniel Filho. Eles estimulavam novelas como essa, em que se tinha “uma história com estrutura tão especial, uma história tão arrojada” (BASBAUM, 2010, p. 164).

Em *O Casarão*, LCM conseguiu dizer muita coisa, tanto em termos políticos quanto referente aos costumes. Segundo coloca, “tratamos da emancipação feminina através de várias gerações da mesma família, de várias personagens femininas” (MUNIZ, 1995, p. 98). Foi uma inovação em termos de formato narrativo e linguagem. Seria a primeira vez que uma trama teria a passagem do tempo sem utilizar o recurso de *flashback*, por meio da tradicional memória dos personagens. Em *O Casarão* LCM propôs um exercício para o telespectador que sentiria a passagem do tempo com as mudanças nos costumes das diferentes épocas retratadas na telenovela: “um objeto que for novo na primeira fase estará em uso na segunda e, na terceira, vamos encontrá-lo abandonado em algum lugar da casa”<sup>21</sup>.

A novela seguinte, ainda na década de 1970, foi *Espelho Mágico* (1977). Nos dizeres de LCM, “outra novela que corria risco muito maior. Uma enorme ousadia para o horário das oito, uma aventura mais louca ainda do ponto de vista formal e temático” (BASBAUM, 2010, p. 177). Isso porque *Espelho Mágico* era “uma novela sobre a produção de uma telenovela, mas colocando dentro da novela uma outra novela, de sorte que uma seja o espelho da outra” (BASBAUM, 2010, p. 178).

O enredo aborda o “dia-a-dia, o sucesso e os conflitos vividos por profissionais ligados aos meios de comunicação: atores, diretores, autores e jornalistas. As histórias são contadas nos bastidores de *Coquetel de Amor*, uma novela inserida na trama de *Espelho Mágico*” (BASBAUM, 2010, p. 176). Era uma tentativa de LCM em fazer uso das linguagens teatral, cinematográfica e radiofônica, além de contar com depoimentos do elenco da telenovela sobre as suas trajetórias profissionais. Mais uma vez o autor inova e o público sente dificuldade em entender a estrutura narrativa.

<sup>21</sup> Matéria *O Casarão – Uma novela em três tempos*, de Isabel Maria para a Revista *Amiga TV*, 05/05/1976.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Já podemos vislumbrar, com essas produções, a contribuição de LCM na formação da teledramaturgia brasileira, quando ela se desliga de uma novela *tradicional*. E aqui, especialmente, em *Espelho Mágico*, acompanhamos o quanto que essa ruptura não se fez de uma só vez, mas em constante diálogo, resgate e embate. Com a baixa audiência da produção (55%), LCM sofre muita pressão para fazer uma novela mais popular, com escândalos, vilões e baixaria. Se *Espelho Mágico* não agradava o grande público, aos críticos, ao contrário: a trama cumpriu seu papel. Ismael Fernandes – resenhista das telenovelas da TV Globo até 1995 – considera essa trama a “novela mais controversa da televisão, ganhando mais notoriedade com a polêmica que gerou do que pela audiência” (BASBAUM, 2010, p. 184).

A ousadia que trabalha a favor de LCM para fazer dele um dos grandes teledramaturgos brasileiros, é aquela que também provoca o seu primeiro afastamento da TV Globo. Depois de *Espelho*, Janete Clair escreve *O Astro* e em seguida, LCM apresenta *Os Gigantes* (1979). Com uma temática forte sobre a eutanásia, essa novela não vai bem e causa, entre outras coisas, um conflito entre LCM e Dina Staf, protagonista. À ela não agrada a iniciativa de LCM de colocá-la como doente nem uma leve insinuação que o autor realiza de que sua personagem seria homossexual – era a primeira vez que o tema da homossexualidade estava sendo abordado na televisão. Dina vai a público e rompe com LCM, o que gera uma enorme tensão.

Além disso, na mesma novela, LCM coloca uma pequena empresa de leite que sofre com a presença no mercado de uma multinacional (a Eltsen). Era um ataque à Nestlé, (nome invertido, Eltsen) que era patrocinadora da novela. LCM é alvo de enorme pressão para não mexer com a questão das multinacionais – que se proliferavam no Brasil. Ele acaba sendo afastado da Globo quando vai à imprensa para desabafar sobre as dificuldades em se fazer *Os Gigantes*.

Esse breve esboço sobre o percurso de LCM é suficiente para percebermos o quanto sua obra, nesse primeiro período da TV Globo, é marca constitutiva do que veio a se consolidar como a teledramaturgia no Brasil. LCM foi importante no momento em que a telenovela se separa do estereótipo e do maniqueísmo para encontrar sua própria linguagem, voltando-se às contradições de sua realidade social, com personagens mais complexos, tramas mais ousadas e situações mais próximas do público, que falam dos cotidianos vividos. Segundo ele mesmo coloca, o grupo de autores desse período estava decidido a “renovar a linguagem e fazer da telenovela brasileira um gênero artístico de uma certa importância. Tínhamos essa ambição” (MUNIZ, 1995, p. 96).



**COMUNICON2018**  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

### 3. A Entrada Na Década De 1990

Esse panorama de 1970 não perdura e essa ambição não encontra guarida nos tempos vindouros. Na década de 1980 algumas produções vão estampar uma preocupação artística mas o que se tem hoje é o resultado do que se sucede em 1990 quando a coisa se esvazia e, como diz LCM, “as ambições temáticas estão se perdendo” (MUNIZ, 1995, p. 95). Portanto, se em 1970 o trabalho com uma linguagem arrojada ambicionava consagrar a telenovela como uma manifestação artística, atualmente é outro o objetivo.

Para LCM alguns fatores contribuem para esse afastamento, entre telenovela e artístico, que seriam, em 1995, a chegada da TV a cabo e do videocassete que desviaram a atenção do telespectador que se tornou mais exigente, buscando mais estímulos que antes. Para Lauro a grande diferença entre a década de 1970 e 1990 se marca pelo seguinte:

Na década de 70 havia a possibilidade de uma dramaturgia mais plácida, de uma introspecção maior. Agora o telespectador tornou-se impaciente, parece exigir uma dramaturgia que o estimule permanentemente com fortes golpes. Então, a qualidade, a introspecção das personagens, a ideia, foi substituída por lances dramáticos e melodramáticos. Com o tempo essa dramaturgia foi se deteriorando em busca do impacto, o que se encontra no cinema norte-americano a toda hora (MUNIZ, 1995, p. 96).

Para conseguir atender essa demanda o trabalho de escrita autoral deu lugar ao coletivo. O autor não consegue entregar uma novela para esse telespectador exigente e impaciente, que anseia por reviravoltas e golpes fortes, trabalhando sozinho. Então a produção entrou em um esquema industrial, são vários os colaboradores e a audiência dita o ritmo da novela. Se não aceita, ela sofre cortes e termina antes do tempo:

O espectador de hoje está bombardeado pelo cinema norte-americano na televisão, uma dramaturgia feita de estímulos fáceis, barulhos, constantes apelos, quase ao nível sensorial. É preciso mesmo se cercar de companhia para escrever isso. É um trabalho industrial, como é o cinema norte-americano. De uma maneira geral, o cinema industrial norte-americano é um cinema feito pela máquina, claramente pela máquina. Isso aconteceu com a telenovela. Ela está nesse impasse (MUNIZ, 1995, p. 96).

A partir desse período a telenovela volta a ser, de forma geral, mais maniqueísta e o autor, mais técnico. A audiência dá indícios de queda e os patamares alcançados anteriormente já não se repetem (em 1990 pra frente a média fica em torno de 45% a 55%). Segundo LCM: “a grande



**COMUNICON2018**  
congresso **internacional**  
**comunicação e consumo**

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

preocupação não é mais com o aspecto estético mas com a plena comunicação. O que se tem visto é o autor apelar para qualquer solução. Mesmo beirando a inverossimilhança, o implausível, o que importa é impactar para sustentar a audiência” (BASBAUM, 2010, p. 195).

Para o dramaturgo, a telenovela inaugura, a partir de 1990, uma relação com o mundo mercantilista no qual encontra-se inserida. Transformada em produto, solapa aos poucos a utopia de 1970 quanto às quebras dos formatos e inovações estéticas, por meio de uma linguagem arrojada e realista, dando preponderância ao seu caráter industrial, de um produto cultural que, no fim das contas, precisa reverter-se em lucro.

Concluimos, com isso, que a iniciativa da criação de 1970 deu lugar a necessidade de impactar, a partir de 1990. A telenovela vale antes de comunica fácil e plenamente do que se apresenta complexidade e qualidade estética. Ainda que fincada na realidade brasileira, retorna, em sua maioria, aos estereótipos e fórmulas fáceis, aos esquemas e maniqueísmos em que o que vale é conquistar a audiência e não reverberar deslocamentos.

#### **4. Conclusão**

Com as reflexões delineadas neste artigo, subsiste a percepção de que a construção da teledramaturgia brasileira, em especial no período aqui tratado da década de 1970, foi possível a partir da proposição de uma nova estética para a telenovela. Neste sentido, encontram-se alojadas nessa ideia as iniciativas referentes a adoção de formatos e temáticas mais arrojados, personagens mais complexos, linguagens mais robustas e tramas audaciosas.

Esse caldeirão de iniciativas corroboram, ao nosso ver, com a experiência crítica enquanto aquela que possibilita ao sujeito telespectador, o deslocamento do familiar para o desconhecido. A telenovela, neste sentido, funcionaria como um objeto estético que por si só tensiona, desarticula, mobiliza e faz emergir indagações e não certezas absolutas nem lugares comuns.

Como vimos, o percurso de LCM e as marcas de ousadia e robustez de seus trabalhos, sempre desafiadores e inovadores para a época, contribuem para isso. Com suas telenovelas, LCM auxilia o telespectador a redesenhar suas paisagens, colocando-o a par de outras forças atuantes nos contextos social, cultural e político da época, que não aquelas que se pretendem fazer valer à força, em tempos ditatoriais.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

Se a televisão e, especialmente, a teleficção, é capaz de gerar experiência crítica, o que temos a partir de 1990 que impossibilita sejam as telenovelas palcos narrativos potentes tal como foram em 1970? LCM nos sinalizou alguns fatores, como a transformação do país em um grande hipermercado, em que a novela nada mais é do que um produto fruto de uma maquinaria industrial, elaborado para agradar um público ansioso, apressado e ávido por impactos e reviravoltas.

Para Rincón (2006, p. 9) atualmente a experiência do sentir passa por narrar, cantar, bailar e gozar: “somos filhos dos relatos”. Segundo afirma, a postura não está em rejeitar a contemporaneidade tal como se apresenta, com saudosismo ao que já passou mas sim sair do leviano e assumir o entretenimento, o espetáculo e a narração midiática a partir de outras perspectivas – caso contrário continuaremos dizendo nada a respeito da sociedade das maiorias. Segundo o autor, “devemos desejar narrar de novas maneiras para aproveitar que a maioria encontra nessas estéticas identificação, modos de gostar e cenários para acreditar, se divertir e desejar. Se a narrativa e a estética marcam todas as ações do nosso tempo, devemos atuar a partir dessas condições” (RINCÓN, 2006, p. 11).

Porém se narrar é esse modo de ser e estar no mundo hoje, percebemos não se tratar, nessa concepção, de uma narrativa complexa, subjetiva e introspectiva mas sim daquela fácil, prazerosa, fonte de felicidade imediata e de entretenimento. É o que o ano de 1990 anuncia: estamos vivendo como e com imagens e ficção mas de que maneira resgatamos e atrelamos “vida” ao que narramos e consumimos? As lógicas do capital e do consumo, mais preocupadas com o lucro do que com deslocamentos e telespectadores críticos estão, de certa maneira, adormecendo o que de potência e percepção crítica, nos habita.

Só a partir dessas dimensões, as narrativas – afetivas e cognitivas –, podem informar regimes de visibilidades mais plurais. O que vemos nas telenovelas a partir de 1990, todavia, está mais para os clichês e estereótipos, para a comunicação fácil, do que para a experiência crítica. Os sentidos, voltados ao mercado, são todos torpor.

## Referências

ANDRADE, Roberta Manuela Barros De. **O fim do mundo**: imaginário e teledramaturgia. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará, 2000.

BASBAUM, Hersch W. **Lauro César Muniz solta o verbo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.



COMUNICON2018  
congresso internacional  
comunicação e consumo

6º SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
7º ENCONTRO DE GTS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
3º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO

BRANDAO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgas.). **História da Televisão no Brasil**, São Paulo: Contexto, 2010.

BRASIL, André. Entre ver e não ver: o gesto do prestigiador. In: GUIMARÃES, César; SOUZA LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos Camargo. **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

FÍGARO, Roseli. Entrevista com Lauro César Muniz: Uma nova linguagem para a telenovela, **Comunicação & Educação**, São Paulo, [17]: 78 a 90, jan./abr., 2000.

LEAL, Bruno Souza. O acontecer da experiência estética. In: GUIMARÃES, César; SOUZA LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos Camargo. **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

LOPES, Denilson. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, César; SOUZA LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos Camargo. **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MUNIZ, Lauro César. Nos bastidores da telenovela. **Comunicação & Educação**, São Paulo (4): 94 a 103, set./dez., 1995.

RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: GOULART, Ana Paula, SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgas.). **História da Televisão no Brasil**, São Paulo: Contexto, 2010.

RINCÓN, Omar. **Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimento**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2012.

SACRAMENTO, Igor. A biografia do ponto de vista comunicacional. **MATRIZES**, v. 8, n. 2, jul./dez. 2014.

ZANOTTO, Iika Marinho. Panorama Geral da obra de Lauro César Muniz. In: **Obras completas de Lauro César Muniz - Volume III – Luar em preto e branco e outras peças**, São Paulo: Giostri, 2014.