

UMA NOVA LINGUAGEM PARA A TELENÓVELA

Lauro César Muniz fala de sua experiência como dramaturgo no teatro e na televisão e tece comentários sobre as tendências atuais da teledramaturgia

Lauro César Muniz é dramaturgo, autor de inúmeras peças, entre elas: O santo milagroso, A infidelidade ao alcance de todos, Sinal de vida, Luar em preto e branco. Com Jorge Andrade, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal participou, em 1968, da Feira Paulista de Opinião, montagem teatral de denúncia da ditadura militar. Foi professor universitário e o primeiro autor de teatro a escrever uma telenovela. Contratado pela TV Excelsior, deu início, em 1966, à sua carreira de teledramaturgo. Para a TV Excelsior escreveu Ninguém crê em mim (1966); na TV Record adaptou As pupilas do senhor reitor (1970). Nas décadas de 70 e de 80 escreveu para a TV Globo várias telenovelas, entre as quais: Carinhoso, Escalada, O casarão, Espelho mágico, Roda de fogo, O salvador da pátria, e o caso especial O crime do Zé Bigorna. Sua teledramaturgia contribuiu – juntamente com autores como Bráulio Pedroso, Jorge Andrade, Dias Gomes, Benedito Rui Barbosa, Walter George Durst – para a formação de uma linguagem própria da teledramaturgia brasileira. Nos anos 90, com a globalização, luta pela renovação da linguagem da telenovela. O sucesso da minissérie Chiquinha Gonzaga, em 1999, o estimula a pensar em um novo formato para a telenovela dos próximos anos.

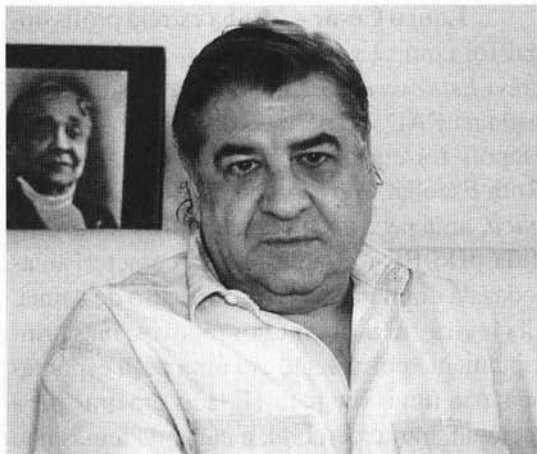
Por: Roseli Fígaro

Revista Comunicação & Educação – *Você poderia começar falando do início de sua carreira, dos tempos de teatro amador, do seu começo no teatro profissional até o período da censura nos anos 60, de que corrente teatral participava, do Arena ou do Oficina...*

Lauro César Muniz – Não havia, quando eu era jovem, essa facilidade que há hoje para o estudo e o contato com o teatro. As boas escolas eram de difícil acesso, principalmente para quem quisesse escrever ou estivesse preocupado com outra coisa que não fosse a arte de representar, o que era o meu caso. Eu não queria ser ator, queria escrever. As tentativas eram através de grupos amadores. Montávamos grupos amadores com pessoas que tinham vontade de representar, nem sempre com muito talento; alguns eram sonhadores e outros tinham algum talento, mas na média a qualidade era muito discutível. Foi assim que comecei, fazendo teatro amador na Vila Mariana, o bairro onde eu morava. A primeira peça que escrevi e que consegui encenar, uma comédia, se chamava *Corações em jogo*. Depois, fiz outra peça, que teve boa acolhida num período em que o grupo já tinha se expandido com outros participantes de mais talento. A peça era sobre a revolução de 1932 e se chamava *Este ovo é um galo*. Participamos de um festival de teatro amador organizado pela Federação dos Amadores Teatrais, presidida pelo Osmar Rodri-

gues Cruz. O aprendizado vinha do melhor teatro que era feito em São Paulo, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Depois vi o Teatro de Arena nascer, vi *Eles não usam black-tie*¹, que foi um grande acontecimento na época e, motivado por isso e pelas peças do TBC, fui me aprimorando. Fiz um pouco de teatro universitário no Mackenzie, onde era aluno de Engenharia. Tive uma peça nova encenada no Festival de Teatro Estudantil, em Brasília, organizado pelo Pascoal Carlos Magno. Lá entrei em contato com vários elementos do teatro. Fui me aprofundando, mas sentia que havia uma lacuna na minha formação. Como estudante de engenharia me faltava a formação humanista, estética. Tentei me aproximar do Arena, onde havia o Seminário de Dramaturgia, mas eles alegaram que o grupo já estava fechado, que já tinham bastantes dramaturgos e haviam atingido um grau de discussão da problemática da dramaturgia que eu não conseguiria acompanhar. Lembro-me de uma conversa que tive com o Augusto Boal. Ele me perguntou: “Nós estamos discutindo, no momento, o problema da alienação do homem. Você sabe o que é alienação?” Respondi que era alguma coisa relativa a loucos... (Risos) Ele desanimou, me disse que o grupo estava num nível de discussão teórica e política que eu não iria acompanhar. Nessa mesma época, soube que a EAD estava abrindo o curso de Dramaturgia, porque até então só tinha o curso de interpretação. Era a minha oportunidade de ir para uma escola e tentar superar a lacuna da minha formação de engenheiro, de entrar em contato com outra visão de mundo. Soube, também, que o Boal ia dar aulas lá. Uma oportunidade de aprender o que era alienação... Animei-me bastante e fiz o *vestibulinho*. Participei da primeira turma do curso de Dramaturgia da EAD. Assim, não participei diretamente do Teatro de Arena. Aquele grupo do Seminário de Dramaturgia tinha um pouco de confraria,

me passou essa sensação de grupo fechado, com ligações políticas várias: *trotskistas*, de um lado, comunistas do outro, CPC (Centro Popular de Cultura), do outro. Acho que toda aquela preocupação política, dogmática, cerceou bastante a criatividade de vários talentos. Na EAD tive uma formação mais ampla e contato com grandes professores: Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Alfredo Mesquita, Alberto D'Aversa, além do Boal, que era um excelente professor de Dramaturgia. A minha dramaturgia era um tanto diferenciada do grupo do Arena, porque tinha menos compromissos com a prática política e isso foi muito bom. Na época eu não pensava assim, achava negativo não estar em contato com as possibilidades de fazer a política através do teatro, o que me interessava muito. Sou, portanto, um produto do casamento do TBC com o Arena, dos conceitos que vinham do TBC, através de vários professores da EAD, e dos conceitos que vinham do Arena, através do Boal. Isso enriqueceu todos os que fizeram o curso de Dramaturgia da EAD. Daquele curso, três autores fizeram carreira: a Renata Pallottini, o Luís Carlos Cardoso e eu.



Lauro César Muniz, um dos dramaturgos mais importantes da televisão brasileira

Divulgação Rede Globo

1. Peça de Gianfrancesco Guarnieri (1958), com Lélia Abramo, Eugênio Kusnet, Guarnieri e Francisco de Assis. (N. Ed.)

RCE – *Você acredita que, por conta da influência conjunta do TBC e do Arena, seu teatro foi menos político?*

Lauro César – Acho que sim, porque dialoguei com autores de outras origens, como o Jorge Andrade, por exemplo. Fui amigo pessoal dele, tínhamos uma bonita relação. Ele era de Barretos e eu de Guará, e eu lhe dizia que o mesmo rio que passa por Guará, o Sapucaí, passa por Barretos. Estávamos unidos pelo mesmo rio. O Jorge era de uma geração anterior à minha e apontava para um caminho diferente do Arena. Do Oficina já não posso falar muito. Tive pouco contato. A preocupação do Oficina não era um trabalho de pesquisa de dramaturgia, enquanto texto. Estavam mais preocupados com a linguagem do espetáculo. O fenômeno Oficina era calcado no talento pessoal do Zé Celso. O Oficina era e continua sendo o Zé Celso².

EXPERIÊNCIA NO TEATRO

RCE – *Depois a estréia no teatro profissional...*

Lauro César – Minha estréia profissional foi com *O santo milagroso*; depois reescrevi *Este ovo é um galo*, que havia sido encenada na EAD, no período da ditadura, em 67. Depois foi encenada profissionalmente pela Ruth Escobar. Em seguida fiz *A comédia atômica*, uma peça absolutamente frustrada, dirigida pelo Boal e que tinha as características todas da dramaturgia feita no Teatro de Arena. Ela foi frustrada por muitos motivos, mas principalmente porque não era uma peça espontânea, não fluía com naturalidade, era uma peça racional, muito cerebral, a partir de temas não vivenciados. Ao contrário de *O santo milagroso*, que era uma coisa vivenciada no interior

de São Paulo e que faz sucesso até hoje. Até em circo ela é encenada. Uma vez passei diante de um circo, numa beira de estrada e vi numa faixa: “Hoje *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz, o famoso autor da Globo”. Que maravilha! Fiquei encantado com aquilo, mas não era um dia de função, não tive a oportunidade de assistir. Anos mais tarde ela foi encenada no Teatro Popular do SESI, onde é, até hoje, recorde de público. Essa peça deu certo, foi também filme de muito sucesso. Enfim, fiz várias peças, algumas frustradas, outras bem sucedidas. Na década de 60, depois de 64, havia uma enorme dificuldade de se fazer teatro.

RCE – *Essas dificuldades eram mais políticas?*

Lauro César – Censura! Foi um período de censura terrível. Para liberar uma peça, era necessário um nível de concessão muito grande.

Com a ditadura não havia estímulo para se fazer nada em teatro. Até 68 ainda resistimos, fizemos alguns movimentos teatrais de resistência, importantes e marcantes, como a *Feira Paulista de Opinião*. Integrei-me com outros autores, como Jorge Andrade, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso, Boal, Guarnieri, e fizemos cada um uma peça curta com o objetivo de denunciar a situação que o país estava vivendo. Depois de dezembro de 68, com o AI-5 (Ato Institucional 5), tudo acabou.

RCE – *E Sinal de vida, quando foi que você escreveu?*

Lauro César – *Sinal de vida* foi escrita em 1972 e ficou proibida de 72 até 79. Era uma tentativa de abordar um tema vetado na-

2. José Celso Martinez Corrêa é ator, dramaturgo e diretor de teatro; fundador do Teatro Oficina. (N.Ed.)

quele momento: o desaparecimento de presos políticos. Trata-se da história de um intelectual, um jornalista perplexo, numa noite de balanço, esperando um sinal que poderia vir de uma mulher com quem havia convivido. Formados intelectualmente nos caminhos da política, da luta política, ela foi para a guerrilha e ele ficou. Numa noite, vem a saber que a ex-companheira teria sido morta, assassinada pelas forças da repressão. Fica aguardando um sinal, porque recebe várias informações desconstruídas sobre ela. Faz então um balanço político-existencial. Entrei com a peça no concurso do Teatro São Pedro, da companhia da Beatriz Segall, como tática para encenação. Venci o concurso e, ingenuamente, tinha a expectativa de encená-la, por ser uma peça premiada. Mas naquele momento não havia *colher de chá*. Mesmo porque o Maurício Segall estava numa situação política muito difícil, correndo o risco de ser preso. A Beatriz e o Maurício se desculparam por não poder encenar a peça...

RCE – Mas a Feira também foi proibida.

Lauro César – A *Feira* foi proibida mas as seis peças acabaram sendo encenadas, com um recurso jurídico, numa atitude corajosa de desobediência civil. Durante as apresentações, a polícia rondava o teatro, os atores entravam em conflito com a repressão, uma coisa maluca. Estávamos no mesmo teatro em que o Oficina estava apresentando *Roda viva*, de Chico Buarque. O Teatro Ruth Escobar tinha duas salas. Houve invasões do pessoal do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), com várias ameaças durante a encenação da *Feira*. Houve até espancamento do elenco do *Roda viva* pelos fascistas do CCC. Foi um período realmente muito difícil.

Depois veio o AI-5, a ditadura se institucionalizou, a coisa engrossou definitivamente. Eu fui para a USP, ser professor, assistente da Renata Pallottini, no curso de Dramaturgia da ECA (Escola de Comunicação e Artes), por uns bons anos. Fui professor na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) também. Foram os caminhos que nos abriram para ganharmos a vida. E havia também a televisão...

RCE – A televisão era a saída...

Lauro César – Era a saída... Fui contratado primeiro pela Excelsior, onde fiz dois trabalhos. Com *Ninguém crê em mim*³, tornei-me o primeiro autor de teatro a escrever telenovela. Levei para a televisão, em 1966, a experiência, a vivência de um outro tipo de linguagem, diferente da até então usual na telenovela, que era uma coisa vinda da tradição da radionovela, dos cubanos e mexicanos que nos influenciaram no início da televisão. Já havia uma boa escritora de telenovelas, a Ivani Ribeiro, mas com toda a carga de estilo do rádio. A novidade, no meu caso, era um diálogo mais coloquial, mais realista, simples, como se fazia no teatro. A telenovela tinha então três anos, mas de qualquer forma, meu trabalho tinha alguma novidade, embora eu não dominasse ainda a técnica de envolvimento do telespectador. A novela não foi bem de audiência. Em 1966 ela ocupava o horário nobre e acabou em setenta e poucos capítulos, porque não dava audiência. No entanto, a crítica da época reconheceu no meu trabalho um pioneirismo. Ganhei um prêmio, que foi contestado pelo Walter Avancini, porque, segundo ele, eu não dominava a técnica da teledramaturgia, da telenovela. Ele tinha razão. Hoje tenho consciência do quanto não

3. Novela de 1966, com Flora Geny, Altair Lima, Raul Cortez, Etty Fraser, Renato Borghi entre outros. Foi pioneira na mudança das estruturas da linguagem (diálogos) novelística. (N. Ed.)

sabia de telenovela. Pensei que nunca mais iria mexer com esse gênero, com esse negócio de telenovela.

TELEDRAMATURGIA COMO ALTERNATIVA

RCE – *Você não teve preconceito, sair do teatro, da universidade, e ir para a televisão fazer novela, dramalhão?*

Lauro César – Tive. Tive, sim. Não entrei de corpo e alma na telenovela, como fez o Bráulio Pedroso, que deu bastante certo com *Beto Rockefeller*⁴. Entrei com um pouco de preconceito ou até bastante preconceito, sim. Pensei: vou defender meu dinheirinho aqui, mas o que eu quero mesmo é fazer teatro. Não via na telenovela uma possibilidade maior. Foi só mais tarde, na Record, fazendo *As pupilas do senhor reitor* (1970), que percebi as possibilidades da telenovela. *As pupilas* foi uma coisa boa, porque peguei o romance do Júlio Diniz, uma coisa deliciosa, absolutamente ingênua, e juntei com o meu conhecimento e vivência da cidade do interior. Fiz um híbrido, uma adaptação, em que os limites entre os costumes brasileiros e portugueses não ficavam muito claros. Havia uma forte identificação do público com aquele universo da província, da cidade do interior. Entendi que dava para fazer muita coisa: estávamos no auge da ditadura e tínhamos nas mãos um veículo de comunicação de massa fantástico. Sabia disso, mas não dominava ainda o veículo. Aprendi quebrando a cara. *As pupilas* foi uma novela enorme, com quase trezentos capítulos – já naquele tempo!

Foi um grande sucesso. Não havia cenas em locações externas, tudo era feito em um grande estúdio onde se construiu uma praça. Tínhamos a dedicação muito grande do Dionísio Azevedo, um elenco muito bom, adequado àquela novela, um momento muito feliz. Prestava atenção no que os outros autores faziam, mas me mantendo um pouco independente, sempre procurando o meu caminho de abrasileirar todas as personagens, embora fosse uma história de origem portuguesa. Ali foi que descobri a linguagem da telenovela, aprendi fazendo, testando todas as possibilidades, usando metáforas para falar da triste realidade do país. Depois fiz um trabalho original, chamado *Os deuses estão mortos* (1979), uma telenovela sobre a escravidão, retratando os primeiros grandes barões do café. De certa forma, ali estava a semente de *Escalada*⁵, que, anos mais tarde, na Globo, projetou-me definitivamente como um novelista.

RCE – *Foi seu primeiro trabalho na Globo?*

Lauro César – Não, eu antes havia feito *Carinhoso* (1974). A Record, lamentavelmente, começou a decair. A Globo me acenava com a possibilidade de trabalho. Na verdade, comecei na emissora substituindo o Bráulio Pedroso, em *O bofe* (1972), quando ele ficou doente. Depois fiz o meu primeiro trabalho na Globo, *Carinhoso*, uma novela das 19 horas, que foi um grande sucesso de público, mas que não me satisfazia. Era um trabalho baseado na peça *Sabrina*, que havia feito grande sucesso quando lançada como filme. Peguei aquilo, disfarcei um pouco e pronto!

4. *Beto Rockefeller* (1968-1969), com Luís Gustavo, Débora Duarte, Bete Mendes, Irene Ravache, Plínio Marcos, Maria Della Costa entre outros, revolucionou a linguagem da telenovela brasileira. A partir dela, com seus erros e acertos, buscou-se uma linguagem própria para a teledramaturgia. (N.Ed.)

5. Novela de 1975, com Tarcísio Meira, Suzana Vieira, Renée de Vilmond, Nilton Moraes, Nathália Thimberg, Sandra Bréa entre outros. Segundo a crítica, *Escalada* é a melhor novela de Lauro César Muniz. Teve como pano de fundo a política do desenvolvimentismo de Juscelino Kubstchek e a construção de Brasília. (N.Ed.)

RCE – Televisão tem muito disso?

Lauro César – Tem. Até hoje me sinto um pouco envergonhado de ter pego carona num filme de sucesso. A grande chance veio em 1975, quando recebi a incumbência de dividir o horário das 20 horas com a Janete Clair. Uma enorme responsabilidade, porque ela, até então, escrevia sozinha para aquele horário. Apresentei uma sinopse bem rocambolesca para o Daniel Filho e ele me disse uma coisa muito marcante, que me ajudou muito: a sinopse era boa, tinha todos os ingredientes para fazer sucesso, mas ele não reconhecia nela a força de *O crime do Zé Bigorna*, um caso especial que eu havia feito no ano anterior. Isso mexeu com os meus brios. Ele me fez perceber que eu estava apenas cumprindo burocraticamente a função de substituir a Janete Clair. Vi que estava errado, tinha de buscar as idéias boas do tempo da Record, de *As pupilas do senhor reitor*. Foi aí que fiz *Escalada*, uma das novelas consideradas marcantes, um divisor de águas para mim.

LINGUAGEM PRÓPRIA PARA A TELENÓVELA

RCE – *Escalada* é um documento da época?

Lauro César – *Escalada* foi uma contribuição. Outras novelas importantes apareceram, como *Gabriela*⁶, no mesmo ano. O Dias Gomes já havia feito *O bem amado*⁷.

Eram novelas que, de certa forma, marcavam seriamente uma produção com perfil de autores preocupados com a realidade brasileira, preocupados até em dar à telenovela um cunho estético que ela, até então, não tinha, com exceção de *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, em 1968. Depois, no ano seguinte fiz *O Casarão* (1976), o Dias Gomes fez *Saramandaia* (1976), o Bráulio fez *O rebu...* Na verdade, esse grupo de autores – e depois o Jorge Andrade, que também foi trabalhar conosco, fazendo *Os ossos do barão*⁸ – de certa forma, criou uma nova linguagem para a telenovela brasileira. A própria Janete Clair evoluiu muito com isso, surpreendendo com *Pecado capital*⁹...

RCE – Por que esse grupo de autores encontrou espaço na Rede Globo, uma emissora em ascensão do ponto de vista de sua expansão nacional?

Lauro César – Porque lá havia um homem muito corajoso, o Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho). Ele sentiu a importância do momento. Estávamos vivendo em plena ditadura, um momento em que alguns autores de teatro estavam dando o melhor de si para criar uma dramaturgia de televisão. Acho que ele teve sensibilidade para isso. O Boni sempre foi excepcionalmente aberto para todas as inovações. O Daniel Filho trabalhava ligado a ele, os dois se entendiam perfeitamente bem. Quando o Daniel disse que não reconhecia em mim o autor de *O crime do Zé Bigorna*, refletia, de certa for-

6. Novela de Walter George Durst, adaptada do romance *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado, veiculada na Rede Globo em 1975, com Sônia Braga, Armando Bogus, Paulo Gracindo, José Wilker, Nívea Maria, Elizabeth Savalla entre outros. (N. Ed.)

7. Novela de Dias Gomes, 1973, Rede Globo, com Paulo Gracindo, Jardel Filho, Sandra Bréa, Lima Duarte entre outros. Paulo Gracindo interpretou brilhantemente o personagem Odorico Paraguaçu. Foi a primeira novela em cores. (N. Ed.)

8. Adaptação de duas peças de teatro do mesmo autor: *Marta, a árvore e o relógio: a escada* e *Os ossos do Barão*, veiculada pela Rede Globo, em 1973. Ver mais sobre o assunto em SANT'ANNA, Catarina. *A telenovela Os ossos do barão*. *Comunicação & Educação*. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 9, maio/ago. 1997. p.63-74. (N. Ed.)

9. Com direção de Daniel Filho, *Pecado Capital* foi ao ar a partir de novembro de 1975, com Francisco Cuoco, Lima Duarte, Betty Faria, Rosamaria Murtinho entre outros. (N. Ed.)

ma, o que vinha também do Boni. Eles queriam o melhor de mim, como do Dias Gomes, do Jorge Andrade, do Walter George Durst, do Bráulio Pedroso. Jamais nos imaginariam fazendo um tipo de melodrama de fácil comunicação. Queriam realmente renovar a linguagem da telenovela. Tenho plena convicção disso. A única diferença é que esses meus colegas trabalhavam mais no horário das 22 horas, mas o Boni e o Daniel viram alguma peculiaridade em mim para o horário das 20 horas. Muitas vezes me perguntei por quê. Fiz novelas complicadas, de comunicação mais arriscada no horário das 20 horas. *O casarão* e *Espelho mágico*¹⁰ tinham uma estrutura bem sofisticada. Acho que viram em mim, uma característica que meus colegas tinham menos: estar mais aberto para o romantismo, para as relações românticas, homens e mulheres, desencontros de casamentos, relações com os filhos, essa coisa que comunica à flor da pele. Enquanto o Dias, o Jorge, o Bráulio e o Durst tinham um certo pudor com essa temática romântica, eu a encarei. O Dias fazia uma dramaturgia mais sarcástica, mais crítica, mais ácida. O Jorge Andrade mantinha uma carga de relacionamentos difíceis entre os personagens. O amor era uma coisa difícil. O Bráulio Pedroso também tinha um dado de sarcasmo, uma coisa amarga. Eu era mais romântico, talvez, que esses meus companheiros. Por isso pude fazer o horário das 20 horas, na Globo, naquele momento. Acho que fizemos uma coisa muito importante, plantamos um novo tipo de teledramaturgia que renovou completamente toda a linguagem da televisão. Aí começaram a aparecer também outros autores. O Gilberto Braga, por exemplo, que era um crítico de teatro e sentiu as boas possibilidades existentes.

RCE – E a resposta do público?

Lauro César – A resposta do público era ótima. Toda vez que eu alternava com a Janete Clair havia uma pequena queda de audiência, um preço que a emissora pagava para ter um tipo de dramaturgia mais preocupada com a realidade do país, o que lhe dava prestígio. A Janete Clair compensava isso depois, vindo com uma novela que arrebatava, indo ao encontro do gosto popular mas com qualidade também.

A partir de *Pecado capital* a dramaturgia da Janete se enriqueceu muito. Ela passou a ter uma visão mais requintada e mais cuidadosa, menos vinculada com as origens mexicana e cubana. Foi um momento de ouro, muito rico. Foi ali que implantamos a teledramaturgia brasileira. Porque, ao mesmo tempo em que escrevíamos com essa preocupação, os diretores também estavam buscando, na imagem, uma linguagem mais requintada, mais apurada.

Tecnicamente a televisão também estava começando a crescer, a melhorar, tentando se aproximar mais da linguagem de cinema. Com o advento da televisão em cores, a produção também se enriqueceu, tudo cresceu. Foi naquele momento que a telenovela deu um salto de qualidade. Saímos do estúdio fechado, fomos para as locações. A coisa tinha cheiro de Brasil mesmo. Não eram personagens alegóricas, eram personagens facilmente reconhecíveis, identificáveis na nossa realidade. Era o início da década de 70, e isso durou até 1980. Abrimos um caminho que floresceu em 80 com a dramaturgia do Gilberto Braga, do Ma-

10. Novela de 1977, Rede Globo, com Tarcísio Meira, Glória Menezes, Juca de Oliveira, Lima Duarte entre outros. (N. Ed.)

nuel Carlos¹¹. Vários autores apareceram e fizeram um bom trabalho: o Cassiano Gabus Mendes¹², por exemplo, fazendo aquelas comédias no horário das 19 horas, leves mas muito saborosas, muito ligadas à crônica de costumes da classe média em ascensão.

RCE – *Você fez O salvador da pátria em 1989.*

Lauro César – Na década de 80 fiz *Roda de fogo* (1987) e *O salvador da pátria* (1989). Mas na década de 80 houve outra contribuição importante. O Sílvio de Abreu e o Carlos Lombardi formaram uma dupla excelente e fizeram *Guerra dos sexos* (1984). Uma nova tendência surgia, com a farsa, o pastelão brilhante, muito forte.

RCE – *A formação desses novos autores não tem origem no teatro?*

Lauro César – O Gilberto Braga era um crítico teatral. Já o Manuel Carlos é um homem de televisão. O Cassiano foi diretor artístico da Tupi, um pioneiro. Autores talentosos como Aguinaldo Silva, talvez o mais talentoso dos novos autores, fez um trabalho interessante com *Roque Santeiro* (1985). A novela era do Dias, mas ele escreveu a maioria dos capítulos. Depois retomou o estilo do Dias Gomes em várias novelas.

RCE – *Você disse, certa vez, que teve de fazer novelas de concessões. O que seria isso?*

Lauro César – *Carinhoso, Corrida do ouro* com o Gilberto Braga, *Transas e caretas*, *Um sonho a mais*, com o Mário Prata... Uma questão de horário. Na novela das oito,

a oportunidade de se abordar uma temática mais rica, mais contundente, é maior.

RCE – *Em 70 implantou-se uma nova forma de se fazer novela, em 80 a coisa se abriu. E em 90, o que está acontecendo?*

Lauro César – Primeiro, o telespectador, com esse excesso de novela, passou a ficar cada vez mais exigente e precisa ser muito estimulado. Ele não tem mais a mesma postura das décadas de 70 e 80, quando era mais dócil e atento. O telespectador da década de 90 precisa ser o tempo todo provocado, balanceado, estimulado a ficar diante da televisão, porque outras possibilidades começaram a aparecer. A primeira foi o videocassete, a possibilidade de assistir a um filme em lugar da telenovela. Mais tarde a televisão a cabo, por assinatura. Isso levou a telenovela a ter uma dinâmica maior, coisas acontecendo a uma velocidade maior, ações mais fortes, o que não ocorria na década de 80 e, menos ainda, na década de 70. 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 idéia, 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: os grandes acidentes, os tiros, as ameaças de morte, sangue, temas sexuais fortes, relações entre as pessoas

11. Gilberto Braga escreveu, entre outras, as seguintes telenovelas: *Corrida do Ouro* (1974/75), *Helena* (1975), *Senhora* (1975), *Escrava Isaura* (1976/1977), *Dancin' Days* (1978/79), *O dono do mundo* (1991); e a missérie *Anos rebeldes* (1992). Manuel Carlos é autor das seguintes telenovelas: *Maria, Maria* (1978), *A sucessora* (1978/79), *Sol de verão* (1982/83), *Felicidade* (1991), *História de amor* (1995) entre outras. (N. Ed.)

12. Cassiano Gabus Mendes (1929-1993) como autor de telenovelas escreveu: *Anjo mau* (1976), *Locomotivas* (1978), *Te contei?* (1978), *Marron Glacê* (1979/80), *Elas por elas* (1982), *Brega e chique* (1987), *Que rei sou eu?* (1989) entre outras. (N. Ed.)

num nível muito mais exacerbado. As personagens ficaram mais esquemáticas para a ação correr mais rapidamente. Isso gerou uma dramaturgia que levou o autor a se sentir impossibilitado de conduzir tudo sozinho. Ele passou a precisar de outras pessoas para criar situações muito envolventes em todos os momentos, truques com impactos, mistérios, mortes...

QUEDA DA QUALIDADE

RCE – *A telenovela ficou muito mais maniqueísta do que antes...*

Lauro César – Nesse sentido, sim. Então, o autor se viu obrigado a se cercar de colaboradores. Sozinho ele não consegue dar conta de tantas reviravoltas na história, e o espectador é impaciente. Isso gerou um processo industrial de escrever. O autor já não coloca mais no seu trabalho as emoções mais genuínas, sua introspecção maior, seu estilo mais pessoal. Ele está permanentemente em busca de golpes de cena, o famoso *coup de théâtre*, porque tem de responder à impaciência do telespectador. Criou-se um processo industrial de trabalhar, em que um autor e vários colaboradores criam as situações todas. As cenas têm de ser curtas; uma cena de uma página e meia já é longa. Com isso, a emoção genuína do autor se perdeu bastante. Primeiro, porque trabalhando em grupo, o autor precisa ser mais técnico. O autor centraliza o processo: geralmente faz uma estrutura de capítulo, distribui para uma série de colaboradores, que escrevem as cenas e depois devolvem a ele, que as organiza e procura dar uma unidade. Mas nem sempre o autor tem tempo para dar essa unidade. Por isso, o estilo de autoria se perdeu. Isso é o mais grave. É possível reconhecer se a novela é do Gilberto Braga, minha ou do Aguinaldo Silva. Mas a emoção mais genuína, da escrita

solitária, que nasce no momento de solidão, como acontece com o criador de um romance, de uma peça de teatro, de um roteiro de cinema, este isolamento que gera um estilo pessoal, isso se perdeu. Essa é uma perda fácil de se reconhecer. O Gilberto Braga, por exemplo, que fez *Dancin' days*, que escreveu brilhantemente sozinho, colocando-se como autor, com seu estilo tão peculiar, hoje, dividido com cinco, seis, sete autores, ficou irreconhecível. Por outro lado, escrever sozinho é uma tarefa insana, absurda, porque não dá para responder às necessidades do novo telespectador.

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.

RCE – *Você já chegou a dizer que a busca dos autores era a de aproximar a linguagem da televisão da busca artística. Você acha que essa descaracterização do autor é o fim definitivo da busca da linguagem artística, na televisão?*

Lauro César – A preocupação não é mais com o aspecto estético, mas com a plena comunicação. Você vai escrever a telenovela para se comunicar plenamente com aquela platéia. O que se tem visto é o autor fazer de tudo para impactar, e, com isso, ganhar audiência. A preocupação estética foi para

segundo plano, quando existe. Tenho lido declarações de alguns colegas, nas quais se sente claramente, até com uma dose de sofrimento, que estão fazendo um trabalho técnico, para uma comunicação fácil.

RCE – *Aquele anseio dos anos 70 de se criar...*

Lauro César – Está quase perdido. Há poucas exceções, o que, de certa forma, gera uma coisa muito triste no autor: ele acaba assumindo uma postura cínica com seu público, pois sabe que está lhe dando um trabalho muito aquém de sua capacidade de escritor.

RCE – *Mas o público também reconhece isso na tela. De repente, na Globo, tem-se uma novela do Benedito Rui Barbosa, depois um espaço, depois se tem outra do Lauro César Muniz, ou seja, vocês ainda são muito requisitados. Há uma confiança na qualidade da dramaturgia que possa recuperar e ainda chacoalhar o público?*

Lauro César – Acho que sim, o público confia em alguns autores. Mas esses autores também estão sob pressão. Estão escrevendo um tipo de telenovela atendendo a essa postura nova do telespectador e também considerando que há uma concorrência muito maior das outras emissoras. E a concorrência é sempre um programa de impacto policial, policialesco e até, no caso do *Ratinho*, de coisas mais absurdas, escatológicas, de muito mau-gosto. Como você vai concorrer com isso se não soltar bombas, der tiros, jogar carros pelos abismos ou criar situações de relações humanas das mais deterioradas e impactantes? Se não fizer isso, não vai conseguir concorrer com a escatologia do *Ratinho*.

RCE – *Mas há um público certo e cativo das tradicionais telenovelas mexicanas. Até*

se fala numa mexicanização do público brasileiro. Esse é um outro tipo de público, um público com outro nível cultural? Como você explica essa mexicanização?

Lauro César – Em primeiro lugar as novelas mexicanas atingem um público de nível econômico muito baixo e, por extensão, de nível intelectual bastante baixo. São novelas realmente execráveis e também vêm dubladas e com uma imagem muito distante da nossa realidade, de qualquer realidade. Tudo é muito ruim. As imitações feitas aqui são melhores, porque os atores são melhores, não têm aquela imagem tão estereotipada, aquela maquiagem absurda, aquela peruca esquisita, aquela coisa horrorosa que as novelas mexicanas têm. Há um público infantil que aceita novelas desse tipo. É o caso de *Chiquititas*¹³. Mas acho que dá para reverter isso tudo



Divulgação Rede Globo

Lauro César Muniz trabalha pela renovação da linguagem da telenovela.

RCE – *Há uma saída?*

Lauro César – Eu não estaria aqui fazendo essas afirmações tão negativas se não desse para reverter. Não estou aqui para destruir, estou

13. Novela de Gustavo Barrios e Patrícia Maldonado, adaptação de novela argentina, versão brasileira co-produzida pelo SBT, 1997. (N. Ed.)

aqui falando isso tudo porque quero tentar reverter as coisas. Eu e outras pessoas também. Queremos reverter esse quadro. É preciso renovar. Por exemplo, o Benedito Rui Barbosa, nessa novela atual, *Terra nostra*, não faz uma novela, mas várias novelas em uma só. A grande sabedoria dessa novela do Rui é, primeiro, ser uma obra de autor; ele escreve sozinho. A porção genuína dele está lá. Segundo, ele não escreve uma novela de trezentos capítulos, mas várias novelas que, somadas, darão trezentos capítulos. Ele teve essa sabedoria e aí está a grande chave. Em lugar de uma novela só, são várias.

OBRA DE AUTOR E NOVO FORMATO

RCE – *Mas qual a diferença disso? Explique melhor: são várias novelas numa mesma novela, com trezentos capítulos e com o mesmo nome?*

Lauro César – É o mesmo nome, uma grande saga, um grande painel do século 20. A novela vai estar dividida em três partes, pelo que li. As personagens vão ser substituídas ao longo da saga. Assim, essas personagens não se deterioram, não perdem a consistência. Porque a personagem vive só 70, 80 capítulos, e depois vem uma nova geração, uma nova história, com os filhos, os netos, que vão viver mais 70, 80 capítulos. Por isso é possível manter a consistência e a coerência das personagens. Na década de 70 era possível, porque o ritmo era outro, o público, não condicionado pela linguagem dos videocliques e da estética urgente do cinema americano, era mais plácido. Com a dinâmica que a telenovela tem de ter hoje, não se consegue manter uma personagem coerente por duzentos capítulos, não há história que resista.

RCE – *O problema é a extensão da novela?*

Lauro César – Exatamente. Há quinze anos, a pedido do Boni – que pediu sugestões gerais sobre dramaturgia – eu propus, num trabalho escrito, fazer novelas mais curtas. Com menos capítulos, usaríamos menos personagens, menos cenários e o ponto de equilíbrio financeiro da novela baixaria, tornando a novela curta viável economicamente. Em cem capítulos, é possível contar uma história coerente, com começo, meio e fim, em que a consistência e a coerência da personagem se mantenham e haja mais concentração na espinha dorsal. Se você passa de cem capítulos, sente a necessidade de criar muitas histórias paralelas que, às vezes, se emancipam e passam a não servir em nada para a história central. Abre-se um painel muito amplo, que não tem nenhuma coerência para a história interna. Naquele momento o Boni gostou da sugestão, mas disse que era arriscado testar aquilo. Assim, os anos se passaram e voltei à carga com a Marluce (Dias da Silva), quando ela estava assumindo o cargo. Ela foi cuidadosa e reticente. Até brinquei com ela na reunião: “Daqui a quinze anos eu volto”.

Fiquei surpreso quando, em agosto (de 99), o Daniel Filho me chamou para dizer que íamos testar o formato da novela curta. E que ia dar continuidade ao formato com outras novelas curtas. O melhor horário para essa experiência seria o das 18 horas; o das 20 horas é o horário-chave da emissora, de muita responsabilidade para se fazer uma experiência. O Daniel Filho pretendia fazer quatro ou cinco novelas curtas para as 18 horas e ver o resultado. Ou seja, com essas novelas curtas talvez descobríamos novos caminhos. Talvez fosse possível retomar a plena emoção, com o autor doando o melhor de si, escrevendo tudo, ou quase tudo.

Os atuais colaboradores não perderiam o emprego com isso, porque o leque seria muito grande para atender a uma produção maior.

RCE – *Você acha que essa atitude do Daniel Filho, em relação à proposta de um novo formato, levou em conta o sucesso da minissérie Chiquinha Gonzaga?*

Lauro César – Acho que sim. *Chiquinha* teve quarenta capítulos e todo mundo me dizia que daria muito bem para chegar a sessenta. Tenho certeza de que daria. O Daniel Filho já tinha preparado uma lista de nomes de autores que deveriam me seguir nessa experiência. Com o novo formato, também o diretor poderia dirigir com seu estilo e não precisaria dividir com vários outros diretores. O ator não teria de se esgotar tanto, chegando ao final absolutamente estressado, maldizendo a telenovela, como os grandes atores estão fazendo. Num trabalho de quatro meses, com uma personagem coerente, consistente, com começo, meio e fim, o ator se sentiria estimulado. Não vai se perguntar: “E agora, eu sou bandido ou sou mocinho? Por que o personagem mudou tanto?” Senti isso na pele recentemente. Fiz a *Zazá* (1997) com 215 capítulos, com dificuldade de manter a coerência daquelas personagens. É um exercício de pirotecnia profissional, uma coisa insana. Com a novela mais curta todos ficariam mais felizes, mais realizados. E essa alegria de realizar um trabalho íntegro, passaria, com certeza, para o telespectador. Lamentavelmente o nosso projeto da novela mais curta foi adiado.

RCE – *O público sabe quando a novela está perdida?*

Lauro César – O que mais escuto é: “Essa novela está perdida!” Estou falando do

público, de parentes, pessoas que encontro no elevador, na rua. O autor não tem culpa de a telenovela estar perdida. A culpa é da absurda extensão industrial do que hoje é chamado de “produto”. A novela deixou de ser uma obra estética para se transformar num produto industrial. Esse é o grande ponto. O mundo mudou. O mundo hoje é feito de produtos. As relações entre os países é mercantilista. Na década de 60 tínhamos um sonho; na década de 70 buscamos caminhos, utopias, e isso fracassou. Na década de 90, depois da queda do muro de Berlim e dessa malfadada globalização, o mundo virou um hipermercado. A novela também se insere nisso. Até a terminologia mudou, novelas e filmes são chamados de produtos. As poucas exceções são movimentos de resistência. Um bom exemplo é a resistência dos dinamarqueses, com os filmes do *Dogma*¹⁴ 95; os filmes são bons, poucos, mas muito bons. Há uma rigidez formal, mas essa rigidez tem finalidade. É uma rigidez de defesa, para afirmar a resistência à indústria. Não querem a pirotecnia, efeitos sonoros, iluminação artificial; querem a câmera no ombro. É uma reação ao cinema pasteurizado de Hollywood. Até o momento em que dou essa entrevista, *Terra nostra* é também uma exceção, é uma novela de autor, com muitas qualidades. Se o projeto inicial de três fases for mantido, será um marco como resgate da qualidade.

RCE – *A telenovela perdeu contato com a nossa própria identidade?*

Lauro César – Está perdendo, mas pode se recuperar. Vamos retomar nosso melhor caminho. Gostaria de testar o formato das novelas mais curtas. É um caminho para recuperar a dignidade e a qualidade artística da telenovela.

14. É um Tratado pelo novo filme independente, criado por Lars Von Trier (diretor de *Festa de Família*, Palma de Ouro em Cannes) e outros diretores dinamarqueses. É um Tratado de simplicidade que desafia a criatividade dentro do atual panorama cinematográfico: câmara na mão, nada de locações e luzes especiais ou efeitos, nada de estilos ou clima pessoal.

Resumo: Lauro César Muniz fala sobre o início de sua carreira, os tempos de teatro amador, seu começo no teatro profissional. Conta sobre sua tentativa de participar do grupo do Teatro de Arena e de sua atuação na Escola de Arte Dramática (EAD) da USP. Relata como a censura do regime militar impossibilitou o seu trabalho no teatro, levando ele e outros dramaturgos a buscarem a alternativa da televisão. Falando dessa experiência, mostra a trajetória da telenovela no Brasil, particularmente na Rede Globo, o nascimento dos novos autores, o *boom* dos anos 70, quando a modalidade atinge o auge, permitindo-se ser crítica em plena ditadura, e do surgimento da farsa e do pastelão na década de 80. Na década de 90, segundo ele, depois da queda do muro de Berlim e da globalização, o mundo virou um hipermercado, e isso inclui a novela, que se transformou em um produto, o que indica a necessidade de recuperar a dignidade e a qualidade artística da telenovela. Finaliza contando como, diante das mudanças de expectativa do público, o núcleo de dramaturgia da Globo pretende enfrentar a concorrência das novas vertentes abertas por outros canais, recuperando a importância da obra de autor, fazendo novelas com menos capítulos.

Palavras-chave: Lauro César Muniz, telenovela, estética, globalização, Rede Globo, teledramaturgia, teatro

Abstract: Lauro César Muniz talks about the beginning of his career, about the amateur theater days, and about his beginning in professional theater. He explains his failed attempt to participate in the "Teatro de Arena" group and about his performance in USP's Escola de Arte Dramática (EAD). He reports on how censorship during the military regime rendered his work in the theater impossible, leading him and other dramaturges to search for the television alternative. Talking about this experience, he reveals the Brazilian soap opera trajectory, most especially in Rede Globo, the birth of new authors, the *boom* in the 1970's, when the mode reached its peak, allowing it to be critical even during the dictatorship, and the surfacing of the farce and fiasco in the 1980's. In the 1990's, according to him, after the fall of the Berlin wall and the advent of globalization, the world became a supermarket that includes the soap opera as a product, something that indicates the need to recover the soap opera's artistic dignity and quality. Muniz concludes by telling how, when confronted with the public's changes in expectation, the Globo dramaturgy nucleus intends to confront the competition of the new directions opened by other channels, recovering the author's importance and producing shorter soap operas.

Key words: Lauro César Muniz, soap opera, aesthetics, globalization, Rede Globo, teledramaturgy, theater.