

Que Rosto Tem o Mal nas Minisséries?¹

Sobre a encarnação da maldade no *crème de la crème* da teledramaturgia nacional

Larissa Leda F. ROCHA²

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar e analisar, a partir de levantamento empírico das minisséries da Globo apresentadas na TV Aberta entre 2000 e 2019, de que modo é encarnado o mal nestas narrativas audiovisuais. Para isso, utilizamos o levantamento de dados, a partir de trabalhos anteriores, reunidos na Galeria da Vilania das Minisséries Brasileiras. Buscamos compreender de que modo o contexto contemporâneo dos usos e estudos de televisão, os diferentes graus de aberturas das narrativas ao “senso comum pós-freudiano” (XAVIER) e as matrizes culturais narrativas (MARTÍN-BARBERO) interferem na contação das histórias do produto mais bem acabado e com maior potencial de exportação da indústria audiovisual nacional.

PALAVRAS-CHAVE: televisão; teledramaturgia; minissérie; maldade; vilão.

Considerações iniciais

Perguntar-se sobre quais são as “encarnações do Mau”, como o fez Eco (1972), mas a partir de um olhar metodológico diferente, nos permitiu a construção de uma galeria da vilania constituída em trabalhos anteriores³. Correr os olhos por ela, por sua vez, nos autoriza a dizer que encarnações são essas nas histórias contadas pela teledramaturgia brasileira em seu formato de minissérie, considerada o *crème de la*

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Adjunta da UFMA. Doutora em Comunicação (PUC-RS). Pós-doutora no Centro de Estudos de Telenovela (ECA/USP). Membro do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel). Coordenadora do Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (ObECC). Editora da revista Cambiassu (UFMA), e-mail: larissa.leda@ufma.br.

³ A Galeria da Vilania foi inicialmente constituída com a observação das telenovelas das 21h da Globo, durante as pesquisas do doutorado, e depois ampliada em pesquisa de pós-doutorado. A tese está disponível em: ROCHA, Larissa Leda F. *Má-maravilhosa!: lindas, louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6933>. Acesso em: 10 jan. 2020. A Galeria da Vilania das Minisséries Brasileiras está disponível em: <https://app.box.com/s/qso1r0j33hv7fafibuguotpvjv7qeaut>. Acesso em: 08 out. 2020.

crème da televisão nacional. Como o mal se dá a ver? Como é apresentado em meio às tramas enoveladas de narrativas herdeiras culturais do Folhetim e do Melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2001)? Que falam do mal tais dramas?

Alcançar respostas nos exige, de saída, pensar sobre a televisão e, por consequência, em toda a instabilidade teórica e epistemológica de seus estudos hoje. Instabilidade, por certo, credora dos múltiplos rearranjos que falam dos modos de fazer, distribuir e consumir TV. E se a televisão e seus estudos estão em terreno instável e mutável, o mesmo acontece com seus produtos, aí considerados tanto em suas formas, quanto em seus conteúdos. Aparecem então, outras questões que podem ser resumidas em uma maior: falar de minisséries de TV significa o quê? Depois de tentar pensar sobre perguntas para as quais só começamos a definir respostas é que poderemos, por fim, orientar nossa investigação para a “encarnação do mau”, em seu sentido adjetivo. A maldade que se esparrama pelas tramas tem características próprias que dizem do produto e suas construções dramáticas; de um público, em grande parte, só imaginado pelos escritores e produtores, como um “leitor-modelo” (ECO, 2002); das complexidades de um mundo vivido que é impossível de ser dramatizado em um movimento especular de uma verdade única; e, até, do que é a TV hoje.

Sobre a crônica de uma morte anunciada

Não há nenhuma dúvida de que os debates sobre o fim da televisão - embalados por reorganizações e velozes transformações que experimenta essa mídia - instalaram-se não só no campo científico, que não encontra consenso nas pesquisas e teorias, mas também na mídia, no mercado, nas falas do senso comum. Efetivamente, não há consenso em parte alguma. Em trabalhos anteriores⁴, debatidos aqui no âmbito da Intercom, já consideramos que os contos sobre o fim da TV são como uma “crônica da morte anunciada”⁵, aquele relato fantasioso - ou não - de uma morte profetizada, anunciada e sabida por todos e que, mesmo assim, não pode ser evitada.

⁴ Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2335-1.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

⁵ Estamos nos referindo, além de homenageando, à obra de Gabriel García Márquez, *Crônica de uma Morte Anunciada* (1981). O livro conta a história do assassinato de Santiago Nasar pelos gêmeos Vicário, cuja irmã teria sido desonrada pelo anunciado defunto. Toda a comunidade fica sabendo da vingança empreendida pelos irmãos, antes que seja efetivada, mas nada - nem o conhecimento, nem a descrença - é capaz de salvar Nasar da morte iminente, proferida desde a primeira linha do romance.

Ainda que sem consenso é possível identificar dois grandes grupos de pensamento a respeito da questão, tanto no contexto anglo-saxão, quanto na América Latina, segundo Carlón (2014). Os que acreditam que a TV não está morta, nem morrendo e, nesse grupo, nos apoiamos em Miller (2009) e os que entendem que uma certa televisão está no vale da morte, como Verón (2009) e Carlón (2014). É possível ainda identificar trabalhos como o de Buonanno (2015) que rejeitam seja um “pessimismo *broadcast*” - o que estamos vendo é o inevitável fim da tv tradicional -, seja um “otimismo digital” - que acolhe, fascinado pelas possibilidades, uma era pós-*broadcast*. A autora nos diz de modo claro que entende a televisão de modo não alinhado “com a narrativa dominante do fim do veículo, isto é, ainda não é a era pós-*broadcast*” (BUONANNO, 2015, p. 69).

Parece uma afirmação evidente, mas o fato é: a TV mudou, está mudando e não sabemos exatamente em que direção tudo isso caminha. Mas, parece haver uma possibilidade de compreensão em comum de uma temporalidade que marque momentos diferentes pelos quais passa a televisão, ainda que isso esteja longe de significar um desenvolvimento linear e homogêneo. Que não nos escape: tanto não há história linear, sem avanços, retrocessos e momentos de estagnação - e a história social e cultural da TV não é exceção -, quanto a TV está fortemente ligada ao nacional, ainda que esteja perpassada hoje por acordos comerciais transnacionais, mas o que ela pode vir a ser em uma “miríade de países ao redor do globo não pode ser previsto, e o que a televisão é hoje corresponde, em grande medida, a fatores conjunturais e estruturas específicas de cada local” (BUONANNO, 2015, p. 71).

Mas que temporalidade é essa? Uma que recebe diferentes nomenclaturas, mas remete à mesma ideia: um primeiro momento, que caracteriza a televisão tradicional, aquela que constituía uma audiência que via a mesma coisa no mesmo momento e compartilhava um “ver com” as pessoas. É a “televisão da escassez” (ELLIS, 2000), a PaleoTV (ECO, 1994), a era da Rede (LOTZ, 2007). Um segundo momento, marcado pela segmentação e reorganização do oferecimento de conteúdos e temporalidades de assistência, chamada de “televisão da abundância” (ELLIS, 2000), NeoTV (ECO, 1994), era da Transição Multicanal (LOTZ, 2007). E, finalmente, um terceiro, marcado pelo que Lotz chama era pós-rede, na qual experimentamos a Televisão Distribuída pela

Internet (LOTZ, 2017), com uma cena tomada por novos *players*, arranjos econômicos e de mercado na indústria cultural e modos de participar como audiência.

Essa televisão encontra oxigênio em um âmbito no qual os sistemas midiático em particular, e sociocultural em geral, passam por mudanças profundas. Trata-se de um mercado que sem implodir suas bases anteriores e mais “tradicionalistas”, representadas, em grande medida, pelo sistema *broadcast*, compõem novos terrenos nos quais se alicerçam, operam e ganham legitimidade renovados modelos de distribuição de conteúdo e organizam uma infraestrutura tão inédita quanto complexa da ecologia midiática. A “televisão distribuída pela internet” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 36) é uma subcategoria da distribuição de vídeo pela internet, que por sua vez inclui ainda a distribuição de filmes e todo o vasto campo de produção de audiovisual que não se encaixa em nenhuma dessas estruturas industriais convencionais.

Pensar esta televisão da qual falam os autores significa entender que seus estudos se localizam em um campo inflado por complicações que partem do seu próprio conceito – variável conforme a geolocalização de quem produz, vende ou consome – e possíveis terminologias usadas e vão até a perspectiva se seu surgimento significa ou não a morte da TV de antes, e sendo mesmo uma morte, de que modo essa morte pode ser compreendida. Entendemos que a televisão distribuída pela internet não significa o desaparecimento de outros modos de distribuição de conteúdo, ainda que o campo competitivo de produção e distribuição de televisão já tenha mudado para sempre. “A televisão distribuída pela internet ajusta não apenas as implicações culturais da televisão, mas também muitas das práticas, comportamentos e normas assumidas em seus estudos” (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 38, tradução nossa)⁶. O convívio da televisão distribuída pela internet, junto ao sistema *broadcast*, ou *narrowcast*⁷, é compreendido de modo mais coerente se pensarmos na perspectiva de “camadas”, que se sobrepõem umas às outras, incorporando sentidos e práticas, sem deslocamentos ou substituições, mas adicionando complexidade aos ambientes existentes. Outro ponto

⁶ Internet-distributed television adjusts not only the cultural implications of television but also many of the practices, behaviors, and norms assumed in its scholarship

⁷ Sistema que representa canais de interesse específicos (ou televisão temática), seria, no Brasil, a TV Paga, em oposição ao *broadcast*, que reúne canais generalistas, no Brasil, a TV Aberta. Há ainda a ideia do *microcast*, modo individualizado de consumo televisivo, experimentado por meio da televisão distribuída pela internet.

importante é considerar que qualquer cenário que agora pode ser visto ou imaginado, seja sobre a televisão distribuída pela internet, seja a TV *broadcast*, ou a confluência de ambas - ou ainda, uma hibridização destas TVs das três fases - é, sobretudo, temporário e certamente passível de mutações dos mais variados tipos.

É preciso, por fim, deixar evidente que acompanhamos Buonanno (2015) e Wolton (1996), seja na eulogia (prematura) do *broadcast* daquela, seja no elogio do grande público deste: o *broadcast* continua vivo.

Em última análise, ele (*broadcasting*) ainda está conosco, parte e parcela de uma paisagem midiática heterogênea, na qual diferentes formações televisivas, velhas e novas, testemunham a natureza dinâmica, transformativa do meio, simultaneamente, embora não de maneira universal, disponível. Esta é uma paisagem um tanto mais complexa do que a narrativa do fim da televisão é capaz de produzir (BUONANNO, 2015, p. 83).

E, além de estar viva, a TV *broadcast* importa. É preciso reconhecer o que ela nos deu - e ainda dá: ela nos ensinou tanto a ser espectador, quanto a participar de um laço, ao configurar uma experiência de construção de uma esfera pública de debates, uma experiência de interação com outras pessoas que assistiram a um mesmo programa. Ela nos dá algo em comum em meio à nossa heterogeneidade, uma função importante de “conexão cultural e identitária dentro da coletividade nacional” (BUONANNO, 2015, p. 76). E ao dizer que ela nos ensinou a ser espectador, estamos acompanhando Orozco (2014, p. 98) que dá à TV a justa medida de compreendê-la como uma “permanente educadora”, que nos ensinou a sentir e gostar de modos determinados, de entender o mundo apresentado na tela, de colocar crença ou descrença em determinadas falas. Ou seja, nos guiou por uma “mudança substancial em nossas maneiras de ‘estar e ser’ na vida cotidiana”.

A TV *broadcast* continua dominando um modelo de produção, distribuição e recepção e isso pode ser afirmado não por especulações - apaixonadas ou não - mas por evidências, inclusive quantitativas. No Brasil, por exemplo, a TV aberta continua a liderar investimentos, sendo o destino de 50,87% de todas as verbas publicitárias de 2018 (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2019, p. 79). É acompanhando a relação entre anunciantes, empresas de TV e audiências de massa que Miller (2014, p. 92) assegura: “O problema para as redes de televisão aberta, hoje, é o satélite, o cabo e a recessão, não

a perda de audiência da televisão. As pessoas que assistem à televisão por meio de diferentes dispositivos e serviços estão vendo mais, não menos televisão”.

No entanto, acompanhamos esses autores sem esquecer o alerta de Scolari (2014, p. 44): “Essa televisão já está muito ferida”. Seu espaço, antes hegemônico, é dominante ainda, mas hoje compartilhado por outras formas de produzir, distribuir e ver. E toda essa pluralidade de ideias, entendimentos e previsões demonstra seus sintomas não só nas perspectivas do mercado, na compreensão de seu papel social, no lugar do consumo, mas também em seus produtos.

Se há esforços no sentido de entender de qual TV estamos falando, eles não são menores no sentido de entender o que a TV está fazendo. E sobre o que ela está falando. Nosso trabalho de pesquisa tem como foco de atenção a narrativa ficcional seriada e é, junto a esse objeto, que buscamos entender forma e conteúdo dessa TV cujos contornos se delineiam com enorme dificuldade em meio a tal cenário de instabilidade epistemológica.

E que histórias nos conta a televisão?

Ora, mas, em termos de ficção seriada na teledramaturgia, o que mudou? Se a década de 1980 é marco para entendermos a transição entre uma primeira fase da TV para a segunda - com a TV a cabo e os gravadores de videocassete - é em finais da década de 1990 que é possível ver, na cena da dramaturgia de TV, mudanças que configuram um “novo paradigma” do relato televisivo, que Mittell (2015) chamou de complexidade narrativa, considerando seu campo de observação, a televisão norte-americana. No Brasil, é nesta mesma década que vamos ver, nos dramas da telenovela, a instauração de novos modos de contar e mesmo o estabelecimento, mais em minisséries, de um *ethos* que vai progressivamente se afastar da “moral religiosa” em direção a um “senso comum pós-freudiano” (XAVIER, 2003) e vai tolerar mal a representação de um mundo que ignore sua “profundidade rizomática” (SILVA, 2015).

O abandono de um modelo narrativo fortemente marcado pelo melodrama, em fases sucessivas de elaboração e modificação narrativa (LOPES, 2009), terá como marco inicial a novela Beto Rockefeller (TV Tupi, 1968/1969). Os modos de contar histórias foram sedimentando um “modelo moderno” (MARTÍN-BARBERO; REY,

2001) que permanece até hoje. Marcado por forte verossimilhança, diferencia a novela brasileira das outras latino-americanas, ao hibridizar o melodrama e o folhetim - suas matrizes culturais fundamentais⁸ - a um realismo que permite o tratamento de temas contemporâneos relacionados à questões sociais, políticas e comportamentais e descola as novelas e minisséries da exigência de histórias feitas para chorar, profundamente polarizadas e organizadas a partir do “drama da moralidade” (BROOKS, 1995).

A telenovela dos anos de 1990, mantendo os marcos do melodrama, introduz temas novos, compõe os personagens de maneira mais complexa, elabora com maiores matizes os contextos, investiga com maior cuidado os diálogos e o universo referencial no qual transcorrem as situações. A dramatização influenciou nesse sentido na telenovela, que já se arrisca a apresentar relações humanas mais cotidianas, conquanto menos evidentes, além de uma geografia inteira menos esquemática e mais moderna. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 170).

Essa rastro de mudanças - técnicas, culturais, sociais, econômicas e narrativas - vai reverberar nos três principais formatos nos quais se ancora a teledramaturgia brasileira: as telenovelas, as minisséries e as séries. Há um debate relevante sobre a constituição dos gêneros narrativos na televisão e seus formatos assumidos pela indústria e já debatido por nós em trabalhos anteriores⁹. Reforçamos aqui que nossa compreensão de gênero acompanha o pensamento de Martín-Barbero (2001, p. 314), ao entendê-lo muito menos como estrutura, combinatória e formalismos e muito mais como competências culturais. O gênero é, antes de tudo, “uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto”, é algo que ocorre através do texto e não no texto. São as regras do gênero que configuram os formatos dos textos e são nos formatos onde se ancora o “reconhecimento cultural dos grupos”.

Junto à compreensão do gênero como um lugar exterior à obra, na interrelação com a recepção, ou como estratégia de comunicabilidade, e os formatos como associados a uma ritualização da ação, é preciso considerar ainda que a televisão aos

⁸ Entendemos o folhetim e o melodrama como matrizes culturais fundamentais, nas quais se estruturam as narrativas da telenovela, a partir da obra de Martín-Barbero (2001). Já trabalhamos longamente essa compreensão em trabalhos anteriores e já referenciados (ROCHA, 2016).

⁹ Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0308-1.pdf>. Acesso em: 11 out. 2020.

poucos vai sedimentando gêneros e formatos preferenciais, “variando um pouco de cultura para cultura” (BALOGH, 2002, p. 93), além de elementos ligados ao mercado - como fatores industriais e estratégias de venda e consumo - que atuam nos ajustes dos formatos que assume a ficção televisiva. A metodologia adotada pelo Obitel - e que aqui adotamos - é voltada para o gênero da ficção televisiva que se realiza através de formatos - telenovela, série, minissérie e outros. Sobrepostos aos formatos, há os gêneros, “como categorias classificatórias das narrativas - drama, comédia, ação, aventura, terror, policial...” (LOPES; GRECO, 2016, p. 168)¹⁰. Em nossa pesquisa, consideramos na indústria cultural brasileira, a existência de telenovelas e minisséries, de um lado, e séries, de outro, que, por sua vez, podem se subdividir em três tipos: episódica, antológica e serializada¹¹.

Pensar no formato de serialização, em sua classificação de gênero, não é apenas um exercício formal de tentar colocar um pouco de ordem no emaranhado da cultura audiovisual televisiva. Pensar a forma é também pensar o conteúdo. Compreender o desenho do mal nas histórias das minisséries, sua “encarnação”, passa: (a) pelo entendimento do entrançamento dramático dos arcos narrativos dos personagens - e suas evidentes heranças vindas de suas matrizes culturais -; (b) pelo modo como essa maldade se dá a ver - também em sua imagem -; e (c) pelos contextos de retrato que essas narrativas podem oferecer do real, da vida vivida ou somente de um horizonte que fala de um *ethos* que sirva de parâmetro para a compreensão e identificação de si, do outro e do mundo.

Minisséries conformam formatos irmãos das telenovelas. Isso, claro, remete à sua estrutura de serialização, mas também à definição de suas temáticas, a articulação

¹⁰ A maior produtora nacional, Globo, usa a denominação dos formatos de modos diferentes em seus produtos e plataformas. Se o GloboPlay, seu serviço de *streaming*, apresenta como formatos Novelas, Séries e Filmes, por exemplo, no Memória Globo, site que funciona como repositório de informações sobre sua história e produções, a classificação passa por Novelas, Minisséries e Seriados. Essa confusão conceitual e classificatória, que inclui também os outros principais serviços de *streaming* disponíveis no Brasil (Netflix e Prime Video), dá sintomas de um contexto amplo de mudanças profundas, como estamos discutindo ao longo deste trabalho.

¹¹ Série episódica é a mais “clássica” de todas, com episódios conclusivos e que não dependem dos outros para construir um sentido da história; série antológica tem personagens, cenários e histórias diferentes entre os episódios, ainda que estejam ligados por uma serialização, geralmente, temática; por fim, série serializada na qual os episódios não se encerram em si mesmos, lançando mão de arcos que se espalham por mais de um episódio, ainda que tenham elementos que permitam o consumo do episódio de modo isolado do resto da série. De modo resumido, tal explicação acompanha o trabalho de Buonanno e Bechelloni (2004), traduzido por Sydenstricker (2010) e sistematizado por Lemos (2017).

de seus arquétipos, o horizonte do *ethos* que pode lá ser encontrado. Se telenovelas e minisséries estão de um lado e séries de outro, a substancial diferença estará, sob o aspecto serial, na perspectiva dos arcos dramáticos. Nas séries, o arco dura apenas o limite do episódio, o conflito se dá naquela unidade narrativa e lá é resolvido. Nas telenovelas e minisséries, a continuidade do arco ao longo de todos os capítulos é que “enovela” a história. Mas, não é mais tão simples assim.

A complexidade narrativa (MITTELL, 2012, p. 50) pode ser entendida como “a revisão conceitual dos formatos episódicos e seriados, um elevado nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar e demandas por um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal”. Ainda que sua aparição tenha um marco temporal no final dos anos de 1990, é importante entendê-la não como uma categoria genérica baseada em um recorte de tempo, mas muito mais como “uma inscrição no seu tempo e um prolongamento para o futuro, um devir”, como sugere Silva (2015, p. 139) apoiando-se em Agamben (2009).

Ora, as reflexões sobre as narrativas ficcionais seriadas contemporâneas, a exemplo do trabalho de Mittell, focam sua atenção na reflexão sobre seus produtos e concentram-se em relacionar elementos estilísticos, narrativos, com outros culturais e de consumo, bem como a interferência do mercado e do desenvolvimento tecnológico. Sem abrir mão desse conjunto de reflexões, Silva (2015, p. 130) propõe olhar para essas narrativas ficcionais seriadas menos em sua dimensão narrativa - afastando-se de estudos de matriz narratológica - e mais em sua perspectiva dramática. Apoiar-se na filosofia do drama, assegura, permite tanto analisar as relações de forma e conteúdo, quanto abraçar a natureza dramática dessas histórias, estruturadas em arcos, peripécias e clímax, conceitos eminentemente dramáticos. Silva tem como foco de atenção as séries, enquanto temos as minisséries, mas nos interessa sua ideia da constituição do “drama seriado contemporâneo” e sua relação dialética com as mudanças de tecnologias e culturas, mas, “sobretudo com a visão de mundo, o *ethos* de uma época específica na nossa história recente” (SILVA, 2015, p. 130. Para além dos tensionamentos entre elementos episódicos e seriais, o que mais definiria de modo radical o drama seriado

contemporâneo é justo o que nos atrai para poder pensar o desenho do mal nas minisséries:

Uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. [...] Dessa forma, colocam em xeque, na própria forma dramática utilizada, o estatuto da verdade como elemento factual passível de ser apreendido objetivamente. (SILVA, 2015, p. 139).

Essa organização dramática que sintetiza elementos episódicos e seriais, no entanto, não parece ser uma preocupação central das minisséries brasileiras nos últimos vinte anos: sua estrutura dramática está ligada à épica, à uma distensão narrativa, um contar que se arrasta pelos capítulos, ligados por ganchos de tensão e que só oferece algum sentido conclusivo ao final da história. Mas essa “profundidade rizomática”, sim, se mostra nesses contares. Ou, para acompanhar o pensamento de Xavier (2003), a passagem - ainda que marcada com avanços, retrocessos e estagnações - de uma moral religiosa para um novo *ethos*.

A modernização das narrativas das novelas e minisséries brasileiras, o estabelecimento do “modelo moderno”, é vinculada à instauração de um realismo nas estruturas do contar, mas não só. O novo código moral que opera para balizar os novos rumos narrativos, já que “moderno e de inspiração humanista”, ajuda a exorcizar a culpa bíblica e permite uma vida mais hedonista - é chamado por Xavier (2003) de “senso comum pós-freudiano”.

Nos anos de 1990, Xavier (2003, p. 157) considera que as novelas passam a tematizar problemas sociais, mas ao final não cumprem o acordo sempre respeitado e tiram do público os finais felizes de sempre, nos quais o bem é justificado. Mas é antes, na década de 1970, que se iniciam revisões nos usos do melodrama como matriz cultural narrativa. Não mais o “melodrama canônico”, “Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico” (XAVIER, 2003, p. 87).

— A telenovela brasileiras - e por consequência a minissérie - é reconhecida como uma narrativa realista, mas a verdade é que o tratamento da emoção nas histórias, com a catarse emotiva que evidencia um modelo de sofrimento da vítima – o “Teatro do Bem” (XAVIER, 2003, p. 96) – momento em que se é capaz de tudo falar, é ainda “uma *pièce de resistance* da telenovela moderna, plena de explosões em que falam o sentimento e a performance do bem”. Há que se considerar ainda que vilões, em alguns casos, não são mais punidos exemplarmente ou até mesmo triunfam, como Maria de Fátima e Marco Aurélio (Globo, Vale Tudo, 1988-1989).

Vitórias como essas, Xavier (2003, p. 96) adverte, “não significa propriamente um mergulho substancial no realismo, quando comparada com a antiga justiça poética que punia bandidos e premiava inocentes”. O mal também tem o seu “Teatro do Mal” - e é apenas isso - e continua sendo deliberado, caprichoso, conspirador. “Podem alterar-se o eixo e a escala dos valores, mas o essencial é a clareza das performances e o ‘dizer tudo’ nesse teatro da moralidade em que, não obstante, a vilania das intenções proclamadas move a trama e garante o encanto do espetáculo” (XAVIER, 2003, p. 96). Dito de outro modo: pode ser que a maldade seja, ao final, compensatória no melodrama contemporâneo, ou “não-canônico”, mas isso não reverte aquilo que, na narrativa, a mantém atrelada à sua matriz melodramática: a emoção que escancarada deixa clara a definição das atuações e o deixar tudo diante do olhar, seja o bem ou o mal. Afinal, como já o sabemos, a aparência pode nos enganar, mas ao final, as verdades – que são morais – são reveladas. Reorganiza-se o *ethos*, mas há lá um certo *pathos* que sobrevive e resiste, ainda que em meio a um “viés de desencantamento” (XAVIER, 2003, p. 157).

O rosto do mal

Temos, portanto, um cenário marcado por diversos atores. De um lado, rearranjos intensos nos processos de produção, distribuição e consumo de televisão e até dúvidas sobre sua vida, sobrevida ou nova vida. De outro, mudanças de forma e conteúdo que falam de modos de serialização, mas também de um determinado *ethos* que orienta os contornos das histórias. É nesse cenário, do qual apenas fizemos esboços primeiros de identificação e explicação aqui, que podemos buscar identificar e compreender qual o desenho do mal feito pelas minisséries brasileiras.

Na fase de observação (LOPES, 2005) de nossa pesquisa, definimos como amostragem os núcleos protagonistas das minisséries da Globo¹², de 2000 a 2019. Combinamos técnicas de amostragem probabilísticas e não-probabilísticas, tanto ao levantar quantitativamente personagens vilões masculinos e femininos, quanto ao compreender que tais dados são significativos para o entendimento dos contornos que o mal ganhou na teledramaturgia brasileira. Nossa coleta de dados documentais¹³ usou como técnica a tabulação e classificação de informações sobre todas as narrativas e seus vilões e vilãs com relações diegéticas no núcleo protagonista das histórias. Os dados foram interpretados a partir das reflexões elaboradas com apoio da pesquisa bibliográfica, cuja orientação teórica e metodológica pode ser vista, em parte, nas referências deste trabalho.

A Globo exibiu 48 obras durante esse período. Acompanhar 20 anos de produção dessas minisséries permite ver diversas mudanças. As mais constantes e significativas estão relacionadas mais ao conteúdo do que à forma, ainda que estas também possam ser observadas, como a diminuição sistemática da quantidade de capítulos¹⁴. Explicações¹⁵ para isso encontram-se, em boa medida, a partir do entendimento do negócio da televisão hoje, das pressões advindas com a Televisão distribuída pela internet e mesmo o entendimento do público imaginado como consumidor dessas narrativas. É no conteúdo, no entanto, que mais podemos ver diferenças e aqui, pela necessidade de recorte, vamos nos ocupar em entender quais

¹² Estamos nos referindo ao canal de TV aberta. Todas as minisséries listadas na Galeria da Vilania das Minisséries Brasileiras foram exibidas integralmente na TV aberta. Algumas estrearam em *streaming*, a primeira foi *Malasartes*, que chegou ao GloboPlay em 12 de dezembro de 2017 e foi exibida no canal aberto em 26 de dezembro do mesmo ano. Desde então, foram exibidas mais cinco minisséries e três delas tiveram suas estreias no *streaming*. Isso faz parte, claramente, de uma série de experiências de estratégias comerciais que o grupo Globo vem fazendo com seus produtos de teledramaturgia na televisão distribuída pela internet.

¹³ Foram inclusos dados como identificação da minissérie, data/horário de exibição, autores, diretores e responsáveis técnicos, presença de vilão/vilã no núcleo protagonista, identificação de atores e personagens, além de imagens dos atores com os figurinos.

¹⁴ Entre 2000 e 2009 a média de capítulos por minissérie é 28, enquanto de 2010 em diante esse número despenca, indo para uma média de 6 capítulos por narrativa.

¹⁵ Tais explicações são sofisticadas e demandam mais atenção do que nos é permitido neste trabalho devido aos nossos objetivos definidos.

contornos o mal assume nas histórias e entendê-lo de modo significativo em relação às outras mudanças.

Nem sempre o mal está encarnado em um personagem e isso não é pouca coisa. E, talvez, seja o indício mais significativo¹⁶ desse contorno que o mal assume nas minisséries. Há que se considerar não apenas o melodrama como matriz narrativa - e sua exigência de deixar visível o drama da moralidade -, mas também uma arqueologia do imaginário humano (COURTINE, 2013) que nos lembra um "sempre já", uma competência cultural (MARTÍN-BARBERO, 2001) que compartilhamos e ativamos como falantes desse idioma chamado gênero, traduzido aqui em telenovelas e minisséries. Lá, cuja constituição da vilania já foi por nós delimitada (ROCHA, 2016), o protagonismo e o antagonismo, especialmente a partir de 1990, são tomados quase totalmente por personagens femininos e o mal é encarnado em uma personagem, uma vilã, em direta oposição à “mocinha”, à heroína, ainda que exceções possam ser observadas. Mas, nas minisséries, em muitos casos, o mal não é encarnado em um personagem, mas sim no andamento da vida, no destino, em uma situação, em um sentimento.

Isso diz desse *ethos* que vemos emergir nas histórias, nos fala do abrandamento do valor melodramático/folhetinesco identificado, ainda que por outras nomenclaturas, por Lopes (2009), Xavier (2003), Martín-Barbero (2001), e até, de modo não direto, por Mittell (2015) e Silva (2015). É o abrandamento deste valor que resiste como matriz que abre caminho para um mal difuso e, quando encarnado em um personagem, o é experimentado por um vilão e não uma vilã. Que é, então, um segundo indício absolutamente significativo. Difuso e masculino, eis o desenho do mal das minisséries brasileiras nos últimos 20 anos.

Os personagens do “melodrama canônico” não tem nenhuma sofisticação psicológica, mas o melodrama é uma narrativa de fortíssimo maniqueísmo e profunda preocupação e reiteração de valores morais (BROOKS, 1995). Como não há profundidade na construção dos personagens, tudo precisa aparecer, ser dado a ver, ser

¹⁶ Procurar nos indícios pistas de compreensão baseia-se na ideia de intericonicidade (COURTINE, 2013) que compreende que há uma inscrição antropológica mais antiga do que a saussureana para a busca, nos indícios, de conjuntos significantes.

dito e tudo que aparece tem profunda carga emocional e simbólica, mas a seu público não é jamais exigido pensar suas conotações. O que vale é a ideia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, sejam em gestos, em marcas de nascença, em fisionomias. Tudo se traduz em imagens. O vilão o é assim também pelos bigodes, pela postura do corpo e a heroína é inocente e vítima também pelos gestos, pela sua presença modesta e respeitosa.

Mas, minisséries não são só melodrama. Com formato mais enxuto, um melodrama “empalidecido”, dando protagonismo mais às tramas que aos relacionamentos, exigindo atenção dedicada do telespectador - quiçá imersiva, misturando elementos seriais e episódicos e elaborando desafios narrativos - seja por romper com regras narrativas ou temáticas, garante às minisséries o lugar por excelência no qual é possível ver, no contexto nacional, a exemplificação das mudanças que vêm convulsionando a televisão e o modo de participar dela, seja no âmbito da produção, da distribuição ou do consumo.

E parte dessas mudanças reverbera no conteúdo, no que é posto diante do olhar pelos modos de contar. Insistimos: é por ser uma narrativa herdeira do melodrama que a minissérie reforça a ideia de procurar nos indícios, dos mais aos menos evidentes, pistas para a compreensão do mal e do contexto fora e dentro da tela que organiza um âmbito, um modo de sentir, que tanto o acolhe, como o justifica. E é pelo abrandamento do valor de suas matrizes que aparecem, nesses mesmo indícios - visuais e comportamentais - os elementos da complexificação da maldade que se afasta da imagem, física e simbólica, seja da bruxa má, seja do vilão turvo que se cobre de máscaras, cujo rosto e intenção são omitidos por sombras e pode derramar-se pelas tramas sem oferecer um poderoso mecanismo de auto-indulgência na figura de um personagem no qual expurgamos nossas feridas e dores. Afinal, a vida raramente nos dá esse alívio. Os Judas que “malhamos” e as Genis que apedrejamos nos são negados pela “profundidade rizomática” da vida.

E por qual motivo esse processo de mudança se desenhou? Ora, o empaldecimento da matriz melodramática/folhetinesca - mas ainda sua resistência - que permite a observação de um *ethos* renovado só pode se dar e ser compreendido em meio à história sócio-cultural e mesmo política-econômica que tanto ajuda a entender o

lugar dado hoje, nas narrativas das teledramaturgia brasileira, ao exercício da maldade, como permite o acolhimento de uma monstruosidade, nas minisséries, tanto difusa, quanto masculina e quase exclusivamente moral. A identificação e compreensão dos desenhos que o mal assume nessas narrativas exige esforços que nos fazem transitar por um cenário complexo e multifatorial, como viemos afirmando ao longo deste trabalho.

Referências

- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2002.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven, London: Yale University, 1995.
- BUONANNO, M. Uma eulogia (prematura) do *broadcast*: o sentido do fim da televisão. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n.1, p. 67 - 86, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100674>. Acesso em: 21 jul. 2020.
- CARLÓN, M. Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o “fim da televisão”. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.
- COURTINE, J.-J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, U. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- LEMOS, L. M. P. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- LOPES, M. I. V. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 2005.
- LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). **Modelos de distribuição da televisão por internet**: atores, tecnologias, estratégias: Anuário Obitel 2019. Porto Alegre: Sulina, 2019.
- LOPES, M. I. V. de.; GRECO, C. *et al.* Brasil: A “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V. de.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**. Anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- LOTZ, A. **Portals**: a treatise on internet-distributed video. Ann Arbor: Maize Books, 2017.
- LOTZ, A.; LOBATO, R.; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. **Media Industries**, v. 5, n. 2, pp. 35-47. 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MILLER, T. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, J. (org.). **A TV em transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MILLER, T. O agora e o futuro da televisão. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Yvana (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

MITTELL, J. Narrativa. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: NYU Press, 2015.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

OROZCO, G. Televisão: causa e efeito de si mesma. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

ROCHA, L. L. F. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas**: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 299 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SCOLARI, C. A. *This is the end*: As intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

SILVA, M. V. B.. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v.9, n.1, p. 127-143, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100677>. Acesso em: 26 ago. 2020.

XAVIER, I. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

WOLTON, D. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.