



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MILENA AZEVEDO DE MENEZES

**ENTRE O MEDO E O FASCÍNIO: TELEVISÃO E FORMAÇÃO DA CRÍTICA
TELEVISIVA NA IMPRENSA (1964-1982)**

FORTALEZA

2022

MILENA AZEVEDO DE MENEZES

ENTRE O MEDO E O FASCÍNIO: TELEVISÃO E FORMAÇÃO DA CRÍTICA TELEVISIVA
NA IMPRENSA (1964-1982)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Rita Fonteles Duarte.

FORTALEZA
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M512c Menezes, Milena Azevedo de.
Entre o medo e o fascínio : televisão e a formação da crítica televisiva na imprensa (1964-1982) / Milena Azevedo de Menezes. – 2022.
151 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte.

1. televisão. 2. ditadura. 3. crítica televisiva. I. Título.

CDD 900

MILENA AZEVEDO DE MENEZES

ENTRE O MEDO E O FASCÍNIO: TELEVISÃO E FORMAÇÃO DA CRÍTICA TELEVISIVA
NA IMPRENSA (1964-1982)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: 15 / 02 / 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Ana Rita Fonteles Duarte (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Meize Regina de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Ceará (UFC) e à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de pesquisa.

À Prof^a Dr^a Ana Rita Fonteles Duarte pela orientação e apoio durante a graduação e pós-graduação.

Aos professores participantes da banca examinadora Meize Regina de Lucena Lucas e Ricardo Jorge de Lucena Lucas pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos meus pais, Arlene Azevedo e Rogério Félix de Menezes, por todo o apoio aos meus estudos e orientação para a vida.

À Tayane Barbosa, Caio Brito Barreira, Lucas Fábio Parente, Laura Juliana, Kalil Tavares, dentre outros nomes que fizeram e fazem histórias em minha vida. Nossas redes de apoio foram essenciais para meu nome continuar aqui nessa pesquisa.

Por fim, des agradeço às datas de 1 de janeiro de 2019 a 31 de dezembro de 2022. Que mudem-se os tempos e renovem nossas esperanças para a ciência e à transformação social.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção histórica da escrita sobre TV entre os anos 1964 e 1984, publicada em cadernos culturais na imprensa. Nosso objeto de estudo é a formação da crítica televisiva, entendida como debate de visões de futuro sobre a televisão, entre o medo e o fascínio. A pesquisa se alinha a uma perspectiva metodológica reconhecida como história social da cultura. Segundo Raymond Williams (2017), a televisão enquanto tecnologia resulta de uma série de invenções socialmente motivadas, rejeitando a perspectiva determinista e entendendo a TV enquanto “forma cultural”. Analisaremos os seguintes impressos: *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa*, *Revista Última Hora*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo* como fontes primárias. Ao longo da pesquisa, fontes secundárias foram situadas, como revistas de folhetins e a imprensa alternativa. O objetivo do recorte temporal é situar os debates intelectuais por críticos de esquerda responsáveis por produzirem a construção da categoria “cultura de massas” e “indústria cultural” nos impressos, durante a ditadura civil-militar. Por fim, ao final da pesquisa, entendemos os debates publicados sobre a TV dentro da historicidade do momento em que a televisão é inserida na sociedade brasileira, a partir da formação de uma indústria do entretenimento, que cresce em sua audiência e incorpora-se à vida cotidiana durante a ditadura civil-militar.

Palavras-chave: televisão; ditadura; crítica televisiva.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the historical construction of writing about TV between the years 1964 and 1984 in Brazil, published in cultural sections of the press. Our object of study is the formation of television criticism, understood as a debate of visions of the future about television, between fear and fascination. The research is situated in the methodological perspective recognized as social history of culture. According to Raymond Williams (2017), television as a technology results from a series of socially motivated inventions, rejecting the deterministic perspective and understanding TV as a "cultural form." We will analyze the following printed media: *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora Magazine*, *Folha de S. Paulo* and *O Globo* as primary sources. Throughout the research, secondary sources were situated, such as pamphlet magazines and the alternative press. The objective of the time cut is to situate the intellectual debates by leftist critics responsible for producing the construction of the category "mass culture" and "cultural industry" in the printed press, during the civil-military dictatorship. Finally, at the end of the research, we understand the debates published about TV within the historicity of the moment in which television is inserted into Brazilian society, from the formation of an entertainment industry, which grows in its audience and is incorporated into everyday life during the civil-military dictatorship.

Keywords: television; dictatorship; television criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia “O pé da antena desce três andares no edifício do banco do Estado”, de Peter C. Scheier	27
Figura 2 – Fotografia “No alto do banco do Estado ergue-se a torre da antena da TV Difusora dos Associados em São Paulo”, de Peter C. Scheier	28
Figura 3 – Página 7 do Suplemento “Pensamento e Arte” (1952)	33
Figura 4 – “Sem título”, assinada por Fritz (1965)	35
Figura 5 – Página 5 do Caderno B (1964)	46
Figura 6 – Página 6 do caderno Cartazes da Cidade, Diário Carioca, 13 de novembro de 1964	51
Figura 7 - Página 19 do semanário Brasil Urgente (1963)	55
Figura 8 – Coluna de Lessa (canto inferior esquerdo)	57
Figura 9 - Coluna de Ivan Lessa (canto superior central da página)	57
Figura 10 – Capa do Jornal do Brasil de 20 de fevereiro de 1968.....	72
Figura 11 – Quadro referente aos dados mensais de horários por gênero na Rede Globo	99
Figura 12 – Página 2 do Caderno B, 1976. Crítica televisiva compartilha espaço com a crítica musical, cinema e cartas de leitores	111
Figura 13 – Novela “Anjo Mau” comentada por Maria Helena Dutra. A crítica ocupa metade da página	111
Figura 14 – Página inteira sobre crítica televisiva	113
Figura 15 – Página 43 do Estado de S. Paulo	127
Figura 16 – A TV, o cinema, a música e a literatura dividem página em impresso	130
Figura 17 – Cobertura do sinal televisivo por área geográfica no Brasil	133

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CTI	Comando dos Trabalhadores Intelectuais
DC	Diário Carioca
DOPS	Departamento de Ordem Política Social
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
JB	Jornal do Brasil
P&A	Pensamento e arte
PC	Partido Comunista
PCB	Partido Comunista Brasileiro
SNI	Serviço Nacional de Informações
TI	Tribuna da Imprensa
UH	Última Hora
UNE	União Nacional dos Estudantes
ESG	Escola Superior de Guerra
IBOPE	Instituição Brasileira de Opinião Pública
FCBTVE	Fundação Centro Brasileira de TV Educativa
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
PNB	Produto Nacional Bruto
IVC	Instituto Verificador de Solução

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CAPÍTULO I – A CRÍTICA TELEVISIVA E SUA FORMAÇÃO NOS CADERNOS CULTURAIS DA IMPRENSA MODERNA (1950-1960)	24
2.1	Entre o medo e o fascínio: “imaginação televisual” e modernização na imprensa	24
2.2	Televisão e crítica: visões intelectuais na imprensa	41
2.3	Reynaldo Jardim: produção crítica à esquerda em jornais e revistas nos anos 1960	59
3	CAPÍTULO II – Televisão e comunicação de massas em debate na imprensa: perspectivas de futuro para a TV	69
3.1	A televisão como projeto da modernização conservadora na ditadura civil-militar	70
3.2	“Que é indústria cultural?”: o conceito de cultura de massas em discussão	81
4	CAPÍTULO III – TELEVISÃO EM BUSCA DE UM PÚBLICO: CRÍTICA E ENGAJAMENTO	95
4.1	Televisão à esquerda: por uma TV “engajada” nos anos 1970	95
4.2	Do teleteatro ao realismo crítico das telenovelas: a crítica televisiva nos anos 1970	108
4.3	A crítica televisiva entre o “gosto” e a “qualidade” nos anos 1980	125
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
6	REFERÊNCIAS	139

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, é fácil pensar que a internet ocupa um espaço antes destinado à televisão no Brasil. Porém, em tempos de crise¹, torna-se mais claro observar a relação entre percepção de tempo e espaço que a TV ainda ocupa juntamente com outras mídias no cotidiano da sociedade no Brasil. Ligada nos quartos e nas salas, transmitindo em tempo real as notícias e modificando a dinâmica dos programas para adequar-se à situação do país, a televisão no Brasil conquistou seu protagonismo, ainda que hoje tenha que se adaptar aos serviços de internet, como as plataformas de *streaming*.

A forma como percebemos a televisão, enquanto produção de conteúdo e parte do cotidiano, se transformou ao longo do tempo devido aos novos parâmetros comunicacionais. Enquanto parte de uma cultura midiática, essa percepção pode ser historicizada como materialidade das transformações sociais. A partir dos anos 1960, a escrita de viés crítico sobre a televisão ganha espaço em cadernos culturais na imprensa e, neste trabalho, torna-se importante objeto de análise para compreender as discussões sobre produção cultural e modernização, enquanto debate público na imprensa sobre o medo e o fascínio de um meio de comunicação que expandia seus circuitos.

Essa percepção de tempo e fluxo na produção do conteúdo televisivo é um dos principais pontos de discussão para muitos setores da sociedade civil na contemporaneidade, sobretudo, diante da formação de uma indústria cultural, terreno onde foi possível para a construção de oligopólios comunicacionais que movimentam um mercado consumidor no país, a ponto de transformar novelas televisivas em produtos de exportação. Todo esse processo começou a ser implementado como política nacional durante os anos ditatoriais, a partir da inserção dos

¹ Escrevo esta dissertação em meio a uma crise de saúde mundial promovida por um novo vírus de gripe, chamado Coronavírus (COVID-19), recém-descoberto na cidade de Wuhan, na China. O primeiro alerta foi dado pelo governo chinês à Organização Mundial de Saúde (OMS) em 31 de dezembro de 2019. A OMS declarou, recentemente, estado de pandemia mundial, sendo 117 países já atingidos, dentre eles, o Brasil. O atual presidente do nosso país, Jair Bolsonaro, minimiza a situação de calamidade pública e ignora ordens da OMS ao participar de ato com apoiadores civis contra Congresso e o Supremo Tribunal Federal (STF). Ao mesmo tempo, a cobertura midiática com dados e estatísticas em tempo real no mundo e informações sobre prevenção invadem os canais de televisão, assim como os sites de notícias e redes sociais, 24h por dia. Ver: CORONAVÍRUS já atingiu 117 países pelo mundo. São Paulo: Veja, 26 fev. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/coronavirus-ja-atingiu-43-paises-pelo-mundo/>. Acesso em: 22 mar. 2020; 'OUTRAS gripes mataram mais do que essa', diz Bolsonaro sobre coronavírus. [S.l.]: Portal Correio Braziliense, 11 mar. 2020. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/03/11/interna_politica,833611/outras-gripes-mataram-mais-do-que-essa-diz-bolsonaro-sobre-corona.shtml. Acesso em: 22 mar. 2020 BOLSONARO ignora crise do coronavírus, estimula e participa de ato pró-governo e contra Congresso e STF. São Paulo: Portal Folha de S. Paulo, 15 mar. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/bolsonaro-deixa-isolamento-do-coronavirus-e-de-carro-participa-de-ato-pro-governo-na-esplanada.shtml>. Acesso em: 22 mar. 2020.

meios de comunicação (principalmente a TV) como parte do projeto de modernização-autoritária promovida pelo Estado para dar abertura ao capital privado (ORTIZ, 2006, p. 56). Essas iniciativas buscavam inserir o Brasil, majoritariamente agrário nos anos 1960, como um país industrial e promover a integração nacional por intermédio dos meios de comunicação.

Os debates públicos que aproximam a produção cultural ao mercado consumidor – que discutem uma percepção de um tempo em fluxo contínuo, assim como uma presença no cotidiano entre o público e o privado, e que, muitas vezes, produzem uma representação da TV como objeto alienador – tornaram-se questões-chave para entender o processo de inserção e crescimento do uso da televisão como meio de comunicação de massas durante a ditadura, assim como o engajamento civil nas disputas de poder que envolvem o objeto. Portanto, o objeto de pesquisa escolhido está centrado na formação da crítica televisiva na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre 1964 e 1982.

Segundo Eagleton (1991, p. 4), o conceito de crítica adquire contornos quando relacionamos com a escrita voltada para a esfera pública², com vistas a um determinado público. “A crítica abre-se ao debate, tenta convencer, convida à contradição. Torna-se parte do intercâmbio público de opiniões” (EAGLETON, 1991, p. 4). Além disso, o papel das instituições para mediar um espaço próprio de intercâmbio e disputas entre os debates legitimam ainda mais a importância da atuação da crítica para o âmbito público, essa escrita que tem como prerrogativa o engajamento dos sujeitos para o político. A imprensa no Brasil, desde o século XIX, com a publicação de folhetins políticos e crítica literária, tornou-se uma das principais instituições cujos literatos e políticos encontram espaço propício para essa intervenção, aproximando o jornal como representação de uma “tribuna”, seguindo um modelo específico da imprensa francesa, cuja forma de jornalismo era mais próxima à escrita literária (RIBEIRO, 2003, p. 149).

Por isso, nesta dissertação analisaremos a escrita sobre TV na imprensa que tem como objetivo o debate público promovido por críticos sobre a televisão procurando compreender os atritos entre as formas de percepção temporal dos meios de comunicação e a recente indústria cultural, analisando as percepções desses estudiosos sobre as possibilidades de futuro que a televisão como instrumento poderia proporcionar. Investigaremos os debates e as disputas que envolvem mercado e produção cultural de espaços com legitimidade historicamente construída,

² Eagleton (1991, p.3) situa o conceito de esfera pública a partir de Jürgen Habermas (1962) como o espaço entre a sociedade civil e o Estado, o que abrange todo um domínio de instituições sociais – clubes, jornais, cafés, periódicos - nos quais os sujeitos se reúnem para “o livre e equitativo intercâmbio de um discurso racional, consolidando-se, assim, em um corpo relativamente coeso, cujas deliberações podem assumir a forma de uma poderosa força política”.

como o teatro e a literatura, e o processo de especialização da crítica quanto à construção de uma linguagem própria de TV relacionado ao modelo das novelas com temáticas nacionais.

O presente trabalho se alinha a uma perspectiva metodológica reconhecida como história social da cultura. Segundo Raymond Williams (2017), a televisão enquanto tecnologia resulta de uma série de invenções socialmente motivadas, rejeitando a perspectiva determinista e entendendo a TV enquanto “forma cultural”, dentro das distribuições de poder ou de capital, relações social e física, dentre outros fatores que não controlam nem preveem completamente o resultado de sua complexidade. Como crítico literário, Williams propõe em sua análise a crítica cultural situada dentro das condições de sua prática, em que a crítica como objeto institucionaliza determinadas distinções entre o que é ou não arte, e ainda atributos que sustentam sua qualidade (SILVA, 2016). Portanto, rejeita uma abordagem imanente das obras, por outro, recusa a sociologia da cultura que assume como reflexo de relações econômicas, situando assim o conceito de “materialismo cultural” para o teórico.

Dessa forma, a crítica televisiva, segundo Fernanda Maurício Silva (2016, p.12), permite traçar uma investigação sobre a “qualidade enquanto quadro valorativo flexível e negociado com aspectos hegemônicos”, assim como identificar tensionamentos nas formas televisivas. O crítico televisivo José Luís Braga (2006, p.46) explica que, ao tratar da crítica midiática, a escrita sobre a produção cultural exerce esclarecimentos a partir de uma interpretação ampliada e tensiona processos e produtos midiáticos gerando dinâmicas de mudanças.

A escolha do objeto de pesquisa nasceu durante as atividades do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), ainda durante a graduação, com orientação da prof^a Ana Rita Fonteles Duarte. A participação no grupo de pesquisa “História e Imagem”, com orientação da prof^a Meize Regina de Lucena Lucas também foi parte importante para a construção da análise do objeto. Como bolsista PIBIC, trabalhamos com as produções, sobre censura e televisão, de militares e civis que frequentavam cursos de formação na Escola Superior de Guerra, uma das instituições responsáveis em formar civis e militares para atuar na burocracia do Estado militar.

As fontes desta pesquisa estão disponíveis on-line na plataforma da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional³, onde possui um acervo rico e completo de periódicos, revistas e suplementos, sendo possível pesquisar a partir de palavras-chave, aplicando “filtros” por

³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 14 jul. 2020.

periódico, período ou local de produção. O processo de leitura e catalogação dos periódicos foi possível graças ao fácil acesso a essa plataforma. Além da Hemeroteca, há também o Sistema de Informações do Arquivo Nacional⁴, com documentos on-line do Fundo Serviço Nacional de Informações, bastando apenas realizar um cadastro rápido para ter acesso.

Durante o percurso da pesquisa e do processo de catalogação dos cadernos culturais, tais como *Caderno B* do Jornal do Brasil, a palavra “televisão” foi encontrada em diversos contextos na imprensa nos anos 1960, como nas páginas de economia sobre o preço dos aparelhos televisores e notícias de instalações de antenas, sobre pronunciamentos do Estado, nos tabloides popularescos com as fofocas dos artistas e nos anúncios publicitários. Dentre o universo televisivo que invadia a imprensa – entre o teatro, o rádio e o cinema – havia os cadernos culturais, lugar de destaque da crítica que observava a chegada desse novo tipo de espaço e produção cultural. Isso chamou a atenção das colunas próprias sobre televisão que, então, ganharam cada vez mais espaço nesse período, saindo do tabloide para a crítica de conteúdo e exercício de interpretação da nova mídia.

Para buscar o entendimento de como os discursos circulavam fora do âmbito institucional, decidimos utilizar periódicos entre 1960 e 1970, escolhendo, primeiramente, os de grande circulação em São Paulo e Rio de Janeiro, os estados do Sudeste que mais se desenvolveram industrialmente durante esse período e onde se concentram as principais emissoras com transmissão mais frequente da época.⁵ Durante o processo de catalogação e levantamento bibliográfico, percebemos as colunas sobre televisão em cadernos culturais como algo recorrente durante a década de 1960, assim como a assinatura de nomes relacionados à grupos de intelectuais de esquerda que produziam sobre TV, em que suas abordagens davam ênfase à instrumentalização do objeto.

Sobre a escolha das fontes, selecionamos como prioridade os cadernos culturais onde estão localizadas as colunas sobre TV. Essas publicações tornaram-se espaços de circulação da crítica, mediada pelo pertencimento na produção de outros meios de circulação (como a literatura, o rádio, o teatro etc.) (PEREIRA, 2008). Esses espaços de escrita também se tornam pontos de

⁴ Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 14 jul. 2020.

⁵ As primeiras emissoras surgidas nos anos 1950 foram concentradas na capital paulista, como a TV Paulista em 1951 e a TV Record em 1953, expandindo para o Rio de Janeiro na década de 1960, como a TV Excelsior e a TV Globo, emissoras que eram exemplos de modernização de circuitos. Segundo Jambeiro (2002, p. 88), Rio e São Paulo não eram apenas os centros de produção de TV mas também os maiores mercados de publicidade, em que, durante os anos ditatoriais, o Estado militar passou a estimular a formação das redes com base no sistema de telecomunicação que havia montado. “Baseadas nos padrões sociais, econômicos e culturais do Rio de Janeiro e São Paulo, as emissoras de TV procuraram unificar, sob esses padrões urbanos, as heterogêneas audiências nacionais de TV em todo o Brasil”.

sociabilidade e fermentação intelectual (SIRINELLI, 1996, p. 252), principalmente com o crescimento de profissionais nas redações e divisões de produção devido às reformas editoriais na década de 1950, assim como a divisão em cadernos separando o “fato” da “opinião” e institucionalizando o lugar da crítica no periódico, momento de criação de boa parte dos cadernos culturais veiculados nos jornais da grande imprensa (RIBEIRO, 2003, p. 149).

Entre as publicações, destacamos o *Caderno B* (Jornal do Brasil), o *Segundo Caderno* (Tribuna da Imprensa), *UH Revista* (Última Hora) e *Cartazes da Cidade* (Diário Carioca), jornais de maiores circulação entre São Paulo e Rio de Janeiro e renomados espaços de produção de crítica cultural. Em 1956, o Jornal do Brasil é pioneiro na reestruturação dos editoriais. É criado o *Suplemento Dominical Jornal do Brasil (SDJB)*, caderno que reúne contribuições de artistas, escritores e poetas, junto ao *Caderno B*, dedicado às colunas de opinião sobre teatro, música, literatura etc. Assim segue o *Segundo Caderno (TI)*; *Cartazes da Cidade (DC)*, pioneiro na diagramação dos jornais com separação em cadernos; e *Revista UH (UH)*, com linha editorial de esquerda, mas que se apropriou do novo modelo empresarial.

Com exceção do UH, de linha editorial assumidamente à esquerda e que sofreu retaliações durante o período ditatorial, a trajetória dos outros periódicos esteve ligada a um alinhamento ao governo militar de início, como o caso do JB e TI, posteriormente com momentos de afastamento devido à censura pós-1968, mas que ainda recebiam a contribuição de críticos, jornalistas e outros intelectuais das artes de esquerda, muitos com formação no *Partido Comunista Brasileiro (PCB)*, que escreviam para os cadernos culturais e suplementos literários.

Ainda sobre o processo de catalogação das fontes, percebemos a presença comum de críticos e escritores ligados politicamente à esquerda, seja direta ou indiretamente, com nomes assinados nas colunas dos cadernos circulados na chamada “imprensa liberal”. Segundo Marco Roxo (2012, p.12), muitos intelectuais ligados ao “partidão” (PCB) ocupavam espaços nessas empresas, seja para evitar seu isolacionismo e se articular dentro de um conjunto mais amplo de forças da sociedade, ou seja, porque a imprensa durante a trajetória do partido foi uma espécie de “escola de formação” para seus integrantes. Havia também um senso de profissionalismo que era admirado e ajudou a construir uma rede de confiança entre os empresários da imprensa liberal e os jornalistas de esquerda, ainda que essa relação não fosse harmoniosa, afinal, muitos jornalistas foram perseguidos durante os anos ditatoriais.

Dois importantes suplementos literários que iremos utilizar são o *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, criado em 1956, e o *Pensamento e Arte do Correio Paulistano*, em 1952,

que não possuem exclusivamente seções sobre TV, mas que permitem o entendimento de como a crítica teatral, a crítica literária e a crítica de cinema discutem a chegada da televisão, em meados da década de 1950, no Brasil. Também utilizaremos a imprensa alternativa para mapear a crítica de esquerda e os debates sobre a indústria cultural, com o semanário *Brasil Urgente*, de 1963, editorial ligado à esquerda católica e que sobreviveu apenas um ano devido ao golpe de 1964; e o jornal *Movimento*, criado em 1975. Os dois semanários alternativos possuíam colunas próprias sobre TV.

Para ampliar a perspectiva da análise sobre a crítica televisiva, utilizaremos revistas ilustradas⁶ a fim de buscar o entendimento de como a crítica televisiva dividiu espaços com outros tipos de escrita sobre televisão, assim como situar essas produções como construtoras de um imaginário sobre TV ligado à ideia de moderno. Utilizaremos a revista *O Cruzeiro*, uma das principais publicações do conglomerado *Diários Associados* durante os anos 1950, comandado por Assis Chateaubriand, o responsável por importar o primeiro circuito televisivo no Brasil. Assim como *O Cruzeiro*, os suplementos *Pensamento e Arte* e *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, dentre outras publicações, possibilitaram produzir um universo de representações entre a modernidade e o urbano, expresso no conceito de “imaginação televisual”, por Marialva Barbosa (2013, p. 67), sobre as primeiras impressões a circularem na imprensa acerca do mais novo objeto.

Outra publicação que iremos utilizar é a revista *Realidade*, responsável por publicações sobre a televisão que envolviam não só a produção de imaginários, mas colunas de entrevistas sobre audiência da programação, opinião popular e outros dados que envolviam o crescimento da TV, durante os anos 1960 e 1970. A revista *Civilização Brasileira* também ajudará na análise sobre a produção crítica de esquerda durante os anos 1960, principalmente, sobre o campo da cultura e o engajamento político.

Nos principais periódicos que iremos utilizar, destacamos as trajetórias dos seguintes autores: Fausto Wolff, crítico de teatro e dramaturgo, escreveu sobre TV para o *Caderno B* (JB) entre 1964 e 1968, para o *Segundo Caderno* (TI) escreveu sobre teatro entre 1962 e 1968, e depois colabora com *O Pasquim*, um dos jornais alternativos de esquerda e notável pelo uso da sátira como crítica à ditadura, durante os anos 1970; Reynaldo Jardim, poeta, criador do *Suplemento*

⁶ As revistas ilustradas ou revistas de consumo foram publicações que ganharam destaque, no início do século XX, devido à modernização da aparelhagem técnica na imprensa e, principalmente, ao processo de industrialização das capitais urbanas com maior circulação e com o objetivo de agregar maior público consumidor e heterogêneo. Motivadas a partir da representação da urbanização e modernização, eram publicações semanais e, algumas delas, ganharam sucesso devido ao seu conteúdo gráfico visual com fotografias coloridas em suas reportagens. (SERPA, 2003, p. 25)

Dominical (JB) e *Caderno B* (JB), em 1956, assim como criador de jornais alternativos, como *Poder Jovem* em 1967 e *O Sol* em 1968, escreveu para o DC, entre 1964 e 1965; Ivan Lessa, jornalista e literato, escreveu para o *Revista UH* (UH), de 2 de janeiro a 24 de abril de 1965, e também colaborou com *O Pasquim* na década de 1970⁷.

Outros críticos também serão importantes para compreender como a trajetória das visões de esquerda⁸ sobre o campo da cultura convergem com a formação da crítica televisiva. Esse é o caso dos jornalistas Carlos Fernandes e Walter Negrão, que escreveram para o *Brasil Urgente*, em 1963. O jornal *Movimento* publicou seus textos sobre televisão no formato ensaístico, com reportagens feitas por jornalistas convidados que chamaram atenção pela maturidade das análises ao utilizarem dados estatísticos sobre TV no Brasil.

Para uma análise sobre o processo de especialização da crítica televisiva nos anos de 1970 e 1980, utilizaremos as críticas de Artur da Távola⁹ e Helena Silveira¹⁰, respectivamente críticos da *Folha Matinal* (*O Globo*) e da *Folha Ilustrada* (*Folha de São Paulo*), como parte da leva de críticos televisivos que produzem sobre o conteúdo visando a escrita em formato de ensaio com referências aos estudos culturais, como a obra de Roland Barthes¹¹, publicada nos anos 1970 no Brasil, que fundamenta a crítica de Maria Helena. O ensaio sobre o conteúdo televisivo foi aprofundado e ganhou “corpo” com a publicação de obras sobre os efeitos da televisão, como *Mevitevendo* (1977), *A Liberdade de Ver* (1984) e *A Telenovela Brasileira* (1996), obras que surgiram a partir das crônicas de Artur Távola publicadas n’*O Globo* e transformadas em livros.

⁷ Importante ressaltar a presença de Carlos Alberto Loffler, produtor da TV-Rio desde 1957 a 1969, e escreve para o *Segundo Caderno* (TI) entre 1964 e 1971, com sua escrita voltada para o cotidiano da televisão, próximo ao gênero da “crônica”, mas que não será prioridade na pesquisa, pois o que estaremos analisando será a discussão sobre a instrumentalização da TV enquanto visões de futuro do objeto, em que há uma tentativa de entender o que é a televisão e sua programação em termos conceituais.

⁸ A trajetória de Sylvia Leon Chalreo, jornalista e militante do Partido Comunista (PC), que escreve para a *Revista da Televisão* (DC) durante o ano de 1962, com coluna própria chamada *Telecrítica* e que comentava sobre o teleteatro ao vivo na TV, também é importante evidenciar, porém sua escrita para a revista limitou-se a resenhas de peças teatrais e programação do teleteatro.

⁹ Advogado e jornalista, o crítico televisivo Artur da Távola, pseudônimo de Paulo Alberto Moretzsonh Monteiro de Barros, tornou-se referência durante os anos 1970 e 1980 com a crítica televisiva no jornal *O Globo*, ainda com publicações de obras sobre telenovelas e a linguagem televisiva. Também publicou sobre TV no *Última Hora* e ingressou na política eleito como deputado em 1962, pelo Partido dos Trabalhista Brasileiro.

¹⁰ As colunas da jornalista Helena Silveira ganharam espaço na redação da *Folha de S. Paulo* entre 1970 e 1984 com o título de *Helena Silveira Vê TV*. A cronista já havia publicado na *Folha* e ganhado notoriedade quando começou a escrever sobre TV. Ver: HELENA Silveira se destacou na crítica de TV nos anos 1970. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 10 ago. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/08/helena-silveira-se-destacou-na-critica-de-tv-nos-anos-1970.shtml>. Acesso em: 07 set. 2021.

¹¹ Os estudos de Roland Barthes foram traduzidos no Brasil em meados dos anos 1970, a partir das traduções de Leyla Perrone-Moisés e publicados na obra *Crítica e Verdade* pela editora *Perspectiva*, de São Paulo, em 1970. (BRANDINI, Laura Tardelli. “Roland Barthes no Brasil, via traduções”. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis. V. 2. N. 34. P. 120-141, jul/dez, 2014.

A crítica de ambos será utilizada na nossa análise a partir da principal temática que envolve a televisão nos anos 1970: a telenovela, entendida como parte da renovação da linguagem televisiva durante o processo de modernização dos meios de comunicação.

A problematização da crítica televisiva na imprensa como objeto de análise sobre a modernização e expansão dos circuitos televisivos é importante para pensar como o campo da cultura entra em disputa com a mediação do mercado, devido aos investimentos do capital privado voltados para a produção de mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 2006) e a tradição da inserção das artes no debate político. Segundo Machado (2014, p.11), discutir televisão torna-se a construção de um conceito e uma prática de TV, cujo entendimento de "qualidade" televisiva é parte constituinte da formação da crítica.

Durante os anos 1960, a materialidade dessa crítica é presente nos espaços próprios destinados a colunas de opinião sobre televisão, promovida em sua grande maioria por críticos à esquerda ditos das "belas artes", como o teatro, a literatura e o cinema. Dentre a escrita sobre TV que envolve as fofocas do estrelato, anúncios de compra e venda, e colunas que a TV divide seu lugar com outros espaços de produção cultural (como o rádio e o teatro), *historicizar* esse espaço próprio da crítica possibilita perceber o processo de transformação da TV em objeto possível a ser discutido como "visões de futuro" para artistas e críticos que movimentavam os principais círculos de pensadores das esquerdas brasileiras.

Segundo Napolitano (2017), durante o regime ditatorial, orbitavam nos espaços públicos de produção, os seguintes grupos: os liberais, que oscilavam entre posições mais moderadas a visões democráticas abertas para reformas sociais, sendo defensores da livre iniciativa do mercado, cuja imprensa e a mídia corporativa eram seus principais espaços de atuação (principalmente como gestores); os comunistas do PCB, que pregavam uma resistência civil e desarmada, representado no nacional-popular, cujo mote era a constituição de uma grande oposição ao regime baseada na conciliação de classes e que, após o golpe de 1964, procuraram o engajamento nos mais diversos espaços de atuação, como na imprensa, no mercado e na pequena burocracia da cultura; os grupos contraculturais, heterogêneo por agrupamento de movimentos de grupos de ação estética radical, próximos à estratégia de juventude libertária dos anos 1960, frisando o lema da liberdade individual; e, finalmente, a "nova esquerda", conhecida nos anos 1970 como um agrupamento de líderes comunitários e sindicais, católicos progressistas, dentre outros militantes que questionavam a estratégia do nacional-popular de frentismo dos comunistas, não apenas político, mas também estético.

Portanto, as discussões que envolvem os perigos da televisão para a produção cultural e os debates que situam os binômios cultura/cultura de massas e engajamento/alienação tentam apreender e formular interpretações acerca das transformações de uma indústria cultural mediante um regime militar. Essas discussões não interessavam apenas à burocracia militar, mas também a grupos de esquerda que buscavam interpretar uma nova possibilidade de pensar a realidade brasileira que promovesse a autonomia política do indivíduo, a intervenção para as mudanças necessárias que transformassem o país em uma nação unificada desenvolvimentista e a libertação das massas camponesas e operários urbanos da opressão capitalista e imperialista, pensamento este representado pelo nacional-popular.

Sobre as temáticas mais presentes na programação televisiva, entre 1964 e 1968, as novelas que tratavam do cotidiano gradualmente substituem os teleteatros de grandes obras literárias, assim como aparecem os programas de auditório, humorísticos e musicais. Nomes como Sílvio Santos, Chacrinha e Dercy Gonçalves são importantes exemplos de uma programação brasileira voltada para o dito “popular da massa”. A conquista da audiência e a integração no mercado nacional da TV Globo, a partir de 1968, são responsáveis pela criação de uma “estética do grotesco” dos produtores culturais, conceito histórico construído por Muniz Sodré (1977, p. 102), um dos principais teóricos de 1970 sobre a comunicação de massa no Brasil.

Não só no Brasil, mas também na Europa e nos EUA, a presença de novas tecnologias e formação de uma forte indústria do entretenimento, a partir de fins dos anos 1940, mobilizava um pensamento filosófico que põe em crise os usos e abusos da ciência em que a TV é situada como expressão da alienação e desprezo ao pensamento crítico. Os esforços de compreensão dos novos ditames que as noções intelectuais de cultura enfrentam é um dos debates da Escola de Frankfurt¹², grupo que reuniu intelectuais da esquerda marxista – dentre eles Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse etc. O próprio surgimento de teorias da comunicação é um exemplo de produção acerca dessas transformações, como os estudos da Escola de Toronto, que tem como objetivo a análise dos efeitos dos meios de comunicação nas sociedades.

¹² Além da Escola da Frankfurt, os anos 1960 também presenciaram a formação de uma importante corrente teórica com a fundação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos em parceria com a Universidade de Birmingham, situando importantes críticos como Raymond Williams, Edward P. Thompson e Richard Hoggart. O mote das discussões entre os teóricos situa o papel da cultura como conceito social e estruturante das sociedades, envolvendo os debates em antropologia, linguística, estudos em comunicação e sociologia. Os chamados “estudos culturais” alcançaram forte expressão no debate sobre a comunicação na América Latina, muitos discutindo o conceito de modernidade inacabada, cultura de massas e crítica literária. Importantes exemplos estão em José Carlos Mariátegui, Nestor Garcia Canclini e Jesús Martín-Barbero. (RESTEPRO, 2015)

Assim, a televisão como preocupação na ditadura civil-militar não foi restrita aos setores institucionais, mas circulou na sociedade em seus discursos, produzindo um imaginário além dos documentos ditos oficiais do Estado. Desde sua chegada ao Brasil, em 1950, com a inauguração da TV-Tupi (SP), é representada na imprensa escrita entre o fascínio por uma nova tecnologia e o medo das consequências geradas por um possível “mau uso”, ainda durante a década inicial.

A crítica televisiva transforma-se enquanto acompanha a história da televisão no Brasil, assim como a crítica teatral acompanha a história do teatro e a crítica literária da literatura. O diálogo entre a prática artística e o exercício crítico, tomados muitas vezes como prática cultural e representação, é importante para compreender as especificidades dos dois campos para a análise do entendimento entre eles (FALCÃO, 2017, p. 17). Enquanto os circuitos televisivos se expandem e a programação passa por transformações e experimentalismos, a crítica procura apreender a recepção do conteúdo pelo público, ao mesmo tempo que produz estratégias de interpretações.

A trajetória de formação dos críticos converge com a própria formação da crítica televisiva, principalmente a partir da discussão do conceito de “crítico”. Sobre a categoria “intelectual”, Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen situam o conceito como fluido e polissêmico, importante para compreender as dinâmicas de circulação, comunicação e apropriação dos bens culturais (HANSEN; GOMES, 2016, p.13). Entre a produção de bens culturais e o acesso a estes não há uma relação pacífica, mas envolve o processo da mediação cultural e apropriações, em que seus usos criam sentidos que transparecem no trânsito dos bens culturais entre diferentes grupos sociais, no tempo e no espaço. Para as historiadoras, o conceito de “intelectuais mediadores” consiste em indivíduos ou grupos integrados em redes que se constituem em espaços propícios ao surgimento de novas maneiras de pensar e sentir (Idem, p. 33), ao falar de sujeitos que produzem criativamente essas novas formas de pensar a partir das vanguardas, diante de um processo de trocas culturais.

Assim, importante pensar a imprensa em suas dinâmicas de relações dos sujeitos como um espaço de mediação cultural para os críticos, tal como demonstra Isabel Travancas em seu trabalho *O Mundo dos Jornalistas* (1992). A crítica nos cadernos culturais na imprensa do Brasil era formada tanto por intelectuais renomados que utilizavam a imprensa como meio de divulgação de suas ideias, dentre as editoras de publicação de seus livros, assim como jornalistas que faziam carreira na crítica, ganhando espaço por meio de suas relações de colaboração com o corpo

editorial. O lugar da imprensa como “mundo social” se entende por toda a sociedade, interagindo com diferentes espaços, domínios e atores (PEREIRA, 2009, p. 220), e está na construção do crítico e da crítica a partir da prática social desses sujeitos no espaço da imprensa.

Nesse sentido, o crítico não é uma figura homogênea, pois no espaço do jornalismo operam diversos sujeitos nas redações que produzem para um mesmo caderno ou suplemento. Ao trazer para o campo de jornalismo a discussão sobre a função da crítica, “busca-se investigar como operam os mecanismos de ‘criticabilidade’ e que sentido adquirem na prática do jornalismo cultural” (VENTURA, 2015, p. 10), não podendo ser isolados dos modos de organização, circulação e recepção dos bens simbólicos, ligados assim aos campos de difusão e instâncias de legitimação, aos quais a ação dos intermediários culturais está submetida.

Para o campo político da esquerda, Gramsci trabalha a partir da noção de intelectual como mediador entre a sociedade e o Estado, discutindo essa relação a partir do engajamento diante da luta pela manutenção do poder pelas classes subalternas, representado no “intelectual orgânico”, este que diz respeito à função desempenhada nas instituições, atuando internamente ao sistema para instituir ideologias em nome da emancipação das massas (DURIGUETTO, 2014, p. 267). Diferente do “intelectual tradicional”, ligado à noção de neutralidade, e do “intelectual revolucionário”, relacionado à liderança das massas para a derrubada do capitalismo e instituição da ditadura do proletário. O conceito permitiria analisar a atuação da esquerda em meio às instituições de poder, como a imprensa, e as relações arbitrárias entre o intelectual e a linha editorial do jornal, assim como a ideia de artistas e dramaturgos de esquerda que viam na televisão uma oportunidade de produzir para um alcance maior de público a fim de driblar dificuldades financeiras, conseqüentes do fechamento de teatros durante a ditadura. Porém, é interessante pensar a formação do crítico televisivo em consonância com a trajetória ligada a outros espaços de produção cultural, pois, assim como a televisão será produzida por profissionais vindos do rádio e do teatro, a crítica televisiva será produzida também pela crítica literária, a crítica teatral, dentre outros setores intelectuais.

Segundo Napolitano, é importante pensar a atuação do crítico a partir de duas perspectivas: a primeira, o intelectual como “expressão de um grupo social específico, responsável pela produção e difusão de valores, formas e conhecimento, marcado pela busca de autonomia em relação às ideologias” (2017, p. 20); já a segunda, como “expressão de um conjunto de atores pautado pelo pensamento crítico, antiautoritário, e pelo engajamento em causas públicas que implicam em defesa da liberdade civil e política” (Idem, Ibidem). Esse conjunto de valores

pautados nem sempre são homogêneos, pois estão envolvidos em disputas de discurso, representados nos conflitos entre produção artística engajada e mercado, entre as noções de povo e público.

Se não há homogeneidade, também esse processo de mediação entre instituições e agentes sociais não é uma relação pacífica. Observa-se pelos desgastes sofridos nos movimentos de esquerda em busca de estratégias de intervenção social e difusão de valores pós-golpe de 1964. O esgotamento do nacional-popular, durante os anos 1970, como estratégia de intervenção social para boa parte dos grupos de esquerda, e o surgimento de uma “nova esquerda” que questionava os comunistas como protagonistas e líderes das massas populares, são exemplos de como as discussões sobre o que é a TV para o Brasil, para que serve a produção televisiva e que possibilidades de futuro pode proporcionar, perpassavam sobre os atritos entre os movimentos de esquerda para pensar seu engajamento em tempos de indústria cultural.

Esses embates e disputas são pontos analisados para pensar a produção de “bens simbólicos”, conceito de Pierre Bourdieu (2007, p. 10), em que a crítica televisiva se delineia diante desses atritos propulsores de questionamentos sobre qual tipo de produção cultural a televisão deve gerar, assim como a convergência entre outros campos em disputa, tal qual o teatro, o cinema e a literatura. Ou seja, além da formação de redes de sociabilidades, como expressa Sirinelli (1996, p. 252), mediando os espaços de produção cultural já legitimados entre os círculos intelectuais, também há na construção da crítica televisiva, que irá se especializar no desenvolvimento dos circuitos televisivos, a busca por uma linguagem para a televisão que esteja em consonância com projetos políticos de uma intelectualidade que procurava novos espaços de atuação.

Importante frisar o tratamento das fontes analisadas, pois priorizamos o recorte temático por tópicos, assim não haverá homogeneidade de fontes nem seguirá um aspecto cronológico rígido para cada capítulo. Para dar conta dessa discussão, o trabalho estrutura-se em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *A crítica televisiva e sua formação nos cadernos culturais da imprensa moderna (1950-1960)*, abordaremos os primeiros passos de formação das colunas próprias sobre televisão como espaço de crítica de conteúdo, durante os anos 1960. No primeiro tópico do capítulo, abordaremos, a partir do conceito de “imaginação televisual” da historiadora Marialva Barbosa, as primeiras impressões e representações em revistas ilustradas e colunas de jornais sobre a televisão, relacionando-as ao projeto de urbanização e de modernização em fins dos anos 1950 e 1960. Também abordaremos as reformas editoriais e o processo de

modernização da imprensa nos anos 1950, com a formação dos cadernos culturais como espaço próprio de fermentação intelectual.

No segundo capítulo, *Televisão e comunicação de massas em debate: perspectivas de futuro para a TV*, abordaremos os discursos sobre a televisão nos estudos da comunicação de massas enquanto campo em construção, entendendo como a ditadura situava o debate e as perspectivas de futuro sobre a TV como preocupação nacional de manutenção do regime. Essa preocupação é presente diante do avanço da indústria cultural e suas contradições entre a comunicação de massas e a política autoritária relacionada à censura.

No terceiro capítulo, intitulado *Televisão em busca de um público: crítica e engajamento*, vamos aprofundar a discussão acerca dos intelectuais de esquerda e seus projetos políticos para a televisão, como perspectivas de futuro, assim como a necessidade de buscar um público para a televisão, não só vinda dos profissionais de TV, mas dos intelectuais engajados. Assim, no primeiro tópico abordaremos a produção de Artur da Távola como crítico televisivo que acompanha o processo de renovação televisiva nos anos 1970, abordando a diversidade na programação durante a modernização televisiva e o crescimento do oligopólio comunicacional da Rede Globo. Ao relacionarmos com a posição crítica de setores da esquerda, situamos o jornal alternativo *O Movimento* com publicação de ensaios voltados para uma “mercantilização” da cultura na sociedade.

Dessa forma, a crítica televisiva entre os anos 1960 e 1980 apresenta aos estudos sobre mídia as relações de disputa entre uma esquerda que buscava apreender os usos do objeto e uma indústria cultural promovida por um regime ditatorial que buscava modernizar ao mesmo tempo que censurar os meios de comunicação, dentre eles, a televisão. Esses intelectuais buscavam produzir visões de futuro para a televisão enquanto instrumento, dialogando com outros campos culturais, como o teatro, a literatura e o cinema, bem como a atuação no espaço público próprio da atuação crítica, muitas vezes representado na publicação de cartas de leitores. Trabalhar acerca dessas questões torna a relação entre imprensa e televisão, o diálogo entre crítica e modernidade. Assim, possibilita debater a historicidade do momento em que a televisão é inserida na sociedade brasileira, a partir da formação de uma indústria do entretenimento, que cresce em sua audiência e incorpora-se à vida cotidiana durante a ditadura civil-militar.

2 CAPÍTULO I – A CRÍTICA TELEVISIVA E SUA FORMAÇÃO NOS CADERNOS CULTURAIS DA IMPRENSA MODERNA (1950-1960)

A crítica televisiva tentou apreender e interpretar, entre o medo e o fascínio, a chegada da televisão no Brasil, país este predominantemente agrário, mas que buscava industrializar-se. A escrita sobre TV, desde a chegada das primeiras emissoras nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, situava o objeto dentro de representações dos valores urbanos. As primeiras reportagens circulavam em revistas de consumo e suplementos literários, utilizando-se da narrativa do fotojornalismo para produzir as representações sobre o que é ser moderno. Neste capítulo, analisaremos a década de 1960 a partir dos suplementos literários e revistas de consumo para buscar o entendimento de como modernização e urbanização são utilizadas como categorias que irão mediar os debates sobre usos das novas tecnologias e percepção de tempo.

Escrever sobre TV em um espaço próprio na imprensa relaciona-se com as mudanças implementadas a partir do processo de industrialização, em que a televisão se torna projeto político durante a ditadura, não só para a burocracia estatal, mas em disputa com o setor civil. Nesse sentido, debater as visões desses intelectuais se transforma em discussão sobre os rumos da produção cultural engajada e espaços em disputa. Medo e fascínio ao mais novo objeto que prometia possibilidades de futuro aos intelectuais que buscavam novas formas de atuação diante do fechamento de seus canais durante a ditadura

2.1 Entre o medo e o fascínio: “imaginação televisual” e modernização na imprensa

Não há dúvidas quanto ao impacto que a televisão como meio de comunicação de massa, na segunda metade do século XX, produziu para que diversas produções literárias, filosóficas, sociológicas, dentre outras, situassem o tema como central para debate. No Brasil, a TV tornou-se, para muitas dessas produções, sinônimo de desenvolvimento da industrialização no Brasil, o que contribuem para os estudos sobre o processo de urbanização e intensa industrialização na região sudeste do país, relacionando capitalismo e integração nacional, como é o caso da Rede Globo.

Televisão e capitalismo no Brasil (1982), de Sérgio Caparelli, relaciona a dependência do desenvolvimento econômico das grandes metrópoles no Brasil com a formação de uma indústria cultural que mobiliza a TV como meio de comunicação de massas. Os conceitos de indústria cultural e cultura de massas como parte da teoria sociológica que entendem os meios de comunicação como produtos de uma situação histórico-social específica, em que o sistema da

economia de mercado movimenta-se a partir da divisão histórica de classes, e o sujeito torna-se produto dessa relação contextual. Dessa forma, a indústria cultural é um fenômeno estrutural e histórico das relações capitalistas, em que a televisão é um dos instrumentos produtores.

A análise histórica sobre os paradigmas que envolvem o conceito de “qualidade” de televisão pode abrir caminhos para pensar como a crítica televisiva produziu leituras que envolviam disputas entre conceitos como “cultura” x “cultura de massas”, “erudito” x “popular” (FREIRE FILHO, 2004). Roger Chartier (2002, p. 17) discute as representações do mundo social construídas que “embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”. Historicizar essas representações é entender como a escrita sobre TV se cristalizou ao longo do tempo, assim como as estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) utilizadas que dizem respeito aos “pontos de confronto” decisivos foram mobilizadas para a construção de um saber sobre a televisão.

A imprensa é importante espaço de construção de representações e de imaginários sobre a televisão como tecnologia e símbolo da modernidade no Brasil. Desde sua inauguração, as primeiras impressões sobre o novo meio de comunicação ganharam as páginas e folhetins de importantes jornais e revistas, sobretudo em São Paulo, cidade de inauguração da primeira antena televisiva. Segue uma das primeiras matérias sobre o momento:

[...] A televisão dá asas à imaginação, e eu prevejo o dia em que poderemos percorrer, com os olhos, a terra, de cidade a cidade, de nação a nação, com a mesma facilidade com que podemos ouvir, hoje, as irradiações de todos os países do mundo. (A TELEVISÃO para milhões. *O Cruzeiro*, nº. 28, ano X, 1950, p. 36-38.)

O trecho corresponde a uma mensagem enviada pelo general David Sarnoff, presidente da junta de diretores da RCA-Victor, uma das principais empresas multinacionais montadoras de aparelhos televisores no Brasil. A mensagem foi publicada em 1950, na revista *O Cruzeiro*, nº 28, cuja matéria *A televisão para milhões* promoveu uma cobertura sobre a inauguração da primeira transmissão televisiva na cidade de São Paulo, financiada pelos Diários Associados, principal oligopólio de comunicações no eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Assis Chateaubriand, dono dos Diários, foi o responsável pelos primeiros contratos com RCA e General Electric, ao fazer as primeiras montagens e disponibilizar a TV ao mercado. Além de estações de rádio, jornais e emissoras de TV, a revista *O Cruzeiro* também faz parte de seu domínio.

Consagrada por ter inaugurado o gênero fotojornalismo¹³, a revista tornou-se um marco da reportagem dentre as revistas de consumo (*Capricho*, *Manchete*, *Revista do Rádio* etc), especialmente em um momento que a aparelhagem se modernizava para maior reprodutibilidade e circulação da imprensa, com as máquinas de linotipos e da rotogravura. A fotografia colorida utilizada em registro jornalístico, característica da fotorreportagem, como parte da notícia e não somente como ilustração tornou-se um exemplo de uma experiência histórica de percepção entre tempo e tecnologia. Essa possibilidade de construção de imagens em detrimento do desenvolvimento de novas técnicas de impressão e circulação ao lado de outros aparelhos tecnológicos, como o telégrafo, permitiu outros regimes sensoriais e simbólicos, de forma gradual para construir o sentido fundamental da “eclosão do mundo como imagem-mundo e da imagem como mundo” (BARBOSA, 2013, p. 192).

Diante da expansão do mercado de publicidade, os classificados e a ampliação de leitores favoreceram uma série de inovações permitindo a utilização frequente de fotografias. Segundo Charles Monteiro (2007, p. 162), as revistas de consumo desempenhavam um novo papel de pedagogia social sobre as elites provenientes do campo, a classe média das pequenas cidades do interior e os próprios habitantes das capitais em processo de urbanização. Publicações híbridas mesclavam variedade de temas, como política nacional e internacional, vida social, publicidade, artes etc., trabalhando os binômios tradição/modernidade e presente/passado, ao construir a imagem de uma cidade em processo de mudança para o consumo das elites.

Assim, as matérias de fotorreportagens representavam a experiência de urbanização das cidades e seu crescimento, estas tornando-se cada vez maiores para o olhar e, portanto, necessitando de um meio de mediação para a gestão das mudanças na paisagem urbana na percepção de um tempo acelerado, ou seja, a fotografia representando o “congelar” de fragmentos de temporalidades. O que explicaria, também, a importância das revistas ao registrarem fotos panorâmicas na elaboração de uma estética na difusão de uma cultura urbana, com novos parâmetros de sociabilidade e consumo. (MONTEIRO, 2007, p. 163)

A reportagem *A televisão para milhões* (1950) tem texto assinado por Arlindo Silva, jornalista de 25 anos de carreira em redação; e fotografias de Peter C. Scheier, fotógrafo alemão renomado por documentar a arquitetura no contexto urbano e reconhecido por seu trabalho ao

¹³ Segundo Meyrer (2016, p. 198), durante os anos 1950, a fotorreportagem ou fotojornalismo se impôs como um novo modelo de jornalismo que ganhou espaço em revistas de consumo cujo papel da fotografia é central na construção da narrativa jornalística, pois reorganiza o eixo da narrativa escrita para as imagens organizadas como produção de uma história.

registrar a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (MASP) (COSTA, 2015, p. 101). Os registros sobre a inauguração da primeira parabólica de televisão demonstram o caráter grandioso e moderno que a maquinaria representa, compondo junto ao ambiente da cidade o imaginário entre urbanização e inovações tecnológicas, como demonstradas a seguir nas fotografias 1 e 2.

Figura 1 – Fotografia “O pé da antena desce três andares no edifício do banco do Estado”, de Peter C. Scheier



Fonte: *A televisão para milhões*. O Cruzeiro, n.º 28, p. 38, 1950.

Figura 2 – Fotografia “No alto do banco do Estado ergue-se a torre da antena da TV Difusora dos Associados em São Paulo”, de Peter C. Scheier



Fonte: *A televisão para milhões*. O Cruzeiro, nº. 28, p. 37, 1950.

Segundo Boris Kossoy (2001, p. 45), o artefato fotográfico, através da matéria que lhe dá corpo e de sua expressão (o registro visual) é caracterizado e percebido pelo conjunto de materiais e técnicas que lhe configuram externamente enquanto objeto físico e pela imagem que o individualiza. A revista *O Cruzeiro* foi uma das principais publicações que ajudou a circular a representação de modernidade em um imaginário de cultura urbana e tecnológica, em que a televisão se torna objeto de discussão sobre a ideia de futuro da produção cultural no Brasil. Na fotografia 1, um profissional compartilha no recorte a imagem com a maquinaria e a estrutura arquitetônica da base da antena recém-inaugurada, em um ângulo que o deixa em uma escala

maior. Na fotografia 2, percebemos a antena compartilhando sua imagem com o ambiente urbano, parte da cidade e símbolo de modernização.

Na reportagem, o comunicado encerra: “Foi uma grande honra poder servir-nos e é realmente inspirador saber que as ‘*Emissoras Associadas-TV*’ nascem como um farol de progresso através das Américas” (SILVA, 1950, p. 96). Esses discursos sobre o que é a TV, o que não é a TV e o que ela poderia ser atravessam uma percepção de tempo em que a imagem e as letras são espaços de experiência em conflito, mas também de diálogo. Essa percepção de regime temporal é baseada em uma noção de aceleração, o que, para Koselleck (2014, p. 205), é resultado de transformações da técnica e da indústria ao desnaturalizar a experiência que se conhecia até então. O historiador, ao discutir sobre os principais elementos que condizem à experiência moderna da Revolução Industrial, como os relógios e a máquina a vapor, elabora a aceleração como categoria histórica por situar como um conceito em perspectiva e, portanto, expectativa, ao extrair evidência da comparação com as gerações contemporâneas, aos quais compartilham um espaço de experiência comum, mesmo que refratado (KOSELLECK, 2014, p. 153).

Representar a televisão e sua produção é construí-la em meio a outros mediadores culturais, como a fotografia, o rádio, o cinema, o teatro e a literatura, o que também serão referências para construir uma “imaginação televisual”, conceito desenvolvido por Marialva Barbosa (2013, p. 263) ao tratar das primeiras impressões publicadas em jornais e revistas sobre o aparelho. Pensando no conceito de utopia, a historiadora analisa o caminho de expectativas de futuro que o televisor ocupa em revistas de consumo e jornais, sobretudo, em artigos de publicidade. Essa utopia, que representa na TV a diluição de fronteiras geográficas e o progresso tecnológico, relaciona-se como elo fundamental com a imaginação produtora de sentidos, o que torna o pensar na possibilidade imagética da televisão antes mesmo de ocupar massivamente as salas de estar da classe média. “A televisão já nasce dependente da imaginação comunicacional do público e como utopia midiática” (BARBOSA, 2013, p. 266).

Por exemplo, antes mesmo da inauguração da primeira antena difusora, aconteceu a Feira de Amostras do Rio de Janeiro em 1939, cuja exposição principal era a *Exposição da Televisão*, patrocinada pelo Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, órgão criado em 1934, durante o Estado Novo. Toda aparelhagem se deu por meio da parceria com o Terceiro Reich alemão, como necessidade de influência comercial e ideológica, tal como a necessidade de Getúlio Vargas em investir em propaganda política. Expressões como “caixa mágica”, “maravilha do século” e “milagre da comunicação” preencheram as matérias sobre o

novo objeto, que já era uma realidade em países como EUA, Inglaterra e Alemanha (BUSETTO, 2007, p. 178).

Essa percepção da tecnologia enquanto representação de progresso possui uma historicidade, como percebeu Ulpiano T. Bezerra (2000, p. 15) em uma peça publicitária de um fogão a gás vendido em 1913 no Rio de Janeiro. Valor de uso, conforto, economia e status são as principais categorias de atributo para o objeto que significaria a “cozinha perfeita”. O sentido de progresso como conceito evolutivo e de etapas lineares, evoca o sentido de “substituição” ao invés de “transformação”. Inclusive, é este o objetivo: não só introduzir o novo objeto, mas eliminar os predecessores. Então, é situada uma ideia de progresso descontextualizado para jamais esgotar, mas superar-se continuamente, provocar a obsolescência e induzir à substituição. A publicidade atuou nas reportagens e anúncios para a venda de bens de consumo, tais como o rádio, o fogão a gás, a geladeira e a televisão, como ideia de modernização e de status para o ambiente doméstico, sobretudo, para a classe média urbana dos anos 1950 e 1960.

Nas revistas de consumo em que a TV ganhou forte espaço com matérias relacionadas ao estrelato, publicidade de modelos de televisores, dentre outras variedades, a escrita sobre TV chama atenção dos jornais de grande circulação, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, especialmente em seus suplementos literários. Os suplementos literários – como cadernos fixados e dependentes de grandes jornais, de publicação semanal – foram incorporados a partir das transformações econômicas durante os governos de Vargas e JK, que multiplicaram a indústria editorial no Brasil e, conseqüentemente, a multiplicação de publicações, assim como a reforma editorial dos jornais de maior circulação nas capitais da região sudeste.

A partir das reformas que tornaram as redações próximas da dinâmica empresarial, automatizadas e com mais funções administradas, a imprensa localizada no Sudeste, principalmente, procurou produzir uma escrita que se pretendia “neutra” e “objetiva”, dividindo os espaços de escrita entre notícia e “opinião”, seguindo o modelo estadunidense de *lead*¹⁴. Assim, com a separação em cadernos possibilitou um espaço próprio para a escrita literária e fermentação intelectual representada nos suplementos literários. No século XIX, era comum os jornais se confundirem com a escrita literária, seguindo o modelo francês de publicação, visto que o mercado

¹⁴ Segundo Ribeiro (2003, p. 147), esse modelo de escrita jornalística tinha como base os primeiros manuais de redação, introduzidos nas redações dos principais jornais de São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950, como função de instituir os parâmetros da escrita e a apresentação dos textos originais à composição gráfica, pois racionalizava o espaço da criação e legitimava a autoridade dos editoriais, por exemplo, na introdução do *copy-desk*: redatores que revisam e, se necessário, reescrevem as matérias para dar uma unidade de estilo, cujo papel era essencialmente disciplinador para que os textos estivessem de acordo com as normas da redação.

editorial ainda era ínfimo e muitos escritores faziam das redações uma oportunidade de trabalhar em outras ocupações, além do livre desenvolvimento da escrita e estilo pessoais, como a crônica e artigos de opinião (RIBEIRO, 2003, p. 147).

Crônicas e artigos de opinião tornaram-se grande parte das publicações dos suplementos literários. As colunas de opinião sobre teatro, cinema, música, além de publicações de contos e análises sociais, são suas principais. O *Suplemento Dominical e Caderno B*, ambos do *Jornal do Brasil*¹⁵ (RJ), foram um dos principais espaços de notoriedade da crítica na imprensa, bem como o *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*¹⁶ (SP), o *Segundo Caderno do Tribuna da Imprensa*¹⁷ (RJ) e o *Pensamento e Arte do Correio Paulistano*¹⁸ (SP).

Os críticos que produziam para esses suplementos e cadernos tinham o autodidatismo como marca registrada, muitos foram chamados a partir de ligações entre seus pares. A crítica também era praticada por profissionais liberais, os chamados “homens de letras”, como é o caso de Otto Maria Carpeux¹⁹, crítico literário e jornalista que escrevia para o *Pensamento e Arte* (CP). Escrevendo em tom de comentário, em gênero próximo a crônica, encarava o ofício mais como missão do que profissão, dita não especializada, mas “impressionista” e desempenhando importante papel de mediador cultural, contribuindo para o processo de formação do leitor, sobretudo, por seu apelo ao público (VENTURA, 2015, p. 50).

Porém, além das chamadas “críticas-crônicas”, os suplementos abriam espaço para outros tipos de publicações, tais como resenhas, entrevistas publicadas com profissionais das artes, anúncios, dentre outras escritas, caracterizando um importante espaço de mediação entre a produção de um pensamento intelectual e outros tipos de publicações que construíam um universo

¹⁵ Surge em 1981, com caráter editorial monarquista, mas se transforma ao longo de crises financeiras em sua história, até que passa por uma reforma editorial nos anos 1950. Em 1964, é um dos editoriais que apoiou o golpe. SPANNENBERG, M. Ana Cristina. “Do impresso ao digital: a história do Jornal do Brasil”. **Revista Observatório**, vol. 2, Palmas, 2016.

¹⁶ Jornal fundado em São Paulo, matutino e diário, com o nome *A Província de São Paulo*, em 1875, como parte da imprensa republicana. Nos anos 1950, representou a ascensão da direita conservadora pelo União Democrática Nacional (UDN), assim como apoiou o golpe de 1964. Ver: Verbetes, Primeira República. Arquivo online CPDOC - Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ESTADO%20DE%20S.%20PAULO,%20O.pdf>. Acesso em: 31 mar 2020

¹⁷ Criado em 1949 pelo político e jornalista Carlos Lacerda, como tribuna de oposição ao governo de Getúlio Vargas. Também se consolidou como editorial conservador, que apoiou o golpe de 1964. (CHAMMAS, 2012).

¹⁸ Fundado em 1854, se consolidou a partir de um editorial liberal e órgão oficial do Partido Republicano Também foi um dos principais impressos que buscou modernizar o maquinário para melhorar sua circulação. O jornal não sobrevive até 1964, quando fecha definitivamente sua redação. (THALASSA, 2007, P. 5)

¹⁹ Foi “apadrinhado” por Álvaro Lins, outro crítico literário do *Correio da Manhã* e que credita ao então diretor do jornal Paulo Bittencourt a iniciativa de aceitá-lo na redação. Publicou entre 1940 e 1970, colaborando com diversos jornais renomados tais como *Estado de S. Paulo* e *Jornal de Letras*, assim como obras completas (*Uma nova história da música* (1958); *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1949); etc. (VENTURA, 2015, p. 49).

da produção cultural do momento. A escrita crítica sobre a TV ainda não possuía espaço próprio em muitos suplementos analisados aqui, mas a crítica teatral, de cinema, de literatura, dentre outras, possibilitavam a “imaginação televisual” de diversos sujeitos, entre críticos renomados e profissionais que migravam para os estúdios de televisão.

Esses espaços acompanharam a chegada da TV e sua crescente inserção na sociedade, em meio a outras produções culturais já legitimadas, como o teatro e a literatura. No *Correio Paulistano*, em 1952, é criado o suplemento *Pensamento e Arte*, publicado aos domingos na 2ª Seção (REIMÃO; NUNES, 2008, p. 5). Além das páginas sobre teatro, cinema e literatura, dentre outras artes, também havia a seção infantil e feminina, assim como uma seção “Rádio e Televisão”, com entrevistas de técnicos de televisão, atores e dramaturgos vindos do teatro, cartas de leitores e outras matérias que compõem a escrita sobre a televisão entre o medo e o fascínio.

Aqui, podemos situar o conceito de “intelectuais mediadores”, das historiadoras Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen (2016), ou simplesmente mediadores culturais²⁰, que expressa a compreensão de um conjunto diversificado de atores, cuja presença e importância estão desde os que participam do processo de “criação” de bens culturais (autor, artista, inventor, etc., relacionados a chamada “alta cultura”) e os processos de acesso e recepção desses bens culturais por grupos sociais variados enquanto divulgadores; e esses dois conjuntos se relacionam a partir das apropriações e ressignificações dos bens culturais em circulação, implodindo sua dicotomia, sem homogeneidades e que envolve atritos e disputas. O público, por exemplo, passa a ser considerado uma criação desse processo. Dessa forma, desde as crônicas de críticos renomados, bem como as cartas de leitores, entrevistas com produtores de TV, até colunistas sobre técnica e produção de aparelhos participam da dinâmica de apropriação e ressignificação, construindo estratégias de interpretações para entender como funciona a TV e o que ela produz.

Sobre a materialidade da seção, nota-se um espaço admirável com página inteira dedicada ao universo televisivo, apresentado na próxima figura.

²⁰ As autoras utilizam o conceito a partir da discussão teórica das Ciências da Comunicação e dos Estudos Culturais, destacando obras como *Dos Meios às Mediações* de Jesus Martín-Barbero (1997), importante obra dos estudos culturais latinoamericanos. (2016, p. 8)

Figura 3 – Página 7 do Suplemento “Pensamento e Arte” (1952)



Fonte: *Pensamento e Arte*. São Paulo: Correio Paulistano, p. 7, 21 set. 1952.

O que prevalece nas reportagens do caderno são entrevistas e matérias que envolvem o arsenal técnico de antenas e aparelhagem televisiva. Na capital, os aparelhos custavam caro e eram acessíveis apenas para quem tinha alto poder de consumo, além dos sistemas de antenas ainda causarem problemas. Romeu Salviatti era o chefe do departamento de assistência técnica da Philco do Brasil e escreve para o CP, de 1952 a 1954, como colunista semanal do suplemento para tirar dúvidas sobre a parte técnica dos televisores. Desde denúncias de atividades de técnicos de TV ao cobrar preços abusivos, até dicas de como resolver problemas nos aparelhos, a escrita sobre a televisão envolvendo os problemas técnicos ganham espaço no suplemento.

Na matéria *Inconstância de energia elétrica, a causa principal da má recepção de imagens na TV (1952)*, Salviatti aborda as reclamações que tem recebido sobre possíveis defeitos nos aparelhos, mas explana que, na verdade, esses defeitos são decorrentes das quedas de energia devido à falta de suporte elétrico nas casas. Como um apelo de “missão educativa”, escreve:

Não está o público bem educado e não compreende que noventa por cento das irregularidades se deve exclusivamente à inconstância de ciclagem e voltagem.

[...]

Certa vez fui atender a um pedido de Santo Amaro [...]. Pagara 40 mil cruzeiros e o aparelho não funcionava. Esbravejou, xingou, fez o diabo. Examinei, recorri a testes e nada do receptor funcionar. Examinei a tomada e não dava contato. Estava descoberta a falha, não era do receptor, mas da tomada que era do telefone... Imaginem o meu espanto e o do cidadão em apreço. (SALVIATTI, 1952, p. 13)

Na mesma página, Salviatti também descreve os melhores bairros que teriam condições de receber o aparelho, além de instruções de como ligá-lo e desligá-lo. Também há recomendações do uso da TV por crianças e a distância aceitável para assisti-la, assim como quanto tempo de uso poderia ser prejudicial para a visão.

A escrita sobre TV relacionada a dúvidas na parte técnica e que recebe cartas de leitores para publicar com respostas de especialistas também está na coluna “Técnica de Rádio, TV e Eletrônica” de Paulo Diamantino Oliveira, durante os anos de 1962 e 1963, para o *Diário Carioca* – outro importante impresso de grande circulação no Rio de Janeiro – localizado na Segunda Seção, destinada a assuntos de economia, agricultura, artes e letras. Na coluna “Quanto tempo de vida terá seu televisor?”, o colunista compara o tempo de uso útil do rádio com a televisão e denuncia a fragilidade dos aparelhos:

Um receptor de televisão nunca é projetado para uma longa vida. Não é e nem tão cedo se conseguirá fazê-lo [...]. Por outro lado, as fábricas não têm muito interesse na elaboração de um tipo mais resistente, e a razão disso está em que, devido ao progresso cada vez mais acentuado da tecnologia, um aparelho elaborado agora para uma longa vida fatalmente dentro de pouco tempo estaria obsoleto, eletronicamente, e daria grandes prejuízos aos seus elaboradores e fabricantes. (OLIVEIRA, 1963, p. 15)

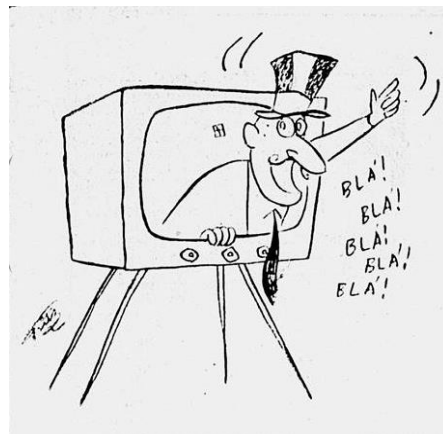
Nota-se que as colunas sobre TV ainda dividiam espaço com outros meios de produção cultural, assim como a construção de uma representação que condiz a um futuro incerto sobre a aparelhagem. Entre o fascínio do progresso da modernização e do futuro como presente, há falta de suporte, além de público consumidor em grande escala, para que a televisão se tornasse algo parte do cotidiano. Porém, voltando ao suplemento *P&A*, a escrita sobre televisão, além da representação do “fascínio”, também convive com a representação do “medo” ao que a televisão poderia significar para o futuro de outras produções culturais, como é o caso do teatro e do cinema.

Em entrevista publicada em 14 setembro de 1952, na seção *Rádio & Televisão*, Túlio de Lemos, roteirista de programas de rádio e TV da cadeia dos “associados”, afirma que teatro e cinema desaparecerão diante do crescimento televisivo:

Está claro e é indiscutível que a televisão matará o cinema e o teatro. Naturalmente, isso acontecerá em futuro remoto. [...] Ora, se um espetáculo cinematográfico pode ser presenciado no lar, com o espectador refestelado numa poltrona (..) por que enfrentar o inextricável trânsito, as filas de ônibus ou de bilheterias? [...] Portanto, para mim, o cinema e o teatro darão lugar à televisão, que irá ao seu lugar, a sua cama ou a sua poltrona. (LEMOS, 1952, p. 13)

A crise colocada diante do teatro e do cinema, na entrevista, está na possibilidade de a TV limitar o acesso a filmes e espetáculos ao ambiente do lar. Essa televisão que “invade” o ambiente da casa e desconhece os limites quanto aos espaços entre a cidade e o ambiente do lar, representada naquilo que “irá ao seu lugar, a sua cama”, será recorrente nos discursos que permeia o imaginário do medo quanto aos seus efeitos. A charge publicada no jornal *Última Hora* em 1965, no suplemento *Revista UH*, assinada por Fritz, pseudônimo de Anísio Oscar Mota, cartunista com trajetória no impresso de editorial de esquerda fundado por Samuel Wainer, transparece essa relação de diluição de fronteiras entre público e privado:

Figura 4 - “Sem título”, assinada por Fritz (1965)



Fonte: Revista UH, Última Hora, p. 3, 26 jan. 1965.

A “comodidade” em que a televisão é representada abre caminhos também para pensar como uma aproximação entre os profissionais do teatro e do cinema, como continua Túlio:

Televisão é uma arte muito mais difícil do que rádio, exigindo muito mais dos artistas. No rádio, apenas a voz e inflexões podem fazer um grande ‘cartaz’. Na TV, são precisos, além de boa voz, expressões fisionômicas, caracterização e outras qualidades. No meu

modo de ver, com a televisão surgem maiores e melhores oportunidades para os artistas, incentivando e apurando a arte cênica. (LEMOS, 1952, p. 7)

Na entrevista publicada em 14 de dezembro de 1952 com Pericles Leal, dramaturgo recém-contratado pela *Rádio Televisão Paulista* para adaptar roteiros de radionovelas e peças teatrais para a televisão ao vivo, o cinema é mais uma vez retratado como ameaçado pela chegada da televisão, ao mesmo tempo como continuidade do teatro:

A televisão é uma expressão artística com a continuidade emocional do teatro.

[...]

Muito se tem discutido sobre o cinema e a televisão. Eu penso que, no Brasil, com a nossa indústria cinematográfica ainda incipiente, exista realmente a ameaça, isto é, penso ser possível que a TV abafe o cinema.

[...]

Dentro de 5 anos a televisão será o mais poderoso meio de expressão de que disporemos. Mas, para isso, é indispensável que se deixe de ‘brincar’ na televisão [...]. Não há preocupação estética a procura de um sentido de TV. Para boas realizações não é suficiente ter o ‘camera-man’ com os olhos enterrados no visor [...]. É preciso um trabalho de conjunto, perfeito entozamento e que procurem, juntos, a sumula, o sentido da expressão da nova arte, que é a da televisão. (LEAL, 1952, p. 13)

Segundo João Freire Filho (2004, p. 89), a televisão em seus primeiros anos de experiência figurava na esperança de uma “oitava arte” para os colaboradores de outros campos artísticos, visto que, no imaginário da “república das letras”, grande parte dos sucessos de bilheteria do cinema eram chanchadas e filmes aos moldes hollywoodianos (representados na Cia de Vera Cruz²¹) e o rádio cada vez mais se afastava da proposta pedagógica de seus anos iniciais. Suplementos como o *Jornal de Letras*²², debatidos pelo autor, estimulavam a figura da televisão como difusora da literatura e consolidação de mercado para intelectuais. Dessa forma, além de uma saída de apertos financeiros, havia a possibilidade de experimentação em um campo que poderia ser parte de uma nova expressão artística.

²¹ Criada em 1949, em São Paulo, foi uma companhia de filmes responsável por intensa atividade cultural na cidade e representava a capital como centro da modernidade e das oportunidades empreendedoras do país e palco da ascensão social. (MIRANDA, 2019)

²² Jornal mensal criado em 1949 no Rio de Janeiro, foi importante publicação para expoentes da arte e da crítica literária. No suplemento, além da crítica voltada para as chamadas “belas artes”, há uma aproximação presente entre a *intelligentsia* literária que compõe o caderno e a chegada da televisão. Segundo João Freire Filho (2004), o editorial do ano de estreia justifica essa “contradição” entre o título do jornal e a variedade de assuntos abordada: “É preciso que ele (o literato) ‘participe’ ou se ‘comprometa’, que abandone sua torre de marfim para que se pese e meça os acontecimentos em torno dele.” (Espírito de Letras. Julho de 1949, p. 1.)

Em fins de 1950, o teatro de São Paulo e Rio de Janeiro havia experimentado transformações estéticas. Com poucas companhias, as comédias de costumes, de musicais estrelados por “vedetes” representados no teatro de revista, concorrem por espaços com dramas psicológicos e adaptações nacionais de clássicos estrangeiros, como é o caso do Teatro Brasileiro de Comédia²³. Enquanto o TBC, ao adaptar clássicos da literatura europeia e estadunidense (Ibsen, Goethe, Shakespeare etc.), também contribuiu para modernizar a prática da encenação e servir como “escola de formação” (FERREIRA, 2008, p. 132).

O TBC foi um dos principais palcos de migração de muitos profissionais da dramaturgia para atuar na programação televisiva, com o teleteatro ao vivo. Os programas *Grande Teatro Tupi* (TV Tupi, de 1956 a 1962) e *Teatro Cacilda Becker* (TV Record, de 1953 a 1955) foram exemplos do momento de experimentação da programação televisiva, como também foram os chamados “enlatados”, os filmes e as séries estrangeiros que ocupavam a programação das emissoras, que eram patrocinadas por multinacionais, em grande parte americana (BRANDÃO, 2010, p. 47).

Alexandre Bergamo (2010, p. 59) discute o teleteatro como parte desse momento de improviso, com o uso da câmera e do som como afirmações sociais e artísticas, e a busca por novos profissionais para os novos equipamentos instalados. Muitos dos atores vindos do teatro já carregavam capital cultural dito erudito, diferente dos profissionais próprios da televisão (vindos do rádio), e encontravam problemas em se ajustar ao novo modelo em que a câmera se transforma em um tipo de distinção. A partir do uso de entrevistas, o autor apresenta Sérgio Britto como um exemplo das rupturas no âmbito social e cultural em que a televisão estava se inserindo no momento:

Eu posso dizer que o meu grupo que fazia teleteatro era um grupo de atores privilegiados, de qualidade, inteligência, de nível cultural. Começamos a perceber que se podia falar mais baixo, que não se devia gesticular demais, porque a força estava mais na imagem. (BERGAMO, 2010, p. 59)

Ainda em momento de incipiente indústria cultural para que possamos falar em “sociedade de consumo”, o “erudito” e o “popular” na televisão tornam-se um debate a partir do alcance de público que a TV poderia possibilitar. Ao mesmo tempo que Péricles Leal denuncia

²³ Criado em 1949 e dirigido por Décio de Almeida Prado e por Franco Zampari, e dedicou-se à encenação de dramas contemporâneos americanos e franceses, além dos clássicos, realizados por encenadores estrangeiros (FERREIRA, 2008, p. 133)

uma falta de preocupação estética televisiva, afirma que a televisão pode ser palco de expressão artística e continuidade do teatro, o que expressa a questão sobre público e engajamento artístico como problemática para a produção cultural entre o teatro e a televisão.

O *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* também foi importante espaço de produção imaginativa sobre a TV. Criado em 1956, idealizado pelo crítico literário e escritor Antonio Candido de Mello e Souza²⁴ e dirigido pelo crítico teatral Décio de Almeida Prado²⁵ (entre 1956 e 1966) e o crítico Nilo Scalzo (até dezembro de 1974). O suplemento circulava aos sábados e foi idealizado de maneira que não pudesse ser volumoso. Entre seções fixas e colaborações livres, o impresso era composto pelas seções de resenhas de livros, letras estrangeiras, letras regionais, letras brasileiras, atualidade literária, concurso literário e a revista das revistas. Até em anúncios de publicidade, deveriam restringir-se a livros, objetos de arte, sem sobrecarregar as páginas (LORENZOTTI, 2002, p. 49).

O suplemento foi uma das principais publicações responsáveis em lançar escritores novos e construir reputações de obras. Junto ao *Caderno B* (Jornal do Brasil), também foi responsável por construir redes de sociabilidades entre intelectuais e a construção de um campo (BARBOSA, 1996, p. 23). Diante disso, a televisão como debate entre o “erudito” e o “popular” torna-se uma discussão sobre a produção cultural diante da modernização de meios de comunicação. Além disso, como a escrita sobre TV perpassa outros campos culturais e produz suas formas de entendimento sobre TV e sua linguagem, mesmo sem que haja um espaço próprio sobre televisão no impresso.

Na coluna teatral *Indagações*, o crítico Sábado Magaldi²⁶ escreve, em 15 de abril de 1961, sobre a crise financeira que o teatro em São Paulo enfrentara desde fins de 1950. Ao criticar o “esnobismo” do TBC, cujo público era destinado para a classe média alta de São Paulo e peças de roteiros estrangeiros, o crítico reflete sobre uma crise estética na produção das peças, estas muitas vezes centradas no estrelato de um ator. Dessa forma, como uma possível “saída”, a televisão serviria como “novo veículo de arte do século XX”:

²⁴ Sociólogo e crítico literário, daria forma metódica ao conteúdo básica da experiência intelectual brasileira, principalmente com a obra *Formação da literatura brasileira* (1959). (SPIRANDELLI, 2010, p. 207)

²⁵ crítico de teatro, contribuiu com sua crítica entre 1946 a 1968, responsável por produzir nas páginas de jornal a materialidade da modernidade teatral. Também foi editor do Suplemento Literário d’Os Estado de S. Paulo. (FERNANDES, 2017, p. 13).

²⁶ crítico de teatro, foi responsável por obras de grande relevo por estudos historiográfico do teatro no Brasil com destaque para *Panorama do teatro brasileiro* e *Cem anos de teatro em São Paulo* (MEDEIROS, 2017, P. 279) or estudos histori

A acreditar-se puramente no progresso técnico, seria justificável a conclusão de que o teatro, em nossos dias, deve morrer, e não passa, na verdade, de uma incomoda sobrevivência, criando problemas para todo o mundo. Se o teatro não dispõe de meios para preservar-se, por que não admitir a própria inviabilidade e passarem os seus agentes a outras artes, que respondam melhor às condições da vida de hoje? (MAGALDI, 1961, p. 5)

Sábato Magaldi conclui que o teatro tem suas especificidades próprias para que pudesse chegar ao fim devido ao avanço da televisão, mas sua escrita levanta o questionamento sobre os rumos da produção cultural em modernização, representada pela TV. As incertezas de um novo espaço de possibilidades mobilizam a discussão entre mercado e arte, diante do investimento de capital privado.

O crítico e cineasta Gustavo Dahl²⁷, na coluna *Algo de novo entre nós* publicada em 7 de outubro de 1961, ao escrever sobre a importância do processo de renovação pelo qual o cinema nacional estava começando a passar devido ao Cinema Novo, compara as transformações no cinema com o desenvolvimento da televisão:

O espectador está tomando consciência disto, o cinema não é mais a usina de sonhos, o ópio do povo, e isto não lhe agrada. Para passar duas horas sem pensar, vendo pernas e rindo à besa, ele tem em casa o aparelho de televisão. A televisão salvou o cinema retirando-lhe a antinomia em que se debatia desde seu nascimento, de espetáculo-arte ou arte-espetáculo. (DAHL, 1961, p. 6)

Os fins de 1950 para a produção cinematográfica experimentam o cinema engajado de esquerda com as obras de Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, Cacá Diegues, Rui Guerra e Glauber Rocha. Operando entre elementos dramáticos e ambientados em meios sociais populares, o Cinema Novo busca a linguagem realista ao apresentar “povo” como sinônimo de engajamento e crítica, buscando a “conscientização” da plateia para as causas sociais (NAPOLITANO, 2017, p. 126).

Na coluna, o crítico expõe: “Mas o que há de novo no cinema brasileiro? Sobretudo, a consciência” (DAHL, 1961, p. 6). Gustavo Dahl também participou do movimento, cujo trabalho

²⁷ Nos anos 1960, fez parte de uma tradição ensaística e crítica sobre cinema engajado de esquerda, produziu sucessos de crítica como *O Bravo Guerreiro* (1968). Nos anos 1970, assume a direção da Superintendência Comercial da Embrafilme (SUCOM), responsável pelas políticas de distribuição nacional dos filmes. Em 2001, assume o cargo de diretor-presidente da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), recém-criada. (ROSA, 2016, p. 13)

notório em *O Bravo Guerreiro* (1968) reflete como o campo das esquerdas, em destaque aquelas que orbitavam entre o Partido Comunista, construíram suas disputas no âmbito da resistência cultural nos anos ditatoriais, em que o cinema representava espaço de atuação para a conscientização das massas e afirmação do nacionalismo frente ao “imperialismo cultural” estadunidense este representado no volume de importações de produtos culturais dos EUA durante os anos 1960.

Na crítica de Gustavo Dahl, esse movimento para o cinema buscar o engajamento e a formação de “consciência”, significou também o momento em que a televisão se industrializava e representava o ambiente de alienação de seu público. Nos anos 1960, durante a ditadura civil-militar, a televisão tornou-se parte do projeto político de modernização-conservadora, representado pela tentativa de conciliar a atuação do Estado militar em desenvolver o país industrialmente buscando uma integração nacional, ao mesmo tempo que combatia o chamado “inimigo interno”, representado pelo “perigo comunista” da Guerra Fria. Assim, a modernização dos circuitos televisivos possibilitou a expansão das emissoras de televisão e maiores investimentos publicitários, com a forte atuação do capital privado e mais tempo de programação ao ar, além de políticas de crédito para auxiliar a aquisição do aparelho.

Além do teleteatro, os programas de auditório, de reportagens e as primeiras novelas aparecem subsidiados por grandes empresas multinacionais, como a Palmolive-Colgate, Gessy-Lever, Kolyno-VanEss etc. Em 1962, as verbas em publicidade para a TV representavam 24,7%, enquanto para o jornal restavam 18,1%, revistas com 27,1%, rádio com 23,6% e outros 6,5%. Em 1964, a TV representava 36%, enquanto para o jornal era 16,4%, revistas com 19,5%, rádio com 23,4% e outros 4,7%. Já em 1968, os números de investimento em publicidade para a TV crescem para 44,5%. No país, já existiam 10 emissoras de televisão em funcionamento e, em 1962, havia sido aprovado o Código Brasileiro de Telecomunicações, que regulamentava maiores garantias às concessionárias, assim como o poder ao Executivo de julgar e decidir as aplicações das sanções. A chegada do *videotape* também marcou sua entrada, o que permitiu a formação da programação em grade, respeitando respectivos horários para determinados públicos (MATTOS, 2002, p. 56).

Dessa forma, a escrita sobre a TV como objeto alienador é representado na crítica à formação de uma indústria cultural durante os anos ditatoriais, em que o mercado é ponto mobilizador para o debate entre a arte e o engajamento. É sintomático que essa escrita conseqüentemente ocupe espaços próprios nos suplementos, com coluna própria e a construção do crítico de televisão nos cadernos culturais. A oposição que Gustavo Dahl estabelece entre

consciência (cinema) x ópio do povo (televisão) é importante para entender como a crítica televisiva ganha corpo diante dos embates entre a produção cultural das artes de esquerda com o “frentismo cultural” e a televisão como objeto de um crescente mercado de bens de consumo. Medo e fascínio diante das possibilidades de futuro sobre uma nova forma de circulação da produção cultural no país.

2.2 Televisão e crítica: visões intelectuais sobre TV em debate.

O espaço próprio de crítica ao conteúdo televisivo, localizado nos cadernos culturais, é interessante para analisar como a crítica televisiva trilhou seu percurso diante do crescimento e renovação da televisão, prioritariamente entre Rio de Janeiro e São Paulo, principais centros urbanos de modernização e acumulação capitalista nos anos 1960. Se, durante os anos 1950, as páginas dos suplementos literários e revistas de consumo tentavam apreender o que seria uma representação da televisão e seu futuro, muitas vezes aproximando-a de um possível espaço artístico e dividindo sua escrita com outras produções culturais como o rádio e o teatro, na década de 1960, a televisão ganha espaço próprio de crítica ao conteúdo televisivo, em que a escrita crítica sobre a TV buscava apreender os usos desse objeto.

Além disso, a coluna própria de crítica à TV também institui o espaço do crítico televisivo, este que tenta apreender o conteúdo da televisão e ressignificar diante das transformações dos circuitos. A formação de um espaço próprio de crítica ao conteúdo televisivo permite analisar como a programação – que compartilhava espaços entre os “enlatados” estadunidenses o teleteatro e as primeiras novelas – torna-se propulsora de debates sobre visões intelectuais acerca da TV. A crítica de conteúdo como parte da crítica ao capital privado, a ideia de “vender cultura” e a noção de “embotamento mental” promovida pela TV são os principais temas abordados por uma escrita criticante que tenta entender a relação entre mercado e cultura por intermédio do televisor.

Utilizando a obra de Peter Hoehndahl (1982), Terry Eagleton em *A Função da Crítica* (1991, p. 4) afirma que a crítica está relacionada com o intercâmbio público de opiniões, pois “abre-se ao debate, tenta convencer, convida à contradição”. Ao estar atrelada com a esfera pública, o autor analisa a formação histórica da crítica como parte do processo de ascensão da burguesia liberal europeia nos primórdios do século XVIII, em que a Inglaterra é um dos principais países cuja classe média abrirá caminho na imprensa para debater preocupações culturais, políticas e econômicas.

Assim, “O debate literário, que anteriormente servira como forma de legitimação da sociedade cortesã nos salões da aristocracia, transformou-se numa arena que preparou o caminho para a discussão política nas classes médias” (EAGLETON, 1991, p. 5). O campo da crítica como palco de disputas ajudou a unificar um bloco dominante em torno da cultura, em que o crítico é o principal portador dessa tarefa histórica, assumindo o seu engajamento através do discurso e da prática “no processo pelo qual necessidades, os interesses e os desejos reprimidos possam assumir as formas culturais que poderiam ligá-los a uma força política coletiva” (Idem, p. 115). O autor aborda os aspectos históricos da formação da crítica literária, principalmente, para denunciar sua perda de relevância social. “Ou faz parte do ramo de relações públicas da indústria literária, ou é uma questão inteiramente interna às academias” (Idem, p. 1). Segundo Eagleton, a formação de uma indústria cultural fez com que a crítica na Europa estivesse mais ligada a um mercado consumidor do que a uma “tarefa tradicional” do crítico em torno da produção cultural, tema este recorrente nas análises sobre televisão nas colunas de opinião dos cadernos culturais da imprensa brasileira.

Segundo Ortiz (2006, p.116), é durante os anos 1960, sobretudo na ditadura civil-militar, que se promove a formação de um mercado de bens simbólicos, com o desenvolvimento de uma indústria cultural responsável pelo aumento da produção de bens de consumo, como a televisão e o rádio, ao mobilizar públicos de diversas categorias para integrá-los ao mercado econômico nacional. Duarte (2002, p. 32-33) afirma que os veículos jornalísticos transformaram-se em grandes corporações capitalistas com o apoio do Estado militar, muito por conta da concessão de subsídios econômicos, de empréstimos a incentivos fiscais. Esses incentivos fizeram com que grandes grupos editoriais se preocupassem com a diversificação das publicações, devido ao acréscimo do volume de produção.

Conciliada aos embargos da censura (que já atuava antes do AI-5), a criação da Agência JB, Serviços de Imprensa Ltda., em 1966, também é exemplo da modernização nos impressos. A agência fornecia material para o *Jornal do Brasil* e a *Rádio Jornal do Brasil*, em que seu próprio criador, Alberto Dines, relata que no momento da ditadura “os jornais conseguiram se desenvolver, competir, melhorar a qualidade intrínseca”²⁸. Assim, os cadernos referentes à crítica da produção cultural estabelecem seu lugar diante da automação do jornalismo impresso na

²⁸ A opinião de quem decide: Alberto Dines. Protagonistas da Imprensa Brasileira. **Jornalistas & CIA**, edição 12, p. 2, 2008.

estruturação do jornal como empresa, com recursos do capital privado e, dessa forma, estabelecer-se como signo da “modernidade” dentro da noção de “imprensa liberal”.

Em 1964, porém, apenas 3 milhões de brasileiros (de 80 milhões) compravam jornal diariamente (matutino ou vespertino), o que oferece uma proporção de apenas 37 leitores para cada 1000 habitantes. Enquanto a população cresceu 22% entre 1960 e 1965, as tiragens dos impressos subiram somente 7%. Além disso, a concentração dos impressos se dava na região sudeste. Em 1967, na região da Guanabara, concentravam-se 366 periódicos (19% do total de 905), em que 23 eram diários, 21 semanais, 15 quinzenais, 194 mensais e 93 paralisados. No Rio de Janeiro, uma média de 76% da população maior que 15 anos lê jornal regularmente, sendo 77% homens e 75% mulheres²⁹.

Sobre as tiragens dos cadernos dominicais, estes possuem maior relevância na circulação. O *Caderno B* (JB), matutino dominical, correspondia a 199.000, enquanto a tiragem do jornal de terça a sábado, correspondia a 83.000. Do total de tiragens na região São Paulo-Rio de Janeiro, ultrapassavam os 200.000 aos domingos e às segundas, enquanto nos outros dias possuíam circulação entre 10.000 e 70.000, e os jornais semanários correspondiam a 51,8% do total.³⁰ Dessa forma, analisarmos os dados referentes à produção e circulação, além da análise das reformas, ajuda a situarmos a coluna de opinião em relação ao restante do corpo dos impressos e sua condição material, que também situa a construção do gênero.

Sobre os dados de aparelhos televisivos em domicílios, Alves (2004) apresenta que, em 1960, menos de 5% tinham acesso à TV, já em 1970, esse número correspondia a 24% da população e, posteriormente, 76% em 1980. Esses números compartilhavam com a presença significativa do rádio, importante setor da comunicação que ajudou a construir o espaço televisivo, com 29% em 1960, 59% em 1970, e chegando a 76% em 1980 também. “A existência de rádio e televisão significa a presença da mídia no interior dos domicílios, ou seja, passa a existir um canal de recepção interno de comunicação das famílias com o mundo exterior.” (ALVES, 2004, p. 30).

Podemos pensar a crítica ao conteúdo televisivo a partir do enfrentamento entre um novo mercado que tem como objetivo integrar o consumo em massa, em que a crítica situa a televisão. Segundo Ventura (2015, p.10), a partir da aproximação entre a crítica e o jornalismo cultural, entende-se a função da crítica não só a partir de quem são os escritores dela e quais são suas trajetórias, mas também identificar os autores (produtores) criticáveis. As disputas entre os

²⁹ ALMEIDA, Mauro. **A Comunicação de Massa no Brasil**. RJ: Edições Júpiter, 1971. p. 14-15.

³⁰ Idem, 1971, p. 16-17.

agentes, que ocorrem tanto em função das abordagens quanto em função dos espaços em que esses sujeitos criticam, importantes para entender como a crítica televisiva foi ganhando notoriedade nas páginas dos jornais. O espaço próprio de crítica à TV, compartilhado com as colunas de teatro, de cinema e de literatura, tornou-se uma forma de tentar apreender a televisão e seu conteúdo, ao mesmo tempo, é sintomático de uma crise, seja nas concepções do que é ser crítico, seja no debate sobre a função da produção cultural.

O *Caderno B* (JB), criado em 1960 pelo jornalista e poeta Reynaldo Jardim, surgiu a partir de reformas editoriais, já analisadas anteriormente, com a colaboração do então editor-chefe Alberto Dines (que ocupou o cargo no *Jornal do Brasil* entre 1962 e 1973). Sua trajetória marca um importante espaço de fomentação intelectual e influência, segundo Souza Lima (2006, p. 71), acompanhando a trajetória da imprensa do Rio de Janeiro que, até pouco tempo, era capital do Brasil e que, com a inauguração de Brasília em 1960, tornou-se também parte de projeto político do Estado da Guanabara produzir uma identidade que firmasse Rio de Janeiro como a “capital cultural” do país³¹.

Inicialmente, o suplemento buscava ser um caderno de variedades, próximo ao *Suplemento Feminino*³², mas que ao decorrer dos anos 1960 reformula-se e ganha corpo para ser espaço de crítica enquanto caderno de cultura engajado aos acontecimentos da época, tecendo nas suas colunas o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro (FERREIRA, 2008, p. 5). Além de informar acontecimentos culturais, o tom de formação de opinião formalizou a crítica com colunas assinadas por renomados colaboradores, tais como Clarice Lispector³³, Bárbara Heliodora³⁴, Yan Michaski³⁵, dentre outros que agregavam legitimidade ao caderno. Segundo Marialva Barbosa

³¹ Em 1961, Jânio Quadros assume a presidência da república e encabeça o Fundo Fundação Cultural do Distrito Federal (FFCDC), projeto que busca promover subsídios à projetos voltados para o campo da cultura, e que teve o poetas e colaboradores na redação do *Suplemento Dominical* e do *Caderno B* (JB, Ferreira Gullar e Claudio de Mello e Souza, como parte do projeto).

³² Diante do sucesso das revistas de consumo nos anos 1950, houve uma necessidade por parte da imprensa de grande circulação para incorporar seu público, por isso, os suplementos femininos tornaram-se grande sucesso de consumo, assim como coincidiu o início da presença de mulheres jornalistas nas redações. O JB contou com Heloísa Abranches, colunista que assina a *Página Feminina* nos anos 1950, em colaboração com Reinaldo Jardim, que incluía seção de moda, dicas de culinária, mas também seção literária que é conhecida como “embrião” do SDJB. De página, transforma-se em suplemento, em 1960 (SOUZA LIMA, 2006, p. 58).

³³ Escritora, publicou crônicas semanais no caderno entre os anos 1967 e 1973, depois de ter publicado romances com boa repercussão como *Perto do Coração Selvagem* (1944), premiado no ano anterior como melhor romance. (FERREIRA, 2008, p. 32)

³⁴ Crítica de teatro, participou da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) durante os anos 1940 e depois, ao romper com esta, participou do Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT). A partir disso, começa a escrever em uma coluna de teatro no *Caderno B* de 1960 a 1964. (LUGÃO, 2006, p. 53)

³⁵ Crítico de teatro, escreve para o *Caderno B* a partir de 1963, onde construiu boa parte de sua reputação no suplemento, renomado por colaborar para a crítica o caráter de um ensaio político sobre as peças, tornando-se uma importante referência para historiadores sobre a história do teatro no Brasil do século XX. (LEAL, 2009, p. 41).

(2000, p. 215), assinar uma coluna era ter espaço de prestígio e notoriedade entre o público e entre seus pares, além de possibilitar fugir da rigidez dos textos informativos por estabelecer o formato da crônica, a escrita próxima da narrativa cotidiana.

Em 1964, é publicada o primeiro espaço próprio de crítica televisiva no caderno, com a coluna de Fausto Wolff, dramaturgo que atuou de 1962 a 1968 no *Tribuna da Imprensa* como crítico de teatro e, nos anos 1970, colaborou com *O Pasquim*, um dos jornais da imprensa alternativa de oposição à ditadura civil-militar. Também foi integrante do Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT), criado em 1950, a partir da crítica à Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) por apresentar um caráter paternalista de avaliação das peças – para Wolff, as melhores produções elegidas pela ABCT, eram produções de maiores bilheterias, e não com o melhor conteúdo.

O CICT tem como mote a defesa por um teatro genuinamente brasileiro e educador, compondo diversos críticos renomados, como Bárbara Heliodora. Logo após o golpe, Heliodora é nomeada presidenta do Serviço Nacional de Teatro, órgão institucional criado durante o Estado Novo (1937) para regulamentar o teatro brasileiro. Sua nomeação veio após a recusa de Fausto Wolff, primeiro nome indicado para o cargo logo após o golpe de 1964. Antes, o posto havia sido ocupado pelo dramaturgo Dias Gomes no governo João Goulart. Wolff prefere o lugar da crítica, depois de promover em suas produções o apoio ao golpe militar de 1964, para posteriormente se posicionar contra a ditadura pós AI-5.

Sobre a materialidade de colunas no caderno, sua escrita compartilha espaço com a crítica de teatro e a de cinema, assim como o registro de programas de TV e apresentações disponíveis nos teatros mais próximos no Rio de Janeiro e Estado da Guanabara, como na próxima figura.

Figura 5 – Página 5 do Caderno B (1964)



Fonte: Caderno B, Jornal do Brasil, p. 5, 2 out. 1964.

Para o *Caderno B* (JB) a coluna *A Função do Crítico* por Fausto Wolff, do dia 10 de outubro de 1964, publica:

[...] O primeiro dever do crítico revestido das funções de assistência social é acreditar na televisão. Acreditar, porque dependendo do progresso humanístico dos seus proprietários, a televisão pode vir a ser o mais valioso auxiliar na formação cultural de um povo. A pergunta que o crítico deve fazer a si mesmo em seguida: A televisão acrescenta alguma coisa ao telespectador? A resposta é não. [...] O que é, então, a televisão? Uma arma perigosíssima nas mãos de crianças que não entendem nada de explosivos. (WOLFF, 1964, p. 5).

Anteriormente, analisamos a presença dos equipamentos televisivos nas páginas da revista *O Cruzeiro* como construção de um “imaginário televisivo” entre a modernidade e a urbanização da capital de São Paulo. A ideia de futuro presente nas imagens e nas reportagens, dentro do gênero fotojornalismo, consistia em um futuro moderno, que se tornava presente em materialidade na inauguração da primeira antena televisiva. O tema é recorrente nas colunas de

Wolff, assim como evidenciada por outros críticos: o futuro da TV para a produção cultural. Ao fomentar a ideia de modernização no contexto de urbanização da capital, a televisão carrega na inovação também a ideia de crise para uma função do crítico.

Essa relação entre futuro e crise pode ser entendida a partir da perspectiva de Koselleck (2007; 2006a; 1999) sobre espaços de experiência e horizonte de expectativas como categorias da temporalidade histórica, que não coincidem nem são complementares, mas estão em constante tensão, pois “sempre as coisas podem acontecer diferentemente do que se espera” (2007, p. 312). Essa tensão pode ser entendida a partir do termo “crise” que, desde 1780, tem se tornado uma expressão de uma nova percepção de tempo, simultaneamente indicando e intensificando o “fim” de uma época. As percepções sobre as mudanças de uma época podem ser medidas a partir do uso da palavra “crise”, apesar de que a categoria ainda permanece ambígua de acordo com as emoções que a acompanham (2006^a, p. 358).

Ao mesmo tempo que Wolff estabelece a relação de compromisso entre o crítico e a TV, o que nos remete ao “dever” do crítico na imprensa em defesa do pensamento reflexivo para as chamadas “belas artes”, o crítico afirma que a televisão não acrescenta em nada para os telespectadores. Segundo Wolff, a crise para a produção cultural seria um novo espaço criativo que não engrandecesse o “espírito” e, por isso, muitas vezes usa o termo “embotamento mental” para se referir ao que a TV produz. Mais uma vez, retomamos aqui a televisão como forma cultural, cuja coluna sobre ela é pensada como espaço próprio de crítica e constrói chaves de interpretações sobre a recepção do conteúdo televisivo dentro de uma experiência voltada para outros campos culturais, como a literatura e o teatro.

Enquanto crítico de teatro, Wolff também situava a TV em debate com a produção artística dos palcos, em suas colunas no 2^o *Caderno* (TI), outro suplemento. A coluna de 9 de novembro de 1964, *Em defesa da classe teatral*, expressa:

Hoje quero falar para a senhora que se prepara para assistir uma estúpida e cretina novela na televisão. [...] Vocês sabiam que desde a Proclamação da República, guardando-se as proporções, o número de analfabetos existentes no país é o mesmo, ou seja, 60%? E sabem de quem é a culpa? De vocês. Da classe média. Da incultura, da imoralidade cultural em que vive a classe média. [...] Vocês deglutem tudo o que lhes oferecem, seja um chicabon, seja uma novela que chega a ser asquerosa na sua mediocridade. Entretanto, nem todos vivem assim. Há gente pensando; há gente trabalhando pela cultura e pela arte no Brasil.

[...]

O que tento dizer com estas mal-humoradas linhas é que já se faz teatro no Rio de Janeiro. [...] O que importa é que há teatro e os teatros estão vazios e a culpa é de vocês. [...] Este país onde cultura sempre significou indústria imobiliária e “bom coração” [...].

Se há alguém no Rio de Janeiro que neste momento pode fazer a defesa desta parte da classe teatral, este alguém sou eu. Isto porque jamais lhe neguei a crítica [...]. (WOLFF, 1964, p.4)

Na escrita, Wolff situa a crise dos palcos em que vive os teatros no Rio de Janeiro, assim como a entrada de profissionais da dramaturgia na televisão. Na crônica, defesa e crítica estão em diálogo, assim como crise e crítica são elementos de ressignificação de processos artísticos. Esse processo de ressignificação é expresso em ambas as colunas: enquanto na primeira, Wolff caracteriza a televisão enquanto “arma nas mãos de crianças que não entendem de explosivos”, ao mesmo tempo defende a possibilidade do objeto na “formação cultural de um povo”; na segunda, culpabiliza a classe média pelo consumo da programação televisiva que reflete uma “incultura” promovida pela indústria cultural, enquanto trata do teatro como espaço ameaçado, ao mesmo tempo legitimando-se como crítico em defesa da “arte e cultura do país”.

A classe média como “culpada” não figura apenas na crítica de Wolff. O filme-documentário *A Opinião Pública* (1967), produzido por Arnaldo Jabor³⁶, coleta depoimentos sobre os mais diversos assuntos, desde o aborto ao uso de drogas ilícitas e questões comportamentais, ambientado no espaço urbano para retratar a imagem da classe média nos anos 1960, representada na fala de adolescentes de Copacabana, jovens universitários e adultos de meia idade. Segundo Lessa (2017, p. 277), o termo “classe média” popularizava-se livremente e sem autonomia conceitual na imprensa, podendo significar grupos urbanos que estavam começando a ter acesso ao automóvel, à geladeira, à televisão, dentre outros bens de consumo, assim como o acesso às universidades. Jabor (1970) publica para a revista *Filme Cultura*³⁷ sua escolha ao retratar segmentos urbanos, justificando sua opção ao acreditar, na época, que estaríamos emergindo numa espécie de “ditadura da classe média”: “[...] ditadura de suas repressões, de suas obsessões, de sua agressividade, de sua autodefesa, de sua patologia” (JABOR, 1970, p. 21). O imaginário de uma classe média movida a escolhas por bens de consumo, sem perspectiva de futuro e alienada intelectualmente circula na crítica sobre conteúdo televisivo na imprensa, relacionando ao aumento

³⁶ Jornalista, cineasta e escritor, também produziu *Pindorama* (1971), *Toda Nudez Será Castigada* (1973), *Tudo Bem* (1978), buscando a expressão do movimento “Cinema Novo” ao tornar segmentos do “povo” personagens dramáticos na imagem do cinema no Brasil (LESSA, 2017 p. 276).

³⁷ Periódico sobre cinema brasileiro, com publicações entre 1966 e 1988, e editada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo. As publicações foram digitalizadas recentemente por iniciativa da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultural e da Cinemateca para disponibilizar seu acervo, no ano de 2010. Os documentos estão disponíveis na plataforma: <http://revista.cultura.gov.br/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

da compra de aparelhos de TV, geladeira e automóveis, e o apelo a grupos intelectuais, tais como Jabor em seu filme, por um engajamento intelectual na sociedade.

Segundo Letícia Fonseca Falcão (2017, p. 15), a crítica teatral se constrói a partir da preocupação de um senso estético e da necessidade da formação de uma consciência cultural, muitas vezes expressa na criação de revistas e publicação em colunas próprias para a crítica de teatro em suplementos. A materialidade do conhecimento nessas publicações produziu um forte campo de referências para a área, a exemplo da produção do conceito de “modernidade teatral” nos anos 1950 diante da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Yan Michalski, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi foram nomes que construíram com a historicidade do teatro em suas crônicas, ao registrar não só as peças, mas também a formação de debates entre as transformações nos palcos.

São essas páginas que foram capazes de definir juízos de valor e produzir marcos históricos para o teatro. Sobre a construção entre a crítica e a formação de opinião, a Falcão aponta que

A luta em prol da atualização do nosso palco pautava-se numa compreensão de teatro que abrangia muito mais que o texto dramaturgicamente valorizando o aspecto cênico e o desempenho e preparação dos atores, em oposição ao “teatrão” comercial realizado até então. O discurso da crítica teatral moderna carregava, portanto, um tom característico, voltado para o esforço por se formar e conduzir a opinião dos espectadores comuns, de modo a engrossar o coro que clamava por essa modernização. Entretanto, se nesse momento o leitor principal dessas críticas são os leitores de jornais, enquanto espectadores comuns, nem sempre foi assim, outrora o papel didático desses textos direcionava-se mais a uma análise capaz de interferir e colaborar com a formação daquela montagem. (FALCÃO, 2017, p. 35)

O processo de formação de crítica teatral teve como base tanto a escrita voltada para o público leitor dos impressos como a colaboração das montagens em cena, mas falando de um campo artístico que na década de 1960 já estava bem delimitado, em que a TV ainda estava em processo de descoberta do seu público, assim como a crítica. A necessidade de pautar a escrita voltada para os leitores torna-se uma necessidade primária para “enfrentar” o objeto, buscando produzir autonomia crítica diante da programação televisiva.

Dentre o conteúdo televisivo, as novelas são citadas por Wolff com frequência como sintoma da “incultura” na programação. A telenovela, na década de 1960, ainda estava em processo de descoberta de sua linguagem própria, compartilhando a programação com os teleteatros ao vivo,

mas já chamava a atenção da crítica. A televisão passava por processos de automatização da programação, com as emissoras se aproximando cada vez mais de um padrão empresarial, como é o caso da *TV Excelsior*, a primeira emissora de televisão a conceber espaço e tempo comercial, o que possibilitou para as novelas que respeitassem uma grade horizontal para programas diários e outra vertical para a sequência de programas (ORTIZ, 2006, p. 137).

Além disso, essa racionalização do tempo possibilitou aos programas tenderem a não mais ser vendidos ao patrocinador, mas sim transformados em veículo do produto a ser anunciado, em tempo comercializável comprado pelo cliente. Esse processo se aprofunda a partir da *TV Globo*, criada em 1965, com o perfil de administradores da área executiva, procurando planejar suas atividades a longo prazo, reinvestindo o lucro em si mesma, introduzindo o sistema rotativo e negociações de pacotes de horário, o que possibilitou que a emissora financiasse horários menos concorridos e criasse para o telespectador o hábito de sintonizar em um canal só (Idem, 2006, p. 138).

Em consequência, a crítica aos padrões empresariais de programação, assim como a denúncia do excesso de publicidade e comerciais entre os programas serão temas de crítica nas colunas. O *Diário Carioca* com o caderno *Cartazes da Cidade* também recebe colunas de crítica à TV com a chegada de Reynaldo Jardim, em 1964, que escreve para o caderno até 1968 sobre a programação televisiva. Sua coluna compartilha espaço com crônicas dentre outros críticos e programação semanal televisiva.

Figura 6 - Página 6 do caderno Cartazes da Cidade, Diário Carioca, 13 de novembro de 1964



Fonte: Cartazes da Cidade, Diário Carioca, p. 6, 13 nov. 1964.

Além de criador do *Caderno B* (JB), também foi criador do *Suplemento Dominical*, semanário literário criado em 1961 para o JB; diretor da Rádio JB desde 1952, da revista *Desfile* desde 1963, do setor de telejornalismo da TV Globo em 1965; além de editor do jornal *Correio da Manhã* e *Última Hora*, diretor da revista *Senhor* desde 1962, poeta e artista plástico. Em 1959, integra o movimento neoconcretista no Rio de Janeiro, colaborando com Ferreira Gullar³⁸, Lygia Clark³⁹, Lygia Pape⁴⁰, dentre outros, o qual sua participação converge com a criação do *Suplemento Dominical* e *Caderno B* incorporando o processo artístico do pensamento neoconcretista no seu design gráfico (VARELA, 2009, p. 26).

A trajetória de Reynaldo Jardim como intelectual de esquerda converge com a crítica à televisão ao incorporar seus percursos do pensamento neoconcreto para pensar uma possível linguagem televisiva e uma instrumentalização do objeto para a arte. Suas relações com o *Grupo*

³⁸ Poeta, encabeçou com Reinaldo Jardim a construção do suplemento como espaço de divulgação do movimento neoconcreto. (VARELA, 2009, P. 2)

³⁹ Pintora e escultora, participou da fundação do movimento neoconcretista em 1959. Ver: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark> Acesso em 02 abr. 2020.

⁴⁰ Poeta neoconcretista, seu trabalho ficou reconhecido a partir do campo do design, como a produção de xilogravuras geométricas. Também colaborou Reinaldo Jardim no espaço do SDJB. (MACHADO, 2008, p. 17)

*Opinião*⁴¹, assim como sua participação como jornalista em periódicos alternativos (criador d'O Sol⁴² e Poder Jovem⁴³, em 1967 e 1968, respectivamente) também permite pensar as relações dos espaços ocupados por jornalistas de esquerda entre a clandestinidade e o grande circuito de impressos também como forma de aproximar e se inserir nas discussões sobre as novas produções culturais, como é o caso da TV.

Em 5 de dezembro de 1964, afirma que

Cabe ao único veículo que realmente atinge às massas, o papel de criar para o grande público uma arte que venha preencher à necessidade que todo homem tem de conhecer o mundo pela visão intuitiva do objeto artístico. Será isso possível? [...] Usar a televisão apenas como veículos de experiências e tentativas já seria bom, mas não seria o ideal. O ideal mesmo é que se procurasse criar uma arte específica para a televisão. (JARDIM, 1964, p.6.)

Sua coluna também contém espaço para entrevistas com grandes nomes da dramaturgia e da chamada música popular brasileira (MPB) que começam a atuar no espaço da televisão, como Ronaldo Boscôli⁴⁴ e Nelson Rodrigues⁴⁵. Em entrevista com José Ramos Tinhorão, jornalista e crítico musical, começa a produzir o programa *Rio: ontem e hoje* sobre o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. Os dois discordam em relação ao show *Opinião* e o papel da classe engajada, esta que, para Reynaldo, também é importante para trilhar os caminhos da “cultura popular brasileira”, diferentemente de Ronaldo que entende a classe média como aquela que não tem cultura própria e “dá vôo rasante sobre a cultural popular”.⁴⁶

⁴¹ Formado a partir do Centro de Cultura Popular da UNE, o show *Opinião* foi um musical que deu origem ao grupo, em 11 de dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal. (PARANHOS, 2014, p. 2).

⁴² Jornal alternativo idealizado por Reynaldo Jardim, circulou no Rio de Janeiro a partir de 21 de setembro de 1967 a 5 de janeiro de 1968. Foi financiado pelo *Jornal dos Sports* (JS) e mantinha uma circulação diária. (BRITO, 2017, p. 15-16).

⁴³ Situado como sucessor de *O Sol*, foi lançado por jornalistas e artistas de prestígios do Rio de Janeiro. Sua importância como impresso serviu como “escola de jornalismo” para militantes de grupos organizados, como o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), liderado por Leonel Brizola. (KUCINSKI, 2018, p.65)

⁴⁴ Cantor e compositor, fez sucesso no movimento de música popular chamada Bossa Nova, nos anos 1950. Autor de grandes sucessos como “O Barquinho” e “Lobo Bobo”. (VIDAL, 2008, p. 14).

⁴⁵ Dramaturgo, jornalista e ensaísta. Ficou reconhecido por sua peça de maior sucesso, “Vestido de Noiva” (1943), dirigida pelo polonês Ziembinski, marcando uma nova trajetória para o teatro nos anos 1950, reconhecido como “teatro moderno”.Dentre seus sucessos com o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena, os conflitos com a censura durante a ditadura foram frequentes, assim como seus compromissos com o meio jornalístico fazem com que deixe de escrever para o teatro por 8 anos. Em 1978, escreve sua última peça, “A Serpente”. (“Nelson Rodrigues”. Ver: Acervo Portal Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4409/nelson-rodrigues>. Acesso em: 20 abr. 2020.)

⁴⁶ JARDIM, Reynaldo. “Fala, Tinhorão!”. Cartazes da Cidade, Diário Carioca. Quinta-feira, 7 jan.1964, p. 6.

A crítica como produtora de um engajamento na formação de uma consciência promovida pela figura dos intelectuais foi forte espaço de debates entre as esquerdas na publicação de impressos. O sentido da palavra “intelectual” envolve “a expressão de um grupo social específico, responsável pela produção de valores, formas e conhecimento, marcado pela busca de autonomia em relação às ideologias” (NAPOLITANO, 2017, p. 20), cuja publicação de obras, participação na imprensa, dentre outras produções era essencial marca para a construção do engajamento político das esquerdas.

O “romantismo revolucionário” esteve presente como resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas, tomando como base principalmente a ação do campesinato e das massas populares, em que as lutas de esquerda pela intelectualidade estariam organicamente engajadas. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi uma das principais escolas de formação de intelectuais desde os anos 1930 na produção crítica cultural, seja na música, nas artes plásticas, no cinema ou no teatro (RIDENTI, 2014, p. 28).

Durante os anos de 1950 e 1960, surgiram diversas publicações de esquerda voltadas para a esfera pública, como *Folha da Semana*, *Reunião*, *Paz e Terra* e *Cadernos Brasileiros*. A *Revista da Civilização Brasileira* foi importante marco de reorganização das esquerdas em torno da politização da cultura por meio da crítica, encabeçada pelo jornalista Ênio da Silveira (proprietário da editora *Civilização Brasileira*) em 1965. Nascida a partir de rearranjos diante do golpe civil-militar de 1964, seu projeto era orientado pela discussão teórica de problemas nacionais e internacionais produzindo suas ideias mediante o confronto político enquanto instrumento de transformação histórico-social (NEVES, 2006, p. 65) que contemplava, concomitantemente, o debate sobre a cultura como um novo campo de articulação das resistências (CZAJKA, 2010, p. 95).

Essa “invenção da politização da cultura” se deu mediante ao contexto pré-golpe em que havia uma efervescência de entidades de base, como o *Comando Geral dos Trabalhadores* (CGT), a *União Nacional dos Estudantes* (UNE), o *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB), o *Centro Popular de Cultura* da UNE e o *Comando dos Trabalhadores Intelectuais* (CTI), desta última organização, Reynaldo Jardim havia feito parte. O projeto político para uma produção cultural nacional e desenvolvimentista era o principal mote para que a cultura fosse espaço de disputas e resistências na transformação da realidade brasileira.

Esse projeto ficou conhecido como nacional-popular, encabeçado na formação do CPC da UNE por volta de 1962, que tentava disciplinar o engajamento de artistas e intelectuais para atingir as “massas”, em nome de uma emancipação da cultura popular nacional (NAPOLITANO, 2017, p. 37-38). Dessa maneira, a crítica à TV também foi construída a partir da cultura como campo de embates e reorganização de espaços entre intelectuais de esquerda, teorizando sobre a TV para disputar com o mercado da indústria cultural.

O debate no campo da esquerda sobre a televisão torna-se um debate sobre indústria cultural, o desgaste da frente nacional-popular após o golpe e o consequente fechamento de grande parte dos canais de atuação política da esquerda, sobretudo, após o AI-5. Napolitano (2017, p. 85) ao discutir a importância que a cultura ganhou durante os anos ditatoriais, como via de crítica e atuação de intelectuais contra o regime, afirma que, entre 1964 e 1967, a mediação ao mercado era vista como uma possibilidade de linguagem estética na forma de bens culturais. Na música, por exemplo, os Festivais da Canção foram um laboratório comercial com novas estratégias de promoção e distribuição de grandes sucessos da música.

As colunas de televisão também aparecem na imprensa alternativa. Um exemplo disso está no semanário da esquerda católica paulista, *Brasil Urgente*, criado pelo dominicano Carlos Josaphat, em 1963, dirigido pelo intelectual Roberto Freire⁴⁷, e fechado em 1964 após o golpe civil-militar (KUCINSKI, 2018, p. 38). Segundo Kucinski (2018, p. 37), o semanário alternativo surgiu da crise sociopolítica que se estreitava cada vez mais nos anos 1960, devido às instabilidades políticas enfrentadas pelo governo João Goulart, em que a dita “grande imprensa” a favor do golpe cerceou boa parte dos espaços de crítica. Os impressos alternativos se constituíam, segundo André de Seguin de Hons (1985), em um espaço onde as organizações e movimentos ligados a eles possibilitasse uma esfera pública alternativa à esfera pública burguesa, além da atuação da esquerda ao tentar dirigir-se às ditas massas populares.

⁴⁷ Escritor e militante anarquista, foi preso em 1965 pelo Departamento de Ordem Política Social (DOPS), durante a ditadura. Durante sua colaboração com o jornal, fazia parte da *Ação Popular*, grupo da esquerda católica que tinha por base o marxismo e que fazia oposição ao PCB. (DA SILVA, 2015, p. 147)

Figura 7 - Página 19 do semanário Brasil Urgente (1963)



Fonte: Brasil Urgente, ano I, nº 7, p. 7, 28 abr. 1963.

O semanário traz análises políticas do momento, assim como uma seção de crítica cultural com colunas de teatro, cinema, artes, música e televisão. O suplemento ainda contém uma seção feminina em que o objetivo é a análise da condição da mulher na perspectiva da luta de classes.

A coluna televisiva, durante a breve vida do impresso, contou com a assinatura de dois nomes: Carlos Fernandes, jornalista e militante marxista que escreve brevemente para o caderno, e Walter Negrão, jornalista e dramaturgo que produziu roteiros de sucesso para a Rede Globo nos anos 1970⁴⁸. Dividindo a coluna com a crítica de artes plásticas Aracy Amaral, o crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes e o crítico de teatro Paulo Mendonça, os colunistas tiveram um tempo efêmero no impresso, mas contribuíram para construir escritos voltados à denúncia de uma TV “americanizada”, evocando na crítica uma perspectiva classista.

⁴⁸ Walther também já atuou como jornalista no Última Hora. Em 1958, estreou como roteirista do Grande Teatro Tupi (XAVIER, 2007, p. 25).

Walther Negrão constrói críticas ácidas à televisão, sobretudo “invadida” (palavras dele) pelos conteúdos norte-americanos.

Cuidado, muito cuidado ao ligar a televisão. Você está arriscado a levar um sôco, um tiro ou mesmo um pontapé no meio da testa. [...]

Proteja a família porque sua casa acaba de ser invadida por um dos 107 filmes estrangeiros da televisão brasileira. Todos ouvem (107 por semana!) apodrecedores de consciências (NEGRÃO, 1963, p. 17)

Outro exemplo de crítico à esquerda está no suplemento *Revista UH*, o caderno cultural do jornal *Última Hora*. Fundado em 1951, foi um dos principais veículos de comunicação aliado ao trabalhismo sindical. Wainer, em seu livro de memórias, escreve sobre a aproximação que teve com Vargas, quando o então presidente sugere que o jornalista faça um jornal. Desde então, passou pelo processo de expansão, da região da Guanabara (RJ) para São Paulo, Pernambuco, Paraná, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Com o golpe de 1964, sofreu com a perseguição da censura e boicotes de circulação, além de ter sua sede apedrejada e seu fundador cassado, até que entrou em crise e foi vendido em 1971. O arquivo analisado encontra-se na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, com um acervo datado de 1951 a 1984.

A *Revista UH* congregava notícias sobre economia, vida política, colunas sociais do estrelato, um suplemento feminino, assim como seções de crítica cultural, de cinema, televisão e música. A partir de 1965, o jornalista e literato Ivan Lessa escreveu sobre TV no suplemento, durante o curto período de 2 de janeiro de 1965 a 24 de abril do mesmo ano. Já em meados dos anos 1970, Lessa participa do impresso alternativo *O Pasquim*, acompanhado de Fausto Wolff. *O Pasquim* foi um importante impresso que buscava na sátira e na piada o enfrentamento ao regime. A coluna de Ivan Lessa tem publicações datadas de segunda à sábado, na página 3 do *Revista UH*.

É possível perceber, no decorrer de suas publicações, que sua coluna passa de um espaço pequeno à esquerda na página com pouca notoriedade, se comparada ao espaço centralizado da coluna de Stanislaw, para uma localização maior, na parte superior da página e, muitas vezes, acompanhadas com uma charge que esteja relacionada ao texto, produzida pelo cartunista Fritz, mencionado anteriormente.

Figura 8 – Coluna de Lessa (canto inferior esquerdo)



Fonte: Revista UH, Última Hora, p. 3, 4 jan. 1965.

Figura 9 - Coluna de Ivan Lessa (canto superior central da página)



Fonte: Revista UH, Última Hora, p. 3, 26 jan. 1965.

Na coluna *O programa é a televisão*, de 2 de fevereiro de 1965, Lessa escreve sobre o aumento dos aparelhos televisores e de espectadores na Baía da Guanabara, com 4 emissoras, 800 mil aparelhos e 4 milhões de espectadores (somando com os “televizinhos”), enquanto que no estado do Rio de Janeiro, estes já somavam 3 milhões e 800 mil espectadores e outros 700 mil mineiros do sul. Sobre a programação, fala do melhor horário para publicidade, das 19h às 22h, quando a família se encontra reunida e satiriza: “Este curto espaço de tempo responde pela alcunha majestosa de ‘horário nobre’. Nobre para quem? Para nós ou para eles?” (LESSA, 1965).

A crônica torna-se um apelo do autor quando denuncia que quase ninguém discute de televisão. “Futebol e política, sim, mas televisão, não”, a não ser no barzinho da TV-Rio, entre outros lugares onde os homens de televisão discutem sobre ela. Portanto, a coluna de TV se propõe a debater sobre o meio, para buscar desvendar as pistas que ajudem a formar uma visão mais clara da “cena do crime”, nas palavras do autor. Escreve:

Os homens de televisão, estes sim discutem televisão.

Quem são, afinal, esses homens de televisão? Quem são, como são e por que são? De onde vem e para onde vão? E o que é que eles pretendem? As caras e os nomes não disfarçaremos! São conhecidos: Chacrinha. Tarcísio Meira, Luís Mendes, Sargentelli, Chico Anísio, Derci [...].

Um mundo de gente compõe o complicado e exasperante mosaico formado pela nossa televisão. (LESSA, 1965, p. 3).

Por conta de dificuldades financeiras, também houve a migração de muitos atores de teatro e dramaturgos para trabalhar na TV, bem como a censura às peças que causavam prejuízos às companhias. Mesmo antes do AI-5, o debate sobre a mediação do mercado com a televisão em cena não estava resolvido, ainda mais com a crítica ao imperialismo norte-americano. O nacionalismo como pauta política dos comunistas do PCB é representado na defesa das instituições democráticas e na aliança de classes como forma de fazer frente à ditadura.

Esse “frentismo cultural”, nome dado ao projeto político que envolve essa aliança para a produção cultural de esquerda, mesmo com o PCB caindo na ilegalidade depois do golpe, possibilitou que o partido realizasse uma política de “ocupação de espaços” no mercado, na imprensa e na pequena burocracia. A televisão como espaço de ocupação da esquerda tornou-se uma realidade a partir da busca por uma, linguagem televisiva própria, nacional, que afastasse dos programas “enlatados”, dos teleteatros de grandes clássicos europeus (Goethe, Ibsen etc.) e das telenovelas ambientadas em cenários artificiais. Na década de 1970, dramaturgos de esquerda que

ingressaram na TV Globo, como Dias Gomes e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), foram importantes para realizar uma nova linguagem da teledramaturgia, que seria nacional e influenciada pelo “realismo crítico”, corrente estética vinda dos palcos do teatro subversivo, que propõe o questionamento da realidade da desigualdade social no Brasil.

2.3 Reynaldo Jardim: produção crítica à esquerda em jornais e revistas nos anos 1960

Entre os conceitos de crítico e de intelectual, há uma importante experiência histórica na formação de ambos os sujeitos. Se o crítico cultural, segundo Isabel Travancas (2011), possui uma relação com a identidade do profissional liberal, o intelectual estaria mais ligado a uma experiência engajada e divulgação de um pensamento para transformação da realidade (NAPOLITANO, 2017, p. 17). Mais interessante que tentar buscar uma diferenciação exata de quem escreve, é perceber a relação de mediação que intelectuais e críticos possuem na escrita sobre a TV. No âmbito da divulgação de um pensamento sobre o conteúdo televisivo e a busca por uma linguagem televisiva, havia intelectuais de esquerda preocupados com uma ideia de futuro sobre uma cultura engajada que disputava com o novo meio de comunicação de massas, este ligado ao fomento da chamada “indústria cultural” do momento.

Para prosseguir a discussão sobre crítica e esquerda durante os anos 1960, sentimos necessidade da criação de um tópico próprio para iniciar o debate entre os conceitos de crítico e engajamento em jornais e revistas, espaços essenciais para o entendimento do que é ser crítico engajado em defesa da produção cultural, que mobilizasse as massas camponesas e os operários urbanos. Por isso, a partir da produção escrita a respeito da televisão, discutiremos sobre o que é cultura e o qual a definição de crítico de esquerda.

Em 1968, é publicado o depoimento do dramaturgo Dias Gomes – conhecido por ser um dos intelectuais da esquerda que se integra ao espaço da televisão ao trabalhar com a TV Globo na produção de roteiros de novelas – na *Revista Civilização Brasileira*, periódico renomado enquanto espaço de efervescência de ideias da esquerda, em grande parte vindas do PCB, entre 1965 e 1968. No texto, o dramaturgo discute o engajamento e qual sua função na produção cultural no Brasil. Entre as artes, como o teatro, e o novo espaço representado na televisão como parte da indústria cultural,

Dissemos que os novos autores, entendendo o teatro como uma forma de conhecimento da realidade, desempenharam papel decisivo na formação da consciência de que a liberdade é essencial à arte. [...] E procuramos mostrar que essa concepção do teatro como forma de conhecimento, se honesta, leva inevitavelmente ao engajamento. E que neste a

liberdade se confunde com o próprio ato do conhecimento. (GOMES, Luana e Mayra Dias (orgs). Dias Gomes. RJ: Beco do Azogue, 2012, p. 41)

Durante o depoimento, acrescenta que o engajamento é uma causa histórica que encarna determinados valores, em que o artista engajado exerce sua liberdade sob forma de libertação contínua e integral. Também acentua o papel do teatro como manifestação umbilicalmente ligada ao problema da função política da arte no pós-1964, situando os palcos como o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra o golpe, por seu caráter de ato político-social inerente à toda representação teatral que, segundo Dias Gomes, “a simples escolha do aspecto de vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição” (Idem, 2012, p. 31).

O trecho é indispensável para discutir como os grupos de esquerda formularam o conceito de engajamento para o processo artístico, assim como esse conceito entra em crise diante da ascensão do mercado e da indústria cultural. Quando falamos em crise, não necessariamente estamos situando o termo pejorativamente, mas apontando como as transformações nos espaços de atuação da intelectualidade, pós-1964, entram em conflito com práticas de atuação desses grupos de esquerda.

O historiador Koselleck (1999) expõe a produção da escrita da filosofia na Europa do século XVII a partir das movimentações de uma burguesia em ascensão que travava conflitos contra o absolutismo, que começava a cair na França. Essa incerteza da crise mobilizava uma escrita tentada a apreender o futuro por meio da filosofia iluminista, e vice-versa. A utopia, a escrita que pensa uma possibilidade de futuro dentre as transformações de um regime, é força motriz que dialoga com a crise de paradigmas do momento.

Nos anos de 1950 e 1960, as esquerdas no Brasil experimentaram um tipo de atuação política própria de uma “estrutura de sentimentos”, conceito de Raymond Williams utilizado pelo sociólogo Marcelo Ridenti (2010, p. 144) para apreensão de crenças mantidas de maneira formal e sistemática na produção artística da esquerda antes do golpe. O conceito procura dar conta de significados e valores, tais como são sentidos e vividos ativamente a partir do pensamento como consciência prática. A formação de instituições constituídas por grupos intelectuais de esquerda foi exemplo da efervescência política do período democrático dos anos 1950 e os momentos de agitação do governo de João Goulart, como a fundação do ISEB (Instituto Superior de Estudos

Brasileiros)⁴⁹, a União Nacional dos Estudantes (UNE)⁵⁰, o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI)⁵¹, dentre outras instituições que ajudaram a construir uma prática intelectual de esquerda.

Assim, a arte revolucionária criaria forma e conteúdo a partir da emergência das utopias progressistas, buscando no passado as “raízes populares nacionais” como base para construir um futuro de uma revolução que poderia romper as fronteiras com o capitalismo. Nesse momento, a figura do intelectual-artista emerge como tradutor das demandas sociais. A representação da sentimentalidade de ação diretiva do grupo para a transformação, carrega em seu significado o ideário da luta contra o imperialismo norte-americano, resistência à industrialização massiva e concentração de riqueza, combate à indústria cultural e a sociedade de consumo, em que o camponês é situado como o autêntico representante do povo oprimido. Esses elementos buscam um “redescobrimento” do Brasil, à procura das “raízes” de um país que precisa ser recuperado à medida que a industrialização torna a população em massa de manobra, sem criticidade, apenas sujeitos para o mercado de consumo.

Antes do golpe e em meio ao governo Goulart – que reuniu boa parte de sua comitiva de intelectuais de esquerda, como o próprio Dias Gomes, o qual assume a presidência do Serviço Nacional de Teatro em 1963 –, assim como após 1964, arte engajada e intelectualidade caminhavam juntas. Uma “crítica de esquerda” situa o intelectual dos anos 1960 como sujeito tradutor das demandas sociais e do pensamento crítico para as massas, cuja formação de círculos intelectuais, como no PCB, foi importante para a produção material de revistas e jornais como espaços próprios de debates e ideias.

A *Revista Civilização Brasileira* expressa as dissidências entre as diretrizes dos grupos integrantes das revistas como parte do processo de reorganização das esquerdas pós-golpe de 1964, com o fechamento de grande parte de seus espaços de atuação, dentre eles, o teatro como agitação política das massas. Segundo Czajka (2010, p. 96), a formação do pensamento intelectual se fortaleceu a partir da defesa de uma autonomia política e a luta pela liberdade democrática,

⁴⁹ Criado em 1955 como instituição de apoio ao projeto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek e vinculado ao Ministério da Cultura, serviu posteriormente como espaço aglutinador da esquerda, segundo Czajka (2010, p. 99), como resposta à euforia vivida por intelectuais e artistas que almejavam a construção de uma teoria de identidade nacional-popular, nos anos 1960.

⁵⁰ Instituição nacional representativa dos estudantes, cujo papel nos anos 1950 foi importante para a movimentação do ideário democrático em defesa do nacionalismo e, durante os anos 1960, abriu participação para outros setores de atuação política como os grupos de esquerda católica, como a Juventude Universitária Católica e a Ação Popular (SAMPAIO, 2017, p. 385)

⁵¹ Associação apartidária de intelectuais formada em 1963 como frente única em defesa da liberdade democrática, extinta 5 meses depois, e que estimulava a participação dos intelectuais enquanto “classe”. (CZAJKA, 2011, p. 70)

independe de qual seja a diretriz dos diferentes grupos⁵². A iniciativa foi do editor e jornalista Ênio da Silveira⁵³ e do poeta Moacyr Félix⁵⁴, editores da *Civilização Brasileira*, para tentar buscar um espaço que acolhesse intelectuais de oposição desarticulados institucionalmente após o golpe.

Essa posição intelectual na esquerda é representada no manifesto publicado no 2º *Caderno*, suplemento do *Correio da Manhã*⁵⁵, por Carlos Heitor Cony⁵⁶. *A hora dos intelectuais* expressa a necessidade da liderança intelectual na condução do processo, assim como seu dever, situando o grupo como “classe”, na defesa dos ideais de liberdade e autonomia: “Acredito que é chegada a hora de os intelectuais tomarem posição em face do regime opressor que se instalou no país. Digo isso como um alerta e um estímulo aos que têm sobre os ombros a responsabilidade de serem a *consciência da sociedade* (grifo nosso)” (CONY, 1964, p. 1).

Assim, o intelectual, após o golpe, além de buscar a autonomia política, também se tornava figura de resistência cultural cuja posição engajada era inevitável, como diz Dias Gomes no ensaio, entendendo a cultura como campo em disputa, o que, segundo Napolitano (2017, p. 28), caracteriza-se por um sentido ético de agir na luta contra a opressão que configurou um papel importante na construção de uma identidade de oposição ao regime. Isso expressava um sintoma do papel da cultura não apenas como resistência simbólica, mas como expressão político-ideológica, colocando em crise a própria função do campo da cultura.

Os críticos de esquerda que escrevem sobre TV possuem trajetórias que se entrecruzam, assim como é formulado os círculos intelectuais que debatem cultura em disputa no processo de industrialização e autoritarismo no Brasil dos anos 1960. Eram, muitas vezes, vigiados por órgãos militares, como o Serviço Nacional de Informações (SNI), criado em 1964 através de uma lei do governo federal que tinha como objetivo coordenar nacionalmente informações e

⁵² Porém, com o passar das políticas repressivas aos movimentos sociais, boicotes à imprensa, dentre outras práticas que buscavam a interpelação da movimentação cultural de esquerda com a promulgação do Ato Institucional Nº 5, trouxeram atritos para esses grupos intelectuais e formas de organização, seja entre o nacional-popular, os adeptos da arte de guerrilha ou dos movimentos da contracultura. (NAPOLITANO, 2017, p. 56)

⁵³ Editor do grupo Civilização Brasileira, participou dos movimentos nacionalistas de esquerda nos anos 1950. Sua trajetória ficou marcada no mercado editorial como um dos principais agentes responsáveis pela produção do livro no Brasil de orientação marxista, assim como as discussões sobre os destinos do país para as esquerdas. (VIEIRA, 1996, p. 3)

⁵⁴ Situado como poeta da resistência, ficou notório por sua “poesia utópica”, classificada assim pelo tema da liberdade ser recorrente em sua escrita. Publicou em 1964 o livro-poesia *Canto para as transformações do homem*, livro escrito semanas após o golpe e que confronta a pergunta feita por seu filho “o que é liberdade?”. (NUNES, 2018, p. 269)

⁵⁵ Autointitulado como “jornal de opinião” desde sua fundação em 1901, o impresso sobreviveu até 1974 entre apoios e críticas à ditadura civil-militar. (CAMPOS, 2016, p. 238)

⁵⁶ Escritor, jornalistas e roteiristas, foi notório por sua participação em movimentações intelectuais a favor da liberdade de imprensa, assim como membro da Academia Brasileira de Letras. Ver: CARLOS Heitor Cony. Escritores. Portal Memórias da ditadura. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/escritores/carlos-heitor-cony/>. Acesso em: 18 abr. 2020.

contrainformações que serviriam em prol da “segurança nacional”⁵⁷. A trajetória de Reynaldo Jardim apresenta a formação do crítico de televisão como intelectual em crise com as chamadas artes de vanguarda, estabelecendo relações com outros campos da produção cultural para produzir sua crítica.

Como já apresentamos brevemente, Reynaldo fez parte da formação do SDJB, assim como o *Caderno B*, em companhia do poeta Ferreira Gullar, enquanto escrevia uma coluna literária no jornal UH⁵⁸, além de participar da produção de programas na *Rádio JB*. Reynaldo e Gullar já atuavam nos anos 1950 no movimento vanguardista, situado dentro das artes experimentalistas e formais, influenciadas pelo pensamento desenvolvimentista da agitação popular, cara ao movimento neoconcretista, uma vertente artística de releitura do concretismo. O concretismo, segundo Heloisa Buarque de Holanda (1990, p. 21), tinha como objetivo representar a atualização da modernização, trazer informações dos grandes centros, divulgar alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas, adequando à realidade de um país prestes a tornar-se desenvolvido.

Em 1958, o *Plano-piloto para a poesia concreta* havia sido publicado e assinado por Haroldo de Campos⁵⁹, Décio Pignatari⁶⁰ e Augusto de Campos⁶¹, na revista *Noigrandes* do grupo intelectual homônimo, criada em 1952 para oficialização do movimento concretista. Esse movimento cultural ficou conhecido através da poesia concretista, a qualera para ser um poema industrialmente projetado, racional, “limpo”, comparado à máquina cuja realidade deva ser a do operário e do contato com a técnica. Pretendia a linguagem de um novo tempo, diante do “horizonte técnico da sociedade industrial, dos novos padrões de comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *out-door* e do cartaz” (Idem, 1990, p. 19).

Reynaldo Jardim não só abriu espaço para publicações no SDJB, como a formulação do caderno em sua diagramação se deu inspirada na racionalidade da escrita poética do movimento.

⁵⁷ Ver: KORNIS, Mônica. “Serviço Nacional de Informação (SNI)”. VERBETE TEMÁTICO. Fundação Getúlio Vargas – CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/servico-nacional-de-informacao-sni>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵⁸ JARDIM, R. Conversa literária. Primeiro Caderno. Última Hora. 4 set. 1954, p. 11.

⁵⁹ Poeta da poesia concreta, tradutor e ensaístas, foi um dos precursores da valorização da comunicação visual na literatura. Ver: “Haroldo de Campos”. Portal Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21896/haroldo-de-campos>. Acesso em: 18 abr. 2020.

⁶⁰ “Poeta, ensaísta, ficcionista, tradutor e publicitário, nasceu na cidade paulista de Jundiaí, em 1927 e formou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Estréia como poeta em fevereiro de 1949 nas páginas da Revista de Novíssimos, juntamente com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, com os quais também colaborou na Revista Brasileira de Poesia, porta-voz da geração de 45.” Ver: “Décio Pignatari”. Biografias. Portal FGV-CPDOC. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/decio_pignatari. Acesso: 18 abr. 2020.

⁶¹ Poeta, tradutor e ensaísta. “Faz uso de diferentes procedimentos de criação artística, mesclando recursos da poesia, das artes visuais, da publicidade, da música e das tecnologias digitais, norteado pelo desejo de unir palavra, som, imagem e movimento numa unidade estrutural” (“Augusto de Campos”. Portal Enciclopédia Itaú. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>. Acesso em: 18 abr. 2020.

Porém, poucos anos depois, ao lado de Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, dentre outros colaboradores do caderno, mobilizam o movimento neoconcretista, marcado pela publicação do manifesto neoconcretista, publicado em 1959 no SDJB, rompimento provocado depois da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizadas em São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, 1956 e 1957. A I Exposição Neoconcreta reuniu cerca de 70 trabalhos, entre eles, os “livros poemas” de Reynaldo Jardim, realizados em 1959, no Rio de Janeiro.

Se o concretismo buscava a realização do poema-objeto, o neoconcretismo produziu a “teoria do não-objeto” que, segundo Lygia Clark, não concebem a arte como máquina nem como objeto, entendendo a “necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno [...], negando a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não figurativa construtiva⁶². Assim, o movimento produziu para a arte uma noção orgânica, discutindo mais a percepção sensorial, subjetivista da palavra no poema, rejeitando o primado da razão sobre a sensibilidade, dessa forma é expresso nos manifestos publicados por Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar entre 1960 e 1962. Em 1961, Jardim publica sua primeira obra pelo movimento, o *livro infinito*, de concepção do próprio crítico; a obra com seus poemas era um livro com duas lombadas, dando o aspecto de infinitude⁶³.

Enquanto isso, o clima de agitação nos anos 1960 mobilizava o engajamento em torno da luta camponesa e as manifestações estudantis universitárias, momento este para pensar a história do Brasil a partir de caminhos que superem o subdesenvolvimento. Jardim é um dos intelectuais que participa da formação de espaços intelectuais na difusão do ideário de “brasilidade revolucionária”, a exemplo da publicação do semanário *Cadernos do Povo Brasileiro*, editado pela *Civilização Brasileira*, nascido a partir da frente formada por UNE, ISEB e CPC e que durou de 1962 a 1964, até o golpe⁶⁴. Em 1963, participa da fundação do CTI, marcando sua trajetória à esquerda e sua produção posterior enquanto poeta.

Quando começa a colaborar com o Diário Carioca na escrita sobre a televisão, afasta-se do JB, o que reflete no seu distanciamento do movimento de vanguarda e entrada na militância enquanto figura intelectual engajada. Em 1964, participa do planejamento gráfico do jornal da Frente de Mobilização Popular, chamado *Panfleto*, que circulou entre 17 de fevereiro a 30 de

⁶² *Neoconcretos abriam no MAM sua I Exposição com 7 artistas e 70 trabalhos*. Primeiro Caderno. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 mar. 1959, p. 6.

⁶³ FERREIRA Gullar: um fazedor de espanto. São Paulo: Folha de S. Paulo, 11 fev. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1302201122.htm>. Acesso em: 18 abr. 2020.

⁶⁴ *Novos cadernos do povo brasileiro*. Primeiro Caderno. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28 dez. 1962, p. 4.

março do mesmo ano⁶⁵. O FMP foi movimento liderado por Leonel Brizola⁶⁶, dentro do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB)⁶⁷, mobilizado em torno da defesa das “Reformas de Base”, projeto político do então presidente João Goulart, que visava a reforma agrária, universitária, diminuição das taxas de analfabetismo etc. O jornal tornou-se porta-voz desse movimento político.

Enquanto escrevia para o DC sobre TV, participava de mobilizações políticas. Quando o editor da *Civilização Brasileira*, Ênio da Silveira, foi preso por “delito de opinião” em 1965, assinou a nota em favor da liberdade do jornalista, chamada *Intelectuais e Artistas pela Liberdade* e publicada no *Primeiro Caderno* do JB, em 29 de maio de 1965⁶⁸. Durante os anos após o golpe, sua poesia é marcada por esse processo, como o seu “livro-poema”, publicado em 1965, chamado *Maria Bethânia Guerreira Guerrilha*, idealizado após assistir a estreia de Bethânia como atriz, compositora e intérprete do show *Opinião*⁶⁹, assim como vários outros intelectuais (dentre eles, Ferreira Gullar e Dias Gomes), foi denunciado por “atividade subversiva”. Sua participação não passou despercebida entre outros autores de críticas, como no caso de Carlos Alberto Loffler, crítico de TV do *Segundo Caderno* (TI) escreve:

As notícias que tenho é que Reynaldo Jardim será o editor dos telejornais da Globo. O homem já enterrou duas revistas: “O Senhor” e “Desfile”. Mas isso foi antes do rapaz usar barbas e frequentar a esquerda festiva do pessoal do grupo Opinião. (LOFFLER, 1966, p. 2.)

Sua participação em grupos de esquerda não impedira que trabalhasse no setor de telejornalismo da Rede Globo, emissora que conseguiu formar um dos principais oligopólios de comunicação durante a ditadura e que recebia investimentos públicos. Ao mesmo tempo que aceitava a colaboração de comunistas, não sem atritos, mas entendendo que os espaços de atuação da esquerda se fechavam e sofriam com crises econômicas. A televisão tornou-se uma possibilidade para produção de muitos intelectuais e artistas, assim como era interessante para a TV Globo agregar esses sujeitos em um momento que se buscava uma criação de linguagem

⁶⁵ “Coluna de Jacinto de Thormes”. *Primeiro Caderno*. Última Hora. Rio de Janeiro, 29 nov. 1963, p. 9.

⁶⁶ “Simpatizante do presidente Getúlio Vargas, Brizola ingressou no Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), em agosto de 1945, integrando o primeiro núcleo gaúcho do novo partido. Foi eleito deputado estadual, quando participou da elaboração da Constituição gaúcha.” (“Leonel Brizola”. *Biografias da resistência*. Portal Memórias da ditadura. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/leonel-brizola/>. Acesso em: 18 abr. 2020)

⁶⁷ “Partido político criado em março de 1945, portanto ainda antes da queda de Vargas e do fim do Estado Novo, dentro do movimento de organização de partidos nacionais. Sua principal base política eram os trabalhadores urbanos cujas entidades sindicais eram controladas pelo Ministério do Trabalho.” (“Partido Trabalhista Brasileiro”. Portal FGV-CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/DireitosSociaisTrabalhistas/PTB>. Acesso em: 18 abr. 2020.

⁶⁸ “Intelectuais e Artistas pela liberdade”. *Primeiro Caderno*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mai. 1965, p. 5.

⁶⁹ IPMS na Justiça acusam 400 pessoas. *Diário Carioca*. 26 nov. 1965. p. 5.

própria para a televisão, e muitos desses intelectuais eram renomados por sua produção, cujo PCB foi importante como espaço de formação da trajetória de muitos deles, como o caso de Dias Gomes.

Seu distanciamento com os movimentos de vanguarda não marca um rompimento em si, pois uma das características principais do movimento neoconcretista é a preocupação na busca por uma linguagem poética que revolucionasse os padrões estéticos da arte, buscando o engajamento a partir da poesia e das artes plásticas como linguagem subjetiva.

Muitos intelectuais de esquerda que produziam para essas vanguardas distanciavam-se ao questionarem o projeto desenvolvimentista. Além disso, por mais que as vanguardas renovassem uma preocupação com um projeto de modernização, a crítica a ela volta-se para o esvaziamento para a mobilização de massas.

O debate cultural desenvolvimentista também é relatado por Heloísa Buarque, a ensaísta e crítica literária, que na época dos anos 1970 ministrava disciplinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Sem dúvida, a atuação da vanguarda concretista instalou definitivamente a necessidade de pensar não só a modernidade, mas também as relações do processo cultural brasileira com a informação cultural estrangeira. Definitivamente, instalou-se um debate que vai desenvolver-se, de várias formas, até nossos dias: a questão mesma da modernidade (HOLLANDA, 1999, p. 21)

Os meios de comunicação de massas, a necessidade de ser moderno, o debate entre utilização de elementos estrangeiros e nacionais são elementos-chave para a crítica na produção cultural, em que as vanguardas, segundo Heloísa, atualizam uma crise na linguagem para pensar os rumos da produção cultural pós-1964.

Essa busca por uma linguagem própria reflete na escrita de Jardim sobre TV, quando pensa a televisão, primeiro, como objeto que precisa de uma linguagem própria para poder acessar o telespectador. Sua crítica à indústria situa, sobretudo, a TV dos anos 1960 que ainda buscava nos moldes norte-americanos como programação, o que para ele, é sinônimo de acriticidade e dependência cultural. Na coluna, publicada em 24 de novembro de 1964, relata o caso de “um cidadão francês” que escreve numa “revista especializada” sobre a programação americana, notando a falta de críticas sobre os programas de televisão:

Não havia crítica porque não havia coisa a ser criticada. Não que a coisa fôsse muito ruim. Nem muito boa. Simplesmente não havia nada a ser criticado. Diz ter visto um bang-bang atrás de outro bang-bang, entre êles uma enxurrada de anúncios, depois dêles um chatola lendo notícias tipo repórter Esso [...]. Na certa lá também os dirigentes são dirigidos e digeridos pelos anunciantes e os anunciantes pelas pesquisas [...]. Lá também a filosofia

deve ser a “disso o povo gosta” e a chegada dos índices de audiência deve riscar do mapa ou aumentar os salários dos mais vistos e ouvidos. [...] Vamos resolver ampliar nossa campanha para o âmbito internacional e pedir aos pacientes norte-americanos (telespectadores) que participem de nossa campanha, pois enquanto a matriz não mudar, a filial não mudará. (JARDIM, 1964. P. 6)

Reynaldo sintetiza a dependência cultural como parte da programação televisiva, além disso, também situa a falta de crítica dos conteúdos como representação da “alienação” que essa programação consiste, assim como compara os conteúdos norte-americanos com os conteúdos no Brasil. O que podemos notar sobre o espaço de crítica é a legitimação desses conteúdos a partir dos índices de audiências que “deve riscar do mapa ou aumentar os salários dos mais vistos e ouvidos”. Dessa forma, situa-se a relevância da produção cultural a partir da lógica de mercado consumidor, o que estabelece uma crise de linguagem e do pensamento crítico e os rumos da intelectualidade na produção cultural no Brasil.

A escrita de Jardim, e sua atuação como intelectual engajado, entende a televisão a partir de um serviço público, como produção cultural artística e que precisa estar aliada aos compromissos da agenda política de mobilização das massas. A indústria cultural no Brasil e os investimentos privados situam os atritos com o projeto desenvolvimentista e de modernização no campo da cultural, colocando em crise, a atuação intelectual engajada. Uma discussão importante que aprofundaremos em outro tópico é a relação do binômio entre cultura x cultura de massas, expresso nos debates entre os críticos de TV sobre como a televisão poderia alcançar o seu público, entendendo a cultura como produção humana de caráter crítico, para questionar as autoridades e de elevação espiritual.

Essa produção televisiva para Jardim é expressa na crítica publicada na coluna em 22 de janeiro de 1965, quase como uma carta-manifesto sobre produzir cultura para um país subdesenvolvido e desigual. Em meio ao processo de regulamentações da programação, publica:

Enquanto os juízes de menores protegem as crianças protegidas estabelecendo horários para os programas de televisão, programas próprios e impróprios, as crianças desta cidade, aquelas que não têm aparelho de televisão, continuam sem proteção alguma. Alguém poderá concluir que para ser protegida pelo Estado a criança tem antes que arrumar um lar na classe média, um lar em que a peça principal seja o aparelho de tevê. (JARDIM, 1965, p. 6)

A coluna denuncia a contradição das políticas de modernização e integração nacional cujos principais beneficiários são a classe média, aumentando os índices de desigualdade social em um país com altos índices de analfabetismo nos anos 1960. A televisão como serviço público entra em debate na escrita engajada, continua:

O Estado teria que investir, os industriais teriam que investir, o povo teria que investir. E não pode haver melhor investimento que salvar as próximas gerações, porque isso significa salvar a própria nação. [...] Basta uma criança estendendo a mão na rua para que a moralidade de qualquer governo seja condenada, para que não mereça de ninguém o menor respeito. [...] Discute-se muito a exportação de matéria-prima. Mas essa incômoda e inexportável matéria-prima que é a criança miserável não é motivo nem de debate. (JARDIM, 1965, p. 6)

A crítica ao governo é direta, o que pode explicar seu afastamento do DC, além do seu registro em IPMs junto com o nome de intelectuais já fichados como “subversivos”. Dessa forma, a crítica televisiva ganha contornos a partir da construção intelectual de esquerda, como representante das massas esquecidas pelo Estado, em que a cultura serviria como mobilização das consciências. Reynaldo Jardim é exemplo de como o campo da cultura é instrumentalizado para pensar a atuação política nas massas, em que a televisão serviria como espaço de linguagem própria e criticidade da realidade.

Nos anos 1970, essa linguagem própria da TV e produção que estivesse voltada para a representação da realidade em forma de questionamento vai ser expressa no movimento de “realismo crítico” proposto na escrita de novelas dirigidas por alguns comunistas que trabalharão na Globo. Representar a TV como instrumento político e de serviço público é uma das principais pautas de visões intelectuais sobre o que se produz na TV. Assim, a escrita sobre TV pensará o objeto. Não à toa, muitos intelectuais engajam-se em grupo políticos, não só Reynaldo, mas também Ivan Lessa, Fausto Wolff, dentre outros citados anteriormente.

3 CAPÍTULO II – TELEVISÃO E COMUNICAÇÃO DE MASSAS EM DEBATE NA IMPRENSA: PERSPECTIVAS DE FUTURO PARA A TV

O presente capítulo tem como objetivo discutir de que modo os discursos sobre televisão circulavam na imprensa, entre o medo e o fascínio que despertavam, enquanto perspectivas de futuro sobre seu conteúdo. O capítulo foi desenvolvido a partir da necessidade de entender a crítica televisiva enquanto produção de um momento em que a TV se transformou em uma preocupação para além de grupos específicos, relacionada aos conceitos de “indústria cultural” e “comunicação de massas” dos pronunciamentos oficiais de agentes do regime, instituições como a Escola Superior de Guerra (ESG) e a censura. Dessa forma, é importante perceber como os debates acerca da categoria “comunicação de massas” sobre a produção televisiva circularam nas publicações na imprensa, entre agentes da ditadura e críticos na sociedade civil.

No primeiro tópico, centralizamos a análise sobre o conteúdo televisivo em debate na imprensa, em como a “responsabilidade” sobre o uso da TV se relaciona com a discussão pública acerca da chamada “indústria cultural”. Assim, partimos do entendimento de que o debate sobre televisão e “responsabilidade” circula como discussão pública em diferentes espaços: artigos de opinião, publicações em editoriais, assim como reportagens sobre conteúdo televisivo ajudam a construir nossa compreensão sobre a televisão como debate público, além da análise das colunas televisivas. O *Jornal do Brasil* (JB) e o *Tribuna da Imprensa* (TI) serão utilizados para o estudo de circulação dos discursos sobre TV, que envolvem o deslumbramento sobre a produção e modernização da TV do momento.

No segundo tópico, analisaremos o debate acerca da indústria cultural e a “cultura de massas” entre os críticos, entendendo como o conceito de “cultura massificada” foi sendo formulado na crítica televisiva, utilizando as colunas de Fausto Wolff (JB) e Ivan Lessa (UH). Nesse sentido, relacionaremos a análise da construção do conceito de “cultura de massas” com obras de Mauro Almeida, como *A Comunicação de Massas no Brasil* (1971); de Wilson A. Aguiar, *Introdução à TV* (1967); e *Monopólio da Fala* (1977) de Muniz Sodré, as quais ajudam a perceber como o debate sobre a comunicação de massas do período no Brasil buscava uma especialização. A revista *Realidade* será utilizada para auxiliar a exploração de dados e pesquisas publicadas sobre TV no Brasil em 1970.

3.1 A televisão como projeto de modernização-conservadora na ditadura civil-militar na imprensa

Vimos que a coluna televisiva como espaço de crítica ao conteúdo começou a ganhar espaço em importantes cadernos culturais da imprensa localizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, sobretudo a partir da metade da década 1960. A escrita sobre TV acompanha as transformações e o crescimento do acesso das pessoas ao aparelho. Na imprensa, torna-se cada vez mais comum encontrar espaços de discussões sobre que tipo de conteúdo é transmitido para os lares da classe média. Decretado em 13 de dezembro de 1968 por Artur da Costa e Silva, o Ato Institucional número 5 institucionaliza medidas repressivas como política de Estado, tais como a censura e a tortura, e pode ser pensado como um dos marcos que torna ainda mais latente o debate público sobre os usos da televisão. “Censura” e “responsabilidade” são termos que circulam nos jornais e nas revistas mediando reflexões sobre a produção televisiva do momento.

Em 20 de fevereiro de 1968, o seguinte editorial é publicado no JB:

Num instante em que se luta com tanto e tão justo entusiasmo contra as atitudes obscurantistas da Censura no Brasil, é hora de pedir à Televisão que faça um exame de consciência e eleve espontaneamente seus padrões artísticos. É incrível o que aparece nessas telas instaladas nas casas do Brasil. Com a exceção dos espetáculos redimidos pela boa música popular ou pelo nível alto de atores e atrizes que lutam contra a chulice reinante, o mais é uma espécie de lixo ornamental, de lama enfeitada com serpentinas. Exclusivamente preocupada com o nível de audiência, a televisão recolheu aos seus estúdios o que de pior se encontrava no pior teatro de revista e rebolado e inundou os charcos com suas luzes possantes. Ao teatro desclassificado ia quem queria. Mas a Televisão é impositiva e universal. (‘ZOO’..., 1968, p.1)

Importante lembrar o papel do editorial JB no decorrer dos anos pós-1964. Inicialmente, apoiou o golpe de 1964 ao lado de outros jornais de grande circulação, tais como *Tribuna da Imprensa* e *Correio de Manhã*. Os Atos Institucionais decretados nos anos seguintes dividiram parte dos apoiadores na imprensa, sobretudo no que dizia respeito à Lei de Segurança Nacional. A legislação colocou o Jornal do Brasil, bem como muitos outros impressos, em censura prévia e perseguiu jornalistas que criticavam o regime, fossem eles envolvidos com grupos de esquerda ou não. Os anos de 1967 e 1968, principalmente, foram os momentos em que o JB publicava, quase que diariamente, editoriais sobre censura e responsabilidade.

No editorial citado anteriormente, “Televisão” é escrito com T maiúsculo, mas não por acaso. Assim como nas discussões anteriores, é preciso ressaltar a Televisão como uma produção da conjuntura, a forma que os conteúdos são apropriados e debatidos e como o objeto é

instrumentalizado. Essa é a Televisão como nome próprio que é ressaltado. Ao longo da publicação, coloca ênfase na “lama enfeitada de serpentinhas” e “lixo ornamental” para se referir aos programas de auditório, tais como Chacrinha e Silvio Santos que se popularizaram na época. Diferente de Wolff, o editorial não tenta cristalizar o teatro como palco da dita “boa cultura”, mas ressalta o que há de pior no teatro indo para a TV e menciona o teatro de revista, gênero este que se tornou popular nos anos 1950, em São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente por apresentar peças de comédia e musicais com sátiras de costumes.⁷⁰

Segundo Mariana Aguiar (2013, p. 18), o teatro de revista foi considerado, por críticos e intelectuais da arte teatral, o marco da decadência estética nacional nos anos 1960. Ao cair nos gostos populares, sobretudo em um momento de efervescência política e engajamento intelectual, a crítica nos jornais classifica-o como “teatro ligeiro” e responsável por “quase matar o drama”, nas palavras do crítico Sábato Magaldi em sua obra *Panorama do teatro brasileiro* (1960). O chamado “popularesco” no teatro, com peças de crítica aos costumes, sátiras e musicais, além de número rápidos, dançantes e com a utilização de forte iluminação, foi uma grande referência para a produção de programas de auditório, assim como um dos motivos para boa parte dos críticos aqui analisados não falarem em qualidade, mas sim em responsabilidade para a programação televisiva.

Voltando ao editorial, as duas últimas frases “[...] ao teatro desclassificado ia quem queria. Mas a Televisão é impositiva e universal” demonstra uma representação sobre televisão “invasiva” e bem diferente do teatro, em que havia a possibilidade de não comparecer e a liberdade de escolher o espetáculo ao qual assistiria. Mais uma vez, a diluição entre público e privado é situada como ameaçadora, sobretudo ao se tratar dos espetáculos popularescos. “Responsabilidade” no meio televisivo, para o editorial, está em perceber o seu caráter universal e mobilizar a crítica aos seus conteúdos. Os debates que envolvem responsabilidade e censura não são sinônimos, importante ressaltar. Porém, as publicações em editoriais, especiais de cadernos, revistas de consumo, obras etc. expressam o debate público sobre os limites da programação. A TV, como produção cultural, torna-se uma discussão com maior espaço nos jornais sobre regulamentação da comunicação, principalmente no que diz respeito aos atos institucionais.

⁷⁰ O gênero existia desde no Brasil desde o século XIX, cujo nome “re-vista” tinha como objetivo central a revisão de fatos na sociedade sob um olhar crítico e cômico, portanto, inicialmente era apresentado uma vez ao ano como uma espécie de “retrospectiva” de um olhar para o país. Ao longo do tempo, foi se incrementando na parte de espetáculo os números musicais, a iluminação, dentre outros arranjos, a partir dos anos 1940. (AGUIAR, 2013).

O ano de 1968 também marca momentos finais de Castello Branco, general escolhido indiretamente por força do golpe de 64 para ocupar a cadeira presidencial e que representou para alguns nomes da imprensa – como Carlos Lacerda no Tribuna da Imprensa (RJ) – um momento desagradável para quem esperava novas eleições diretas e um regime militar transitório⁷¹. Por isso, na página em que é publicada esse mesmo editorial, também são publicadas outras colunas de opinião expondo pesadas críticas ao processo de avanço autoritário do regime.

Figura 10 – Capa do Jornal do Brasil de 20 de fevereiro de 1968



Fonte: Jornal do Brasil, p. 1, 20 fev. 1968.

“Modernização autoritária-conservadora” é um conceito utilizado pelo historiador Rodrigo Patto de Sá Motta (2014) para analisar os projetos de modernização e industrialização, que tinham como pretensão a integração nacional, e as políticas repressivas, como a censura aos meios de

⁷¹ O jornalista, fundador do Tribuna e governador do Estado da Guanabara daquele momento, Carlos Lacerda, escrevia semanalmente editoriais em apoio a destituição de João Goulart, assim como suas aparições em redes televisivas. Porém, durante o recrudescimento, os expurgos e a censura instalada, Lacerda escreve críticas ferrenhas ao avanço do autoritarismo no Tribuna em finais dos anos 1960, assim como grande parte de um grupo denominado “liberais democráticos”, segundo Napolitano (2017, p.23). Os “liberais” formavam uma corrente de opinião que oscilou de posições moderadas a visões mais abertas e democráticas, dividindo-se entre fiéis às tradições do “constitucionalismo liberal” e os arranjos jurídicos, muitos sendo representados pela imprensa e a mídia corporativa (na condição de proprietários). Segundo o autor, o mote da “resistência cultural” devido à censura e a perseguição universitária muitas vezes serviu de “elo de ligação” entre diversos grupos que se viam ameaçados durante a ditadura (NAPOLITANO, 2017, p.67).

comunicação e a tortura como política de Estado representada no AI-5. Durante muitos anos da ditadura, essa relação não foi harmoniosa e as tensões existentes entre políticas modernizadoras e o autoritarismo produziram debates sobre os usos dos meios de comunicação.

As discussões sobre censura e a chamada Lei de Imprensa⁷² – promulgada em 1967, representou um dos primeiros passos da promulgação do AI-5, assim como de uma nova Constituição, nesse mesmo ano – se apresentaram na imprensa enquanto debate sobre os limites da programação televisiva como aparece no Tribuna da Imprensa (RJ). Inicialmente, o impresso apoiou o golpe militar em nome do jornalista conservador e governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, fundador do jornal, mas seu apoio logo se contrastou com as perseguições e expurgos ocorridos durante o mandato indireto de Castelo Branco⁷³, o que fez com que, em muitos momentos, fossem publicados artigos e editoriais contra a censura e a violência gradualmente institucionalizada.

O fim da censura prévia à televisão, rádio e imprensa era defendido na coluna de José Dias⁷⁴ chamada “Os Caros Colegas” com a promulgação da formulação da nova Constituição a partir da publicação:

A convocação de uma constituinte para elaborar uma nova constituição e fazer o país ingressar numa era de paz, tranquilidade e conseqüente desenvolvimento e prosperidade, é uma das pouquíssimas soluções que restam ao país para sair o impasse e do dilema em que o colocaram [...].

Em suma: alguma coisa deve ser feita, e se quiserem uma solução construtiva, democrática e que conduzirá finalmente a um entendimento pacífico que só beneficiará ao país, essa solução só poderá ser a ‘convocação de uma assembleia nacional constituinte’ (DIAS, 1968, p. 2.)

⁷² Lei 5.250 promulgada em 9 de fevereiro de 1967 ainda no regime de Castelo Branco, tinha como objetivo regular a “manifestação de pensamento” e a “liberdade de expressão”, obteve inspirações a partir da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) para coibir o comportamento da imprensa perante o recrudescimento da ditadura. Com a reabertura e a Constituição de 1988, sofreu alterações em alguns artigos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15250.htm. Acesso em: 05 out. 2020.

⁷³ O marechal Humberto de Alencar Castelo Branco foi o primeiro militar escolhido indiretamente por forças do golpe de 1964 que destituiu o presidente João Goulart. Após o período de permanência da chamada “junta militar”, representando o “Comando Supremo da Revolução”, Castelo Branco permanece entre 1964 a 1967 e representa os primeiros anos de perseguição política e cassações de mandatos. Segundo Marco Napolitano (2014, p. 66), a memória cristalizou a figura do marechal como representante das forças “reativas” que buscavam apenas um período transitório para a volta do círculo democrático, reforçando um mito que representa o momento mais “brando” da ditadura. Porém, é importante afirmar o caráter estrutural do autoritarismo durante todo o período que, desde seu início, os golpistas mantinham objetivos claros sobre a perseguição ao “inimigo comunista” e a “subversão”, cujo principal mote foi responsável pela destituição de partidos, cassação de mandatos e a destruição de uma elite política e intelectual que ainda representasse o reformismo trabalhista, já em 1964 com a instituição do AI-1 (NAPOLITANO, 2014, p. 67).

⁷⁴ Jornalista, atuou no Tribuna da Imprensa e, posteriormente, fez parte da equipe de jornalismo da TV Globo, atuando no Departamento de Pesquisa e Desenvolvimento nos anos 1970. “Perfil José Dias”. Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/jose-dias/perfil-completo/>. Acesso: 18 set. 2021.

A defesa que se faz de uma nova Constituição torna-se aqui, então, uma defesa das instituições democráticas, que possa ir contra aos abusos de poder acometidos, segundo a coluna. Os meios de comunicação, dentre eles a TV, representados na defesa contra a censura abriram discussões sobre o avanço das políticas autoritárias durante o regime. Em 1969, é realizado o II Congresso de Propaganda, com a presença de 1200 delegados, cujo principal objetivo é discutir a criação de um órgão para a permanente verificação e controle das programações em rádio e TV, com participação dos próprios veículos, anunciantes e agências, segundo a coluna de Mauro Braga, *Zona Neutra*, cobrindo acontecimentos nacionais⁷⁵.

Ainda sobre as discussões relativas à censura na televisão, a matéria produzida pelo Departamento de Pesquisa⁷⁶ do JB, publicada em 11 de janeiro de 1968, discorre sobre as interdições de filmes na TV ou no cinema, e de peças de teatro, questionando os abusos dos censores e a arbitrariedade nos cortes que faziam. Aqui, falamos devidamente de censura, e a matéria publicada expressa a defesa do produtor cultural contra os abusos dos interditos:

Para os cineastas e autores, ela parece uma velha mal humorada e o seu principal defeito é não ser, como outros órgãos do serviço público, inoperante. Prefere orientar-se por um excesso de zêlo [...].

Os mandamentos se desdobram com proibição de cenas imorais; influência nefasta no espírito infanto-juvenil; exploração de credices; incitamento das superstições, efeitos visuais que causem alarme ao público; mensagem política incompatível com o regime vigente; promoção pessoal de gente privada de direitos políticos; fatos inconvenientes à segurança nacional; alusão depreciativa aos poderes civis e seus agentes, estimulando o descrédito das instituições nacionais e desencorajando os sentimentos coletivos de amor à pátria.

Como os mandamentos são vagos, tudo fica na dependência do julgamento subjetivo dos censores [...]. Para isso, não têm regras específicas, embora alguns conceitos sejam geralmente aceitos. (“O que é censurável no Brasil?”. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p.5, 11 de jan. 1968)

⁷⁵ BRAGA, Mauro. *Zona Neutra*. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, Primeiro Caderno, 23 jan. 1969, p. 2.

⁷⁶ O Departamento de Pesquisa do JB foi criado em 1962 e ganhou espaço, a partir de 1965, como parte do processo de modernização dos impressos. A criação de redações especializadas e a divisão de funções em Departamento foram parte das reformas, assim como a criação do Setor de Texto, os quadros de Pesquisa e o Setor de Documentação. O Departamento de Pesquisa e Documentação (DPD – JB) foi responsável por diversas publicações, entendendo a pesquisa com dados objetivos como ponto central para a produção da matéria jornalística. Ver: MELO, Alice Carvalho de. “Na ordem do tempo: a sistematização do passado no Jornal do Brasil”. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro – RJ.

A matéria é dividida ainda em três tópicos: *Sexo e violência: dois problemas*, *O aspecto religioso* e *Subversão, palavra mágica* onde cada parágrafo destaca os principais cortes e casos de censura no cinema e no teatro, evidenciando seu caráter arbitrário sobre a moral e os bons costumes. Importa ressaltar que a censura, como política do Estado militar, considerou a TV como instrumento de “subversão” e possibilidade de instrumentalização das esquerdas, como demonstram alguns trabalhos produzidos por civis que participaram de cursos na Escola Superior de Guerra, instituição que foi responsável pela formação de agentes especializados em atuar na burocracia estatal, assim como formulou a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) que sistematizou os principais alicerces ideológicos e projetos políticos durante a ditadura⁷⁷.

Segundo Barreira (2019), os agentes da ditadura buscavam representar-se enquanto lideranças da nação cuja noção de totalidade imperava na DSN. As principais instituições sociais evidenciadas como alicerces da sociedade brasileira eram a Igreja, a Escola e a Família, cujos valores da doutrina buscavam representar a máxima anticomunista como projeto político para o Brasil. As chamadas estratégias psicossociais, formuladas tanto na doutrina anticomunista como nos estudos produzidos na ESG, representavam as estratégias de ação para a “resolução de problemas” no âmbito sociocultural do país, que poderiam desestabilizar essas instituições sociais. De acordo com esses textos, a TV e os demais meios de comunicação poderiam ser instrumentalizados para uma ideia de futuro sobre um Brasil regido por militares e apoiadores.

A “invasão” aos lares que a televisão representava era um sinal de alerta para os agentes da ditadura sobre os temas considerados “subversivos”. Sexo e violência são dois temas recorrentes na imprensa sobre os limites da responsabilidade da produção televisiva, como discurso que circula tanto entre os agentes da ditadura quanto entre jornalistas civis. Responsabilidade e censura significam projetos de futuro diferentes para os campos, pois enquanto “censura” está atrelado ao projeto de perseguições autoritárias da ditadura e da construção de um “inimigo subversivo”, a “responsabilidade” está ligada à defesa do produtor cultural e crítica ao mercado. Porém, importa entender como os discursos sobre os limites do conteúdo televisivo circulavam e representavam debates entre o medo e o fascínio da sua produção do período.

⁷⁷ Segundo Ana Rita Fonteles Duarte (2014, p. 14-15), a Escola Superior de Guerra, criada em 1949 e ligada ao Ministério da Defesa, tornou-se um dos principais centros de elaboração e disseminação de um pensamento sobre segurança nacional e combate à “subversão”, com projeto formulado em parceria entre civis e militares. Os generais Golbery do Couto e Silva e Moacir Araújo Lopes foram os principais nomes que idealizaram a Doutrina de Segurança Nacional, encabeçada pela ESG, e que disseminou seus ideais de projeto nacional ao combate da “subversão” e do “inimigo interno” por meio de cursos, seminários, conferências e debates pelo país.

Em “Censura, não; responsabilidade sim.”, publicada no *Caderno B* (JB), em 15 de março de 1966, Fausto Wolff escreve:

Enfim, qualquer tentativa acima da mediocridade ambiente é logo sufocada pelos homens que não se contentam com um lucro de 20%. Querem 200% nem que para isso tenham que calar a cultura e burlar o interesse[sic] público.

[...] Sob o código da Censura das agências de publicidade (rapazes de colarinho engomado que se consideram verdadeiros gênios incompreendidos): Shakespeare, Ibsen, Dostoiévski e muitos outros se teriam realizado? Observem:

— Willy, quantas vezes eu tenho que lhe dizer? Você não pode consentir que um jovem e delicado casal de namorados seja morto no fim da peça. E ainda mais com esse título - Romeu e Julieta - Você acha que isso dá índice no Ibope? [...]

[...]A responsabilidade da programação é urgentíssima nesses dias críticos. Evidentemente os senhores que se consideraram donos das ondas hertzianas, esquecidos que elas pertencem ao povo, gritarão: Censura. Eu respondo: responsabilidade. (WOLFF, 1966)

Na coluna, Wolff situa o mercado como mediador da programação, considerando os pontos no IBOPE⁷⁸ como principal sinalizador de “qualidade” da produção cultural televisiva do momento. “Calar a cultura e burlar o interesse público” fala sobre a cultura ser agenciada como política pública, segundo Wolff, e, no caso, “cultura” seriam as belas artes produzidas nos palcos do teatro, mas que começaram a encontrar espaço na TV também. Assim, o conceito de responsabilidade aqui é situado na crítica ao processo de modernização dos circuitos televisivos que abriram espaço para o capital privado, bem como a programação voltada para os pontos de audiência no IBOPE, o que remete ao processo de transformação da cultura em mercadoria, segundo o crítico.

Além disso, a categoria “responsabilidade” é mobilizada também como parte dos atritos representados em um espaço de experiência, como é a crítica ao teatro, ao lidar com uma nova forma de produção cultural. O conceito de *habitus* por Bourdieu (2007, p. 72) exprime a relação desses espaços de crítica legitimados pelas relações intelectuais e pela prática letrada, com a produção voltada para um público seletivo e, portanto, de textos autorais por sua circulação menor do que seria em rede televisiva. Responsabilidade torna-se, então, uma categoria voltada para o poder simbólico que representa a crítica teatral face à produção televisiva ao elencar o que é cultura

⁷⁸ O Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística - IBOPE, criado em 1942, é responsável pela medição de audiência há mais de 70 anos no Brasil, incluindo os pontos de audiência televisiva, pesquisas de opinião, dividindo por faixa-etária, localidade, dentre outros marcadores sociais. Em finais dos anos 1960, usavam os “tevémetros”, primeiros equipamentos capazes de registrar automaticamente a sintonia da televisão, assim como nos anos 1970, produziam os primeiros relatórios de audiência por faixa horária. (NOGUEIRA, 2016, p. 16).

e o que não é, frente ao mercado. Discussão esta que abordaremos com mais afinco no próximo capítulo.

Durante o processo de modernização dos circuitos televisivos, o JB foi um dos principais periódicos no estado do Rio de Janeiro e São Paulo a apresentar debates sobre os meios de comunicação e os avanços da censura, assim como seus editoriais que se posicionaram com críticas ferrenhas ao processo de instalação dos Atos Institucionais. Televisão e modernização, em fins dos anos 1960 e entrada à década de 1970, torna-se cada vez mais presente nas discussões sobre os “perigos” das novas tecnologias.

Fausto Wolff materializa essa preocupação em suas colunas sobre a televisão quando não só critica o mercado, mas escreve sobre políticas públicas voltadas à regulamentação do conteúdo televisivo que promovam o “respeito à educação e a formação cultural do povo” (WOLFF, 1965, p. 6), a partir da divulgação da TV educativa enquanto proposta da ditadura militar. Na coluna que relata o encontro do general Costa e Silva com Gilson Amado⁷⁹, renomado nome à frente da Fundação Centro Brasileira de TV Educativa (FCBTVE) em 1967, cuja reunião foi importante para o lançamento da Televisão Educativa do Brasil em 1973, Wolff discute a necessidade da televisão educativa como prioridade nas concessões públicas.

Com críticas diretas ao general Costa e Silva, publica:

E enquanto as autoridades não se preocuparem realmente com o problema; se continuarem tratando-o como se fôra periférico e não estrutural, continuaremos tendo no Brasil, de um lado um conceito de educação ultrapassado, rígido, elitista, para uma minoria privilegiada e, de outro, centenas de milhares de desesperados que se sentem ignorados na equação convencional dos nossos quadros e ensino [...] O que se lhes dá em troca para mitigar seu desespero? Apenas um grito uníssono: Teresinha! (WOLFF, 1968, p. 2)

Os usos educativos da televisão já eram presentes em programas e emissoras, como o telecurso, transmitido em 1961, de admissão ginásial, produzido pela TV Cultura em parceria com a Secretaria de Educação de São Paulo e sob orientação da TV-Escolar (órgão da Secretaria), mas

⁷⁹ Um dos principais nomes responsáveis por projetos de televisão educativa, contribuindo com emissoras televisivas na abertura de programas como a novela “João da Silva”, estreada nos anos 1970, uma espécie de telenovela e curso supletivo de 1º grau destinado a jovens e adultos, a obra literária de Monteiro Lobato televisionada na TV Globo “Sítio do pica pau amarelo”, dentre outros programas voltados para a educação de jovens. Também contribuiu para a formulação do I Seminário Internacional de Televisão Educativa, realizado em 1968 com apoio da UNESCO. A FCBTVE, fundada em seu nome, foi uma das mais importantes idealizadoras da TV educativa no Brasil, tornando-se uma Organização Social com o nome de Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto, nos anos 1980, que passou a englobar redes de televisão, rádio, informática e multimeios. (THOMAZ; BARRETOS, 2012, p. 264)

com o aumento das políticas de crédito⁸⁰ e das concessões para as emissoras durante o período ditatorial, a televisão como proposta educativa tornou-se principal ponto de discussão para o projeto de integração nacional e desenvolvimentismo no país. Diante de uma sociedade com altos índices de analfabetismo⁸¹, a principal concepção era de uma televisão didática, que poderia diminuir os índices de desigualdade na educação brasileira, e de um encontro dos regionalismos ao buscar uma integração do território.

Gilson Amado, um dos principais idealizadores da TV educativa no Brasil, produziu para a televisão de São Paulo e Rio de Janeiro com o intuito de instrumentalizar o meio comunicativo como uma espécie de “escola em si mesma”, portadora de autossuficiência pedagógica para preparar telespectadores tanto para os vestibulares e exames ginasiais quanto para formação cultural e cidadã, independente da infraestrutura convencional das escolas regulares (BARROS FILHO, 2018, p. 424).

Ainda em 1968, a FCBTVE promoveu o I Seminário Internacional de Televisão Educativa, desenvolvendo cursos com o apoio da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura e que serviria de laboratório para experiências mais maduras nos anos 1970, como o caso da TVE que a partir de 1977 consegue realizar suas transmissões em caráter definitivo e com programação diária de 6 horas. Gilson Amado, que estava à frente de ambas as iniciativas, publica em texto, sem data, sobre o Brasil ter condições necessárias para realizar a primeira experiência, em larga escala, da utilização da televisão para ensinar e habilitar, com títulos formais, grandes parcelas da população (BARROS FILHO, 2018, p. 427).

O editorial sobre TV educativa publicado no JB, em 17 de dezembro de 1968, explicita a defesa por uma televisão educativa e estatal, que não se resumisse apenas a programas específicos, mas parte de um projeto político que financie a TV nacionalmente. Publica-se:

⁸⁰ Segundo Mattos (2002, p. 89) a venda de televisores preto e branco aumentou 24,1% entre 1967 e 1979 e a venda de televisores coloridos entre 1972 e 1979 aumentou 14,79%. Em 1968, foi introduzida pelo governo a política de crédito, que permitia a aquisição de um televisor em 12, 24 ou 36 meses.

⁸¹ Segundo o censo demográfico do IBGE, os índices de analfabetismo no Brasil, na faixa dos 15 anos ou mais, em 1960 chegavam a 39,7% de 40.233 habitantes no território. Em 1970, de 53.633 habitantes, 33,7% eram de analfabetos entre 15 anos ou mais. Outro dado importante é o de escolaridade concluída no censo de 1970, que demonstra o recorte de habitantes entre 15 e 19 anos, 24% eram de analfabetos e 4% dessa taxa tinham escolaridade concluída. Uma iniciativa governamental durante o regime foi a criação do Movimento Brasileiro de Alfabetização - MOBRAF para a alfabetização de adultos, pela lei 5.370/1967. (INEP- MEC – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais - Ministério da Educação. **Mapa do analfabetismo no Brasil**. 2000. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3> Acesso em: 24 set. 2020.

Dispõe o Governo brasileiro de vasto potencial no campo das telecomunicações, onde ao longo dos anos constitui um patrimônio técnico que o deixa em vantagem em relação à iniciativa privada. As emissoras de rádio pertencentes ao Governo contentam-se, porém, em operar em regime de competição comercial com as estações privadas, sem utilização de sentido educativo e cultural sequer complementar.

No entanto, em horários não comerciais, poderiam prestar um serviço com que o Estado suprisse as necessidades a preencher no quadro cultural deficiente, num país carente de recursos e com um atraso que pode ser avaliado em decênios, no campo educacional. [...]

Na época em que a TV Educativa começa a ser pensada para servir de alavanca a um impulso para abarcar parcelas da sociedade marginalizadas nas oportunidades de estudos, é oportuno o reexame da questão geral dos instrumentos de divulgação enfiados em mãos do Governo. Em primeiro lugar, cabe lembrar que a televisão educativa não pode ser entendida simplesmente como a posse de uma emissora de televisão e sua infraestrutura técnica. Inclui uma programação alto nível educacional, uma linguagem pedagógica nova [...]. (“TV Educativa”. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Primeiro Caderno, 17 dez 1968, p. 1)

Na coluna, as cadeias de comunicação que envolvem televisão, rádio e imprensa são citadas para argumentar sobre as concessões para os investimentos privados, debate este que envolve uma discussão sobre “cultura de massas” relacionada ao “emburrecimento” do conteúdo, problema que poderia ser solucionado a partir da estatização da TV, como política pública. Esse debate também esteve presente nas colunas de Wolff, retomadas a partir desse trecho na matéria “TV Educativa”:

Diante da importância do assunto e em vista do interesse do Presidente da República, como suposto expert, [...] tomo a liberdade de sugerir, informar e indagar. E digo tudo isto agora para evitar que alguém mais apressado faça a pergunta que dá forma ao evidente: ‘Se a nossa televisão embota os telespectadores; se os seus programas nada mais fazem senão utilizar a ingenuidade, a falta de informações, a pobreza do nosso povo, estará o Governo interessado em manter o povo nesta situação?’. (Idem, 1968, p. 2)

A crítica aqui, mais uma vez, é feita ao capital privado e à programação televisiva do momento como parte do processo de “venda da cultura”, que estaria ligado ao pouco espaço que a TV educativa teria no momento. Em muitas publicações, Wolff discorre sobre os perigos de uma modernização televisiva voltada para a iniciativa privada, que seria uma das causas do “emburrecimento” ou “embotamento” dos telespectadores, cujo processo sinaliza os riscos que envolvem a instrumentalização da TV por meios dos empresários donos de emissoras.

O tema da modernização e do progresso reaparece em vários aspectos nos cadernos, sobretudo, em fins dos anos 1968 e entrada da década de 1970. O chamado “milagre econômico”, representado na criação de sistemas de financiamento para investimentos em habitação e saneamento, expandindo o emprego e incorporando novos trabalhadores à formalidade, assim

como expandiu-se a produção de bens de consumo duráveis pelo aumento do mercado consumidor e pela criação de um sistema de crédito para a consolidação de um segmento médio de consumidores⁸² (KLEIN; LUNA, 2014, p. 98), foi construído nas páginas do JB como uma entrada do Brasil no futuro. Mesmo que a crítica fosse voltada para uma necessidade de “responsabilidade” de conteúdos quanto ao avanço dos circuitos televisivos, ao mesmo tempo crítica quanto a censura que agia de forma arbitrária, a propaganda sobre a modernização e integração nacional não deixava de ocupar outros espaços nos cadernos⁸³.

No especial do Caderno B (JB), na entrada do ano de 1970, a matéria *A Vitória da Técnica*, publicada em 5 de janeiro de 1970, traz previsões para o futuro da década que recém começara abordando aspectos como a superpopulação, poluição do ecossistema e a tecnologia via satélite que proporcionara à televisão o status de integração cultural. No início da matéria, evidencia também as incertezas do que espera: “A década de 70 pode trazer uma inimaginável catástrofe ou dar os primeiros vislumbres de uma cidade de ouro de estabilidade e criatividade. A ciência e sua filha, a tecnologia, puseram ambas ao alcance da mão. O homem deve fazer sua escolha.” (A VITÓRIA..., 1970, p. 3).

Entre as incertezas de um futuro, publica-se:

A televisão, trazendo o mundo todo para a nossa sala de estar, elimina ódios e xenofobia. Nenhum acontecimento na história humana foi acompanhado tão de perto por tanta gente como o primeiro passo de Neil Armstrong na Lua.

Com os sindicatos reivindicando a semana de quatro dias e a automação reduzindo o trabalho humano, a década de 70 assistirá ao crescimento do tempo para lazer. Grudar-nos-emos aos nossos aparelhos de televisão? (A VITÓRIA..., 1970, p. 3)

A incerteza recai sobre o uso do tempo livre em um processo de industrialização e urbanização da sociedade, cujo perigo estaria na televisão como única forma de entretenimento. Ao mesmo tempo, a televisão representaria a comunicação distante entre os países, com a possibilidade de eliminar desigualdades ao mostrar diferentes culturas. Essa diluição entre público

⁸² Ainda segundo os autores, embora a expansão de emprego promovesse aumento no número de assalariados, a manutenção do arrocho salarial e a repressão ao sindicalismo evitavam as pressões salariais, além do processo de concentração de renda, o elevado grau de desigualdade na distribuição e o expressivo aumento da dívida externa (2014, p.98).

⁸³ A tese de Raquel Elisa Cartoço, “O Milagre Anunciado: Publicidade e a ditadura militar brasileira (1968-1973) publicada em 2017, analisa as peças publicitárias produzidas para a imprensa que construíram a imagem de um Brasil moderno e industrial, representando a propaganda das políticas modernizadoras, ao mesmo tempo que ditadura institucionalizava políticas repressivas.

e privado, a possibilidade de estar em contato com o mundo através da sala de estar, são representados nas produções críticas, bem como na difusão de obras consideradas marcantes para os estudos sobre TV, entre outras produções escritas que fomentam um imaginário televisivo que se torna cada vez mais uma escrita sobre a industrialização crescente e o aumento do mercado consumidor, questões que serão abordadas no próximo tópico.

3.2 “Que é a indústria cultural?”: O conceito de cultura de massas em discussão

O título entre aspas do tópico refere-se a uma coluna publicada na seção “Pergunte ao João”, em 6 de janeiro de 1969, dedicada a responder dúvidas de leitores sobre os mais variados assuntos, originada a partir de um programa da Rádio JB, nos anos 1960 e que, posteriormente, torna-se coluna e programa televisivo. Na publicação, responde-se a dúvida do leitor:

A expressão Indústria Cultural foi criada por estudiosos da Comunicação Social. Designa todo o processo de produção do material que será consumido pelos seres humanos, através de jornais e cinema. Quem trabalha em tais setores depende do trabalho de outras pessoas, enquadrando-se num esquema que lembra os das fábricas de bens materiais. Por analogia, tais atividades receberam o nome de Indústria Cultural. (PERGUNTE..., 1969, p. 11)

O conceito de Indústria Cultural tornou-se conhecido a partir da obra de Theodor W. Adorno⁸⁴ e Max Horkheimer⁸⁵, filósofos que compunham uma corrente de estudos que ficou conhecida, a partir dos anos 1940, como Escola de Frankfurt. Na obra *Dialética do Esclarecimento* (1944), os pensadores analisaram os meios de comunicação como produtos de uma situação histórico-social específica, em que o sistema da economia de mercado movimenta-se a partir da divisão histórica de classes, e as produções culturais são frutos dessa relação. Os processos culturais em que o cinema, a música, a publicidade e a televisão estariam envolvidos são parte de uma maquinaria econômica, responsável pela subordinação das pessoas e do pensamento crítico ao progresso da técnica, o que relaciona racionalidade da acumulação capitalista com a alienação

⁸⁴ Filósofo, participou da formação da “Escola de Frankfurt” nos anos 1930, grupo de pensamento marxista de teoria crítica ao capitalismo. Em 1940, emigra aos Estados Unidos para fugir das perseguições nazifascistas, ponto importante para reflexões sobre a categoria “massas” como paralelo em um regime totalitarista e em uma sociedade movida pelo mercado. Sua colaboração com Max Horkheimer também é importante para a construção da “teoria crítica”, como oposição a um pensamento racionalista representado na Escola de Chicago. (TIBURI, 2004, p. 2)

⁸⁵ Com Adorno, participa da formação da “Escola de Frankfurt” e colabora com o Instituto para Pesquisa Social em Frankfurt, em 1922. Em 1934, colabora com a Universidade de Columbia nos Estados Unidos, e assim encontra Theodore Adorno nos anos 1940 ao trabalharem juntos na obra “Dialética do Esclarecimento”. (BASSANI, 2014, p.17)

do indivíduo. “Cultura”, para uma sociedade capitalista, se tornou “produto” e “consumo”, em que a indústria cultural cria e impõe uma reprodução massificada e padronizada que busca somente o entretenimento (WOLFF, 1979, p. 84).

Portanto, “cultura de massas” estaria relacionada aos processos culturais produzidos no sistema capitalista responsável pela “standardização dos gostos”, que seria o processo mercadológico ao qual a cultura estaria situada, ou seja, objetivando apenas o consumo rápido, em que a técnica estaria acima da crítica. Esse pensamento teve bastante ressonância nos estudos em comunicação no Brasil, assim como na América Latina como um todo⁸⁶. A crítica ao imperialismo estadunidense na produção cultural e a relação entre “cultura” e “alienação” no capitalismo como forma de esvaziamento da crítica na arte são pontos principais de reflexão sobre a televisão e a crítica na imprensa.

No primeiro capítulo, citamos a questão da qualidade como uma categoria utilizada nas colunas sobre TV e teatro que indicassem juízos de valor sobre os programas televisivos apresentados na época. Mas como “qualidade” e “cultura” foram categorias instrumentalizadas para a construção do que se entende por cultura de massas, na crítica televisiva dos cadernos de cultura? A crítica televisiva, como espaço de produção de estratégias de interpretação sobre a TV, foi um terreno fértil para a formulação da categoria “cultura de massas” na imprensa, em diálogo com os cadernos culturais e produções bibliográficas.

Entre os críticos aqui analisados, Fausto Wolff é um dos principais representantes da crítica à mercantilização da cultura para a televisão, situando o trabalho do crítico como mediador da relação com o leitor. Durante o período em que publicou para o Segundo Caderno (TI) como crítico de teatro e para o Caderno B (JB) como crítico de televisão, Wolff foi apoiador do golpe militar de 1964. Publicou alguns romances, tais como *O Acrobata Pede Desculpas e Cai* (1966) e *O Campo de Batalha Sou Eu* (1968) nos anos 1960, e outros entre os anos 1980 e 1990, como *À Mão Esquerda* (1996), assim contabilizando cerca de 22 obras. Autodidata, teve sua primeira experiência como jornalista no *Diário de Porto Alegre* aos 14 anos, e desde então colaborou para vários jornais como colunista, e posteriormente, apresentador de TV do *Jornal de Vanguarda* exibido pela TV Excelsior a partir de 1963 (MAIA, 2014, p. 153).

⁸⁶ A chamada “Escola latino-americana” foi formada em meados dos anos 1970 e 1980 por pensadores de vários países da América latina com o intuito de provocar reflexões acerca dos efeitos dos meios de comunicação de massas, sobretudo, evidenciando sua relação com o projeto imperialista norte-americano em que a televisão foi desenvolvida em muitos países, tais como Bolívia, Argentina e Brasil. Um exemplo de obra que ajudou a formular essa reflexão é *Dos meios à Mediações* (1987) de Jesus Martín-Barbero (MELO, 1999, p. 189).

A cultura letrada formou grande parte de sua trajetória, entre bibliotecas e botequins, e mantinha sua posição como jornalista “parcial”, pois admitia-se um intelectual ao defender a missão do jornalismo com o pensamento crítico. Teve contato com os grandes clássicos da literatura e do teatro, como William Shakespeare, e aproximou-se da leitura de Karl Marx. Por conta das críticas feitas à ditadura, no ano de 1968 exilou-se na Itália e passou a lecionar na Universidade de Nápoles como professor de literatura até 1972, e na Universidade de Copenhague, na Dinamarca, como professor de literatura e teatro entre 1972 e 1978. Nos anos 1970, mesmo longe, colabora por correspondência com O Pasquim, em parceria com Ivan Lessa, Ziraldo, dentre outros.

Em boa parte da crítica televisiva de Wolff para o Caderno B (JB), não somente há uma análise acerca do conteúdo televisivo, como as novelas que eram seu principal alvo, mas uma escrita sobre o papel do crítico televisivo na formação de um pensamento sobre a televisão que envolvesse o telespectador/leitor do Caderno B. Uma crítica ao jornalismo empresarial e ao capital privado responsável por mercantilizar a cultura são pontos-chaves que acompanham suas publicações entre 1964 e 1968.

Primeiramente, para entender como o conceito de cultura de massas é construído na crítica de Wolff, é preciso compreender um dos principais produtos da televisão: a telenovela. O destaque da crítica de Wolff sobre a TV relaciona a telenovela como um dos principais representantes da mercantilização da cultura, utilizando termos como “emburrecimento” e “embotamento mental”, e às vezes situa como “doença” para os telespectadores. Em 1 de setembro de 1964, foi publicado:

A moléstia terrivelmente perigosa e epidêmica que visa obstruir toda a engrenagem cerebral chama-se novela e precisa ser combatida sistematicamente. Trata-se de uma praga tão contagiosa que toda a população está sujeita a ela [...]. Não fôra tão evidente a ignorância; não fôra tão visível o espírito mercantilista; não fôra tão latente a mediocridade, eu diria que tudo não passa de bem urdida trama de uma potência estrangeira para, através da TV, dominar o país, transferindo-o definitivamente para o futuro. (WOLFF, 1964, p. 2)

Nos anos de 1960, a telenovela ainda estava voltada a um formato de adaptação de clássicos literários e dramas do teatro europeu, em que poucos eram os textos voltados especificamente para o formato de televisão. Textos cubanos e argentinos eram readaptados, no Brasil, e depois seguiam para outros países, adequando-se ao contexto político, censura local e tempo. Muitos textos transmitidos por radionovelas também foram adaptados ao formato

televisivo, assim como muitos profissionais do rádio migraram ao mais novo espaço. *O Direito de Nascer* (1964), novela cubana de Félix Caignet escrita em 1956, foi um dos primeiros sucessos de grande público da TV no Brasil, um marco para o que posteriormente tornar-se-ia um dos principais produtos de exportação da televisão brasileira e que seria uma das responsáveis por estabelecer uma linguagem televisiva para o grande público, iniciando-se nos anos 1970 (HAMBURGER, 1998, p. 461).

Enquanto representante de uma trajetória intelectual, Wolff situa o processo de deturpação dos romances para uma promoção da “imbecilidade”, caindo ao gosto do público apenas como consumo, estabelecendo uma relação entre consumo das massas e grande circulação com uma ausência de crivo, a não ser os pontos do IBOPE:

O próprio vocábulo, novela, foi deturpado e hoje apresenta-se como sinônimo de mau gosto e imbecilidade. A questão é: o gênero pode ser salvo? [...] Compreendo o sentido comercial da TV mas acredito que entre os profissionais dêste negócio deva haver um sentimento de missão. (WOLFF, 1964, p. 2)

A discussão sobre a categoria “cultura de massas” perpassa, na crítica, uma ideia de diluição dos critérios que não pertencem mais ao gosto do intelectual, representado na deturpação da novela como romance literário (do inglês, *novel*). Diante disso, a teoria da “sociedade de massas” é analisada por muitos intelectuais como produto do processo de industrialização, que, por consequência dos investimentos em instituições centrais na sociedade, como no setor comercial, seriam utilizados para manipular e controlar as massas alienadas, pois a cultura de massas serviria para o declínio dos principais laços entre indivíduos formadores de comunidades, tais como a família, a escola e a Igreja (STRINATI, 1999, p. 23-24).

Porém, intelectuais e críticos utilizam de distinções sobre gostos e valores considerados válidos e oficiais como parte de uma relação de poder entre o que é produzido e que passa por seu julgamento. Strinati (1999, p. 56) ainda menciona que o poder simbólico dos intelectuais se tornou mais vulnerável quando “a cultura de massa passou a não depender dos intelectuais para suas avaliações e suas definições de satisfação”. Wolff coloca-se como intelectual ao publicar uma crítica ao sistema de mercado da Indústria Cultural, que estaria antagonizando o sentido crítico da cultura no país. Diferente da cultura de massas, voltada ao mercado, a “cultura”, segundo Wolff, passaria por um exame dos círculos intelectuais eruditos, e discutiria a realidade social e valores morais da humanidade. Para Wolff, a crítica televisiva seria seu esforço de produzir pensamento crítico de engajamento ao leitor perante aquilo que serviria para alienação do mercado, caracterizado por seu sentimento de missão ao pensamento, denunciando os “homens da TV” e a lógica de mercado que estaria “embotando” o telespectador.

Sua própria visão de telespectador é o de massificado, que assistiria à televisão e seria diretamente influenciado por sua programação, cujo principal produto de destaque seria a novela, lamentando o ingresso de profissionais do teatro no mercado televisivo. Sobre isso, escreve:

[...] Finalmente, vem a dose cavalari, disposta a embotar cérebros de tôdas as idades e tamanhos: “Renúncia”, de Oduvaldo Vianna, piorada por Roberto Freire. Os leitores, talvez, não lembrem dêsse cidadão. Era êle que à frente do SNT falava em cultura popular. Hoje escreve novelas. [...] Trata-se de uma conspiração ou, em termos nacionalistas, de uma campanha de “ajude a bestializar o País”. O que é criminoso, entretanto, é que se usa e se aproveita a ingenuidade de um público cansado, ignorante, tonto com as mudanças políticas e com a inflação: Ópio para um câncer que cresce como uma rosa, quando, em realidade, necessita de um bisturi. (WOLFF, 1964b, p. 2.)

Além da referência a um discurso médico, tratando o conteúdo televisivo do período como doença, a cultura popular é evocada para se referir a um dos principais integrantes do teatro de Arena, Roberto Freire, que na época colaborava com Augusto Boal⁸⁷ para peças do chamado *Teatro do Oprimido*⁸⁸. A cultura popular era disputada por grupos de esquerda nesse momento, como os engajados na formação do CPC da UNE e do projeto nacional-popular, e que significava discutir um “Brasil profundo” de raízes agrárias, cujo protagonismo era dado ao campesinato ou ao operariado simples, seja vivenciando a luta pela terra contra o latifúndio ou a vida urbana industrial.

Importante frisar como Roberto Freire e a menção à cultura popular estão interpretadas como “desvirtuados” pela televisão e a chamada “cultura de massas”. Havia um conflito nos projetos intelectuais entre as esquerdas. A presença dominante do PCB, como já havíamos investigado no capítulo anterior, entendia a necessidade de ocupar diversos espaços institucionais e esteve aberta à possibilidades de pensar a cultura como projeto para o grande público, principalmente após o AI-5. Na obra de Ridenti (1993, p. 44), pode-se entender como essa visão não rompia com os ditames capitalistas de mercado, por isso havia críticas de muitos setores das esquerdas. Segundo essas críticas, a ideia de “povo” era inerte e uniforme, ensinando-o a ser parte

⁸⁷ Dramaturgo responsável por dirigir peças para o Teatro de Arena e criar a estética “teatro do oprimido” nos anos 1960. “O projeto político de Augusto Boal, que com o tempo acaba se transformando no ideário do próprio Arena, está aqui claramente esquadrihado: tomar a arte como instrumento de luta e a Arena como seu espaço de batalha (MOSTAÇO, 2016, p. 39)

⁸⁸ O “Teatro do Oprimido” surge da premissa formulada por Boal que “todo teatro é necessariamente político, porque política são todas as atividades do homem” (BOAL, 1974, P. 13) portanto, o compromisso social e o realismo como premissas para a produção teatral são pontos-chaves. Uma das inovações é representada no “Sistema Coringa”, assim chamado por não haver diferença entre plateia e palco, atores e espectadores, mas todos estariam envolvidos na encenação: “Assim tem que ser a ‘Poética do Oprimido’: a conquista dos meios de produção teatrais” (IDEM, 1974, p. 14).

da sociedade de consumo, ou seja, sem autenticidade na proposta política, sem romper com o paradigma de mercado para, então, pensar a questão nacional e a mobilização política.

Os debates giravam em torno da instrumentalização da cultura engajada: cultura do povo ou cultura para o povo? O Teatro do Oprimido, com a participação de Roberto Freire, buscava como projeto a cultura para o povo, estabelecendo uma relação direta de identificação entre os atores e o público, reordenando a relação entre palco/público para o teatro de esquerda que interpretava textos sobre emancipação das massas, mas estava distante do mesmo (MOSTAÇO, 2016, p. 68).

A compreensão de cultura de massas como deturpação da “cultura” também constrói uma narrativa sobre uma “pureza” em seu lugar, representando uma cultura que seria autêntica e autônoma, presença constante na crítica de Wolff. O entendimento do teatro como produção artística original e a ideia de missão da cultura como formação humanitária tornam-se características na construção da categoria “cultura de massas” em uma hierarquia de gostos. Como afirma Strinati (1999, p. 54), a idealização do passado é constante na visão crítica sobre a mercantilização da cultura, como tentativa de mostrar o que se perdeu e suas consequências para o presente, aproximando-se do sentimento de nostalgia. A percepção temporal romântica do passado também aparece na crítica de Ivan Lessa, publicada em 26 de janeiro de 1965, na UH Revista:

Era mais fácil fugir do rádio, antes da televisão. Era mais fácil desligar o rádio, antes da televisão. A casa era mais quieta. A casa era mais casa. Conversava-se, discutia-se, calava-se, antes da televisão. O marido chegava em casa, cumprimentava os membros da família e repousava um pouco antes de jantar (isso antes da televisão). Agora o marido chega em casa, vai cumprimentar a mulher, os filhos, mas mandam-no calar-se, pois ele está interrompendo a televisão. O homem não interrompe a televisão, a televisão interrompe o homem. O homem lia um livro, antes da televisão. O homem agora vê a televisão. (LESSA, 1965, p.3)

Segundo Bergamo (2006, p. 305), as visões sobre TV produzidas por estudos publicados no Brasil dissertavam sobre o impacto negativo da televisão no desenvolvimento da consciência e da linguagem, como nos estudos de Sodré (já expostos anteriormente) e na obra de Gunther Anders⁸⁹, *O Mundo Fantasmático da Televisão* (1973). Os estudos de Anders

⁸⁹ O filósofo e ensaísta contribuiu para os estudos sobre a “cultura de massas”, a partir da categoria “homem massa” e a ideia da obsolescência humana como produto da “Terceira Revolução Industrial”. O teórico produziu entre 1950 e 1980, refletindo sobre o processo de automação da industrialização nas sociedades ocidentais pós-Segunda Guerra Mundial. (MENDES, 2021, p. 97.)

demonstram uma ideia de que o telespectador é um consumidor de massa, visto como receptor e empregado do produtor de massa, este que deseja que essa massa consumidora seja desintegrada, sem interesse em ver como o consumidor irá experimentar o produto, mas que capte o maior número possível de “clientes”. O conceito de telespectador como o sujeito que recebe o conteúdo passivamente, desenvolvido por Anders, está presente tanto nas análises de Sodré, como é exposta por Wolff e Lessa.

Essa oposição antes/depois da TV retrata o espectador como dominado pelo objeto, tendo a diluição de laços entre os indivíduos como consequência, e propõe a construção de sentido do que é cultura de massas para a crítica. Roger Chartier (1995, p. 180) afirma que o caráter de classificação do que é cultura popular, dentre outras diferenças, parte da delimitação e da nomeação de práticas produzidas por uma categoria erudita, destinada a circunscrever e descrever produções fora dela. A cultura de massa, segundo a visão de intelectuais, chegaria para destruir uma cultura antiga, oral e comunitária, esta que era criadora, plural e livre, mas que estaria destinada a ser abafada. Ao criticar os modelos historiográficos que tratam a cultura popular encerrada em si, o historiador enfatiza que o verdadeiro problema não seria datar o suposto desaparecimento da cultura popular, e sim considerar como se elaboram essas relações complexas entre “as formas impostas, mais ou menos constrangedoras, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas” (CHARTIER, 1995, p. 181).

Segundo Wolff, o espaço do mercado é hostil para a formação criativa da escrita, assim como o engajamento na figura do intelectual que tem por objetivo formular o pensamento crítico aos seus leitores, que é seu principal esforço com a crítica televisiva. O próprio espaço das redações jornalísticas como parte de uma máquina empresarial era objeto de sua escrita sobre a produção massificada e embotada que priorizava o lucro, ao invés da promoção criativa e do pensamento crítico.

A crônica publicada em 16 de março de 1967 denuncia a escrita do colunista como ação cooptada do mercado, que apaga a verdadeira missão do escritor: guiar o povo.

A verdade, leitores, é que a raça de cronistóides da pátria existe, é própria da imoralidade intelectual em que vivemos e só será constituída por uma nova geração de jornalistas (que já está se formando e atuando), que vem para as redações conscientes das suas responsabilidades e usando a verdade e o espírito crítico sensível ao clichê, como instrumento fundamental de trabalho. Sempre há quem lucre sobre os trabalhos desses escribas de ocasião (pois a ignorância está valendo muito no mercado humano, hoje em dia) que são utilizados até o

momento em que vão além da chinela, ou seja, além dos interesses imediatistas dos seus mandantes. (WOLFF, 1967, p. 2)

Nos anos 1960, a redação do JB era composta por diversos departamentos, após o processo de reformas editoriais que culminaram na diversificação de funções no espaço do jornal, sendo comum intelectuais que colaboravam para os cadernos culturais dividirem espaço com colunistas sociais e jornalistas que faziam carreira nas redações, assim como outros que vinham dos espaços universitários. Os “escribas de ocasião” podem ser caracterizados tanto como os colunistas colaboradores e jornalistas chamados *freelancers*, que são convocados para cobrirem uma pauta ou publicarem no jornal de forma independente, caracterizando uma função eventual. Segundo Travancas (2011, p. 37), somente a partir de 1979 que as redações começaram a exigir o diploma de jornalista para obtenção do registro e possibilidade de assumir o cargo e, ainda assim, eram poucos os jornalistas com formação universitária, pois, para muitos, o jornalismo era uma profissão que se aprendia na prática, a partir de uma ótica do jornal como uma empresa.

A reportagem *Vinte e quatro horas de um jornal*, publicada em 1966 na revista *Realidade*⁹⁰, promoveu uma cobertura da experiência de um dia na redação do JB, apontando seus principais colaboradores e a visão de montagem do impresso. Alberto Dines, o editor-chefe, principal responsável por dar forma ao jornal, relata o principal ideal profissional da agência: “Conservar o subjetivismo da profissão e solidificá-la com o objetivismo da comunicação de massas” (MERCADANTE, 1966, p. 133).

Reforçando o *know-how* aprendido com a experiência americana que tanto Dines quanto a “Condessa”⁹¹, assim chamada a diretora-presidente do JB, incorporaram nas redações após viagens aos Estados Unidos, a matéria continua com o depoimento da responsável pela “palavra final” da redação: “Nesta casa, a ordem é não parar. [...] E temos que sempre fazer mais.” (MERCADANTE, 1966, p. 141), o que conseqüentemente produz um resultado de 65 mil jornais

⁹⁰ Publicada entre 1966 e 1976, revista de variedades jornalísticas do Grupo Abril, citada como referência para entender a complexidade do jornalismo no Brasil, por abarcar em suas reportagens temas considerados “subversivos” na época, ao mesmo tempo aliada aos valores dominantes da ordem do Estado militar. As imagens coloridas e as capas realistas marcaram o estabelecimento de “um profundo vínculo com o social. [...] Partilhou com o seu público os significados de uma época; permitiu que a informação ganhasse uma perspectiva globalizadora e se tornasse, ela própria, uma categoria de análise do cotidiano” (FARO, 1998, p. 5)

⁹¹ Presidente do Jornal do Brasil, a Condessa Pereira Carneiro atuou na reestruturação do jornal com a compra dos primeiros aparelhos norte-americanos responsáveis por implementar as reformas gráficas nos impressos. (CHAMMAS, 2012, p. 24)

vendidos diariamente, e aos domingos o número triplica para 180 mil, segundo a matéria. Em 1969, as tiragens chegavam a 83.000 entre terça a sábado, e aos domingos subia para 199.000 (ALMEIDA, 1971, P. 15).

Importante lembrar que o próprio processo de publicação das notícias e das crônicas passa pelas mãos do chamado copidesque, o responsável por “pentear a matéria”, ou seja, “refazer a abertura e fazer o título, ou refazer tudo, do começo ao fim” (MERCADANTE, 1966, p.142), o que, muitas vezes, faz a publicação retornar, para então passar pelo processo de diagramação no editorial. Enfim, uma trajetória da escrita é construída para que o texto do autor possa finalmente circular. Dessa forma, não existe o texto jornalístico fora do suporte que o constrói e que não dependa das formas através das quais chega ao leitor (CHARTIER, 2002, p. 127).

Wolff, em sua crítica, também expressa o conflito que Roger Chartier classifica como o processo de fabricação do livro, mas que pode ser pensado sobre a imprensa nos anos 1960: os dispositivos que decorrem do estabelecimento do texto, das estratégias de escrita e das intenções do autor; e os dispositivos que resultam da passagem ao impresso, produzidos pela decisão editorial, tendo em vista os leitores ou a leitura que pode não estar em conformidade com as pretensões do autor (CHARTIER, 2002, p. 127). Essa distância entre o que é escrito, quem escreve e como o jornal é produzido, é o que estabelece a construção do sentido da categoria “alienação” para a comunicação de massas de uma sociedade industrial, na crítica de Wolff.

A cultura de massas como aspecto intrínseco de uma sociedade industrial, sem espaço para a autonomia do pensamento individual, é abordada no espaço da crítica sobre TV não apenas com base no conteúdo televisivo, mas como um pensamento sobre a sociedade brasileira a partir do crescimento do uso da televisão nas capitais. Por isso, o apelo de Wolff para a autonomia do leitor, assim como a publicação de cartas. Para o crítico, o espaço de produção crítica era o espaço para engajar uma posição frente ao aparelho televisor, com propostas para combater a alienação e chamar o leitor para o debate. Em *Cultivemos o espírito crítico*, defende:

Diante da terrível força da televisão [...], o telespectador deve colocar-se numa posição revolucionária, crítica [...]. Pode parecer exagero da minha parte, mas é necessário que o leitor ao ligar o seu receptor não faça dele um prolongamento do seu corpo e da sua mente, mas, ao contrário, coloque-se numa posição de liberdade e independência. [...].

O século XX criou o homem-negócio; o homem-político; o homem-organização; o homem de bom senso que, embora julgando-se livre e independente, nada mais faz senão seguir as regras do jogo que lhe foi apresentado ao nascer. Daí porque é muito difícil encontrar espíritos críticos entre a coletividade. Ora, a televisão abusa sobremaneira desse condicionamento [...]. (WOLFF, 1965, p. 2)

A ideia de prolongamento do corpo e da mente enquanto parte da construção da categoria “cultura de massas” relaciona-se com leituras bem presentes na imprensa brasileira, como é o caso da obra *Os meios de comunicação como extensão do homem* de Marshall McLuhan⁹², cuja publicação aconteceu em 1964 nos Estados Unidos e foi traduzida no Brasil em 1969, onde tornou-se uma das principais referências aos estudos sobre os meios de comunicação no país.

A obra analisa as transformações sociológicas da linguagem comunicativa e as etapas as quais o homem passou para chegar até a televisão. Categorizando os tipos de comunicação, desde a palavra, ao rádio, cinema, dentre outros, McLuhan analisa os efeitos culturais dos meios de comunicação, pensando o meio em si como responsável do tipo de mensagem e suas causas no desenvolvimento da sociedade (MCLUHAN, 1969, p. 20). “O meio é a mensagem” foi a frase que ficou marcada em sua obra, significando que o tipo de meio de comunicação define o tipo de tratamento da informação, o qual produz um efeito decisivo sobre a mensagem (MACHADO, 2012, p. 32). A televisão, até então, foi o meio que mais alcançou em amplitude os efeitos visuais e sonoros, atingindo todos os sentidos cognitivos do homem, caracterizando uma extensão completa entre indivíduo e tecnologia. Nessa análise, os meios são entendidos como uma extensão do corpo humano.

Ao comparar com a cultura letrada, McLuhan ainda situa a total imersão do sujeito ao assistir televisão, necessitando de todos os seus sentidos em conjunção, sem distinção entre suas funções. Não só os cursos da Escola Superior de Guerra utilizavam o teórico como referência para pensar os efeitos da televisão na cultura nacional⁹³, mas a imprensa abria espaço para seus estudos também, como no próprio Caderno B (JB), com várias reportagens e colunas de críticas culturais que continham McLuhan como referência no que diz respeito à diluição de fronteiras promovida pela comunicação de massas e a industrialização da cultura. As visões constantes que aparecem

⁹² Teórico dos meios de comunicação, McLuhan se tornou um dos principais estudiosos sobre os efeitos dos meios de comunicação como dimensões ampliadas do corpo humano. Seu pensamento formulou a chamada “Escola de Toronto”, contribuindo com Harold Innis, Hebert Ezra Park e George Mead, dentre outros teóricos que sistematizaram reflexões sobre a comunicação e as mudanças operadas no campo da cultura (TRINTA, 2003, P. 5)

⁹³ Os cursos voltados para formulação de estratégias de solução para problemas “psicossociais” utilizavam Marshall McLuhan acerca dos problemas envolvidos com a comunicação de massas e sua diluição de fronteiras. O conceito de “Aldeia Global”, segundo o autor, representa o estágio máximo de conexão de informação entre as sociedades, e é utilizado sobre os perigos dos meios de comunicação representam para agentes da ditadura formulam em seus trabalhos de conclusão do curso, sobretudo, em defesa do Estado militar contra o “inimigo comunista”. Sobre o assunto, conferir “Em meio a imagens borradas e contornos misteriosos: a televisão como questão de segurança nacional nos discursos da Escola Superior de Guerra na ditadura civil-militar (1966-1984)” de Caio Barreira de Brito (2019).

nas reportagens e na crítica apontam para o desenvolvimento da chamada “televisão comercial” como responsável pela promoção da alienação e embotamento.

Em coluna literária, o crítico e escritor Eduardo Portella⁹⁴ utiliza da teoria de McLuhan para afirmar que

A sociedade de consumo converteu a obra de arte numa pura e simples mercadoria, medindo o seu valor pela sua aceitação. [...] Os meios de comunicação mais dinâmicos se fizeram eficazes batedores de veículos de transmissão mais lentos. McLuhan diria que o medium frio (cool), é revolucionado pelo medium quente (hot). Daí o próprio livro, instrumento visual, incapaz de promover grandes impactos sobre a percepção, e que tem hoje a concorrência brutal de transmissores muito mais versáteis. (PORTELLA, 1969, p. 4).

Segundo a teoria, os chamados meios de comunicação frios seriam aqueles que possuem baixa definição e que demandam o alto envolvimento do espectador para “criação de estruturas em profundidade no mundo da arte e do entretenimento” (MCLUHAN, 1964, p. 350), enquanto meios de comunicação quentes seriam considerados aqueles que demandam pouca participação, são obras acabadas e lineares, como é o caso dos livros e da imprensa. A ênfase, segundo o crítico ao analisar a obra de McLuhan para pensar a cultura de massas, estaria mais nos “transmissores muito mais versáteis” (a televisão) do que na preocupação do conteúdo em si, causando o desvalor da produção literária em competição com desenvolvimento da sociedade de consumo. Esse ponto-chave da discussão aparece em outra reportagem publicada no Caderno B (JB), *Cinco séculos de Gutenberg*, produzida pelo departamento de pesquisa:

[...] McLuhan pensa que estamos chegando ao ponto de transformar o mundo em uma imensa cidade onde tudo se comunica. [...].

Enfim, McLuhan e seu determinismo tecnológico negam a participação do fator econômico e social no desenvolvimento da sociedade, e concentra no papel exercido pela tecnologia da informação. Suas próprias palavras demonstram esta falta: ‘As sociedades têm sido modeladas mais pela natureza dos veículos, graças aos quais os homens se comunicam, do que pelo conteúdo da comunicação’. (CINCO..., 1968, p.4)

⁹⁴ Jornalista, crítico literário, produziu para a formulação do pensamento brasileiro de teoria literária nos anos 1960 e 1970 e, em 1982, foi chamado para ocupar a 27ª cadeira na Academia Brasileira de Letras. Em 1976, foi ministro de Estado da Educação, Cultura e Desportos. Para mais informações, ver: Eduardo Portella – Biografia. Portal oficial Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/eduardo-portella/biografia>. Acesso em: 21 mar. 2022.

A reportagem, que utiliza Edgar Morin⁹⁵ e a construção da categoria de cultura de massas como contraposição ao pensamento de McLuhan, explica a técnica como “despessoalizada” e racionalista, responsável por transformar as relações entre os homens e a relação dos homens com o mundo. Isso seria responsável pela procura do indivíduo por produtos que somente priorizem a satisfação imediata:

Nesse ponto, livre de preocupações, automatizado, o homem sofre a tendência de consumir mais a sua própria vida, valorizando o presente, subestimando o passado em detrimento de um futuro que chega rápido demais. [...]

‘A cultura de massa responde essencialmente a esse hiperindividualismo privado. Mais ainda: contribui para enfraquecer todos os corpos intermediários - desde a família até a classe social - para constituir um aglomerado de indivíduos - a massa - aos pés da supermáquina social.’ (CINCO..., 1968, p. 4)

Assim, a construção da categoria cultura de massas, na crítica da imprensa, estaria relacionada à diluição de fronteiras entre sujeito e tecnologia, à mercantilização da cultura para o prazer instantâneo, representando uma percepção de tempo acelerada e a perda dos laços coletivos, transformando em “massa” o processo de individualidade.

Um aspecto da crítica que começa a se especializar em fins dos anos 1960 é a utilização de referenciais teóricos para a construção da análise sobre a TV, que irá se tornar cada vez mais frequente com as primeiras publicações de obras sobre comunicação de massas no Brasil. Obras bibliográficas com aspectos mais técnicos sobre a produção televisiva e o funcionamento da televisão começam a ser publicadas, como é o caso da obra de Mauro Almeida⁹⁶, *Comunicação de Massa no Brasil* publicada em 1971, assim como a obra *Introdução à TV* de Wilson A. Aguiar⁹⁷ publicada em 1967, ambas carregando um apanhado teórico e técnico sobre a produção televisiva

⁹⁵ Filósofo e antropólogo, a obra de Edgar Morin sobre a “cultura de massas” representa no pensamento filosófico do século XX um marco para pensar produção industrial capitalista e produção cultural repercutem nas mudanças de comportamento, tais como na juventude, nas mulheres, dentre outros grupos sociais. “Cultura de massas no Século XX – Neurose” publicado pela primeira vez em 1962 é sua principal obra.

⁹⁶ Bacharel em Direito, doutor em Comunicação, professor de Publicidade da Universidade Católica de Pernambuco, Coordenador do Centro de Comunicação Humana da UFPE nos anos 1970, a obra é um dos primeiros trabalhos de pesquisa que levanta um apanhado sobre comunicação de massas no Brasil, envolvendo a produção de livros, revistas, jornais e televisão.

⁹⁷ Professor de Televisão da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, chefe da Agência de Rádio e Televisão, a obra de Wilson A. Aguiar sistematiza a produção televisiva nos estúdios, mostrando seu funcionamento técnico, assim como seus efeitos para o ambiente privado da casa. “E de todos os meios de comunicação de massa a Televisão é o único instrumento eficaz de trazer à massa – sociedade a que ele pertence – o homem, integrando-o à família e a sua comunidade” (AGUIAR, 1967, p. 20).

no Brasil. Sobre a análise do conteúdo televisivo, o teórico da comunicação Muniz Sodré⁹⁸ publicou duas importantes obras para pensar a televisão como instrumento de comunicação de massas, assim como na formulação do entendimento de cultura de massas aqui no Brasil. As obras *Comunicação do Grotesco* (1972) e *O Monopólio da Fala* (1977) ajudam a construir o entendimento da televisão como parte do desenvolvimento industrial. Em *Monopólio da Fala*, o jornalista afirma que

A verdadeira vocação do *medium* televisivo é a síntese hegemônica dos discursos, das práticas artísticas, das diferentes possibilidades de linguagem. Sua mais profunda natureza requer o silêncio do ouvinte, do telespectador, condenado pelo estatuto da moderna produção monopolística a uma relação social que o define como mero usuário. (SODRÉ, 1982, p. 10)

A visão de Sodré propõe enxergar a televisão dentro de um sistema de comunicações, não como meio isolado, mas característico do tipo de organização empresarial monopolizadora, com concentração técnica e burocrática da produção. A transformação da TV Globo para Rede Globo⁹⁹ é um importante exemplo da formação de conglomerados comunicacionais nos anos 1970, como um complexo que compreende jornais, revistas, rádio, gravadoras etc. Além disso, a TV participaria, então, de uma cadeia, formando uma conexão com outras indústrias, como as de serviço de aparelhagem, consertos, publicidade, vendas etc.

Segundo o autor, é por meio dessa lógica de sistematização da comunicação, que a televisão deixa de ser um mero reflexo ou extensão da vida social para ser “o seu próprio código”, ou seja, a TV se impõe através da socialização forçada da comunicação. Daí que surge a categoria formulada por ele sobre a produção televisiva atual: “estética do grotesco”. Citando a Rede Globo como responsável, a dita estética do grotesco refere-se aos chamados programas popularescos, tais como Chacrinha, Silvio Santos, Dercy Gonçalves, dentre outros responsáveis na produção de

⁹⁸ Jornalista, nos anos 1970 publica importantes obras sobre a comunicação de massas, tais como “O Monopólio da Fala” (1977) e “A Comunicação do Grotesco” (1972), analisando o processo capitalista e seus efeitos com a produção cultural televisiva, alienadora do pensamento crítico. Atualmente, é professor na Escola de Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁹⁹ “A conquista da audiência teve um registro cultural insólito no Brasil. Foi a Globo a principal responsável pela ‘estética do grotesco’, que liderou a audiência de tevê entre 68 e 72, justamente o período do *boom* econômico-financeiro. O ‘grotesco’ significou uma singularíssima aliança simbólica da produção televisiva com os setores pobres ou excluídos do consumo nas ‘ilhas’ desenvolvidas do país (Rio de Janeiro e São Paulo)” (SODRÉ, 1977, p. 102)

programas humorísticos e de comédia, como expressões do escatológico da cultura de massa brasileira¹⁰⁰.

O fascínio pela aberração, o extraordinário, o miserável e outros elementos na ordem do inacessível à “normalidade” humana são apresentados como espetáculo para servir de compensação das angústias do indivíduo na sociedade urbana. Segundo o autor, a estrutura do “mau gosto” passa a compor, na percepção da cultura massificada, um projeto de conquista do público, em uma sociedade com forte presença de cultura popular, sobretudo, expropriando elementos do rádio, que era bastante presente em áreas afastadas dos centros urbanos. Assim, adicionando a repressão à liberdade de expressão nos anos ditatoriais, abriu-se um espaço para o entretenimento vinculado ao mercado de consumo para a produção de conteúdos televisivos (SODRÉ, 2014, p. 104).

Sodré (1972, p. 36), ao situar o sentido escatológico da cultura de massa no Brasil, reflete sobre os dois pontos teóricos da construção categórica da escatologia: o primeiro seria a reflexão ou doutrina das coisas finais, o fim de todas as coisas; e o segundo estaria representado no discurso da Medicina como estudo dos excrementos. Esse seria o “mau gosto” como projeto estético na televisão, segundo sua crítica. O crítico de cinema Sérgio Augusto¹⁰¹, sobre o processo de industrialização da cultura, cita a expressão “morte da cultura” para se referir também ao projeto de massificação causado pela televisão.

No processo de especialização da crítica televisiva, é perceptível como a escrita crítica acompanha de perto o processo de modernização da TV, em conteúdo e em tecnologia. Nos anos 1970, Maria Helena Dutra, jornalista e crítica televisiva do Caderno B (JB), representa em sua escrita a televisão em busca de um público, com programação padronizada, cujo principal produto é a telenovela. Portanto, a escrita da jornalista preocupa-se principalmente em analisar as telenovelas como expressões de um imaginário sobre a sociedade no Brasil. A crítica televisiva especializada que acompanha a TV que se industrializa e amplia seu público nos 1970 e 1980 será tema do próximo capítulo.

¹⁰⁰ “Existirá um sentido escatológico da cultura de massa brasileira?” pergunta o autor, relacionando elementos da oralidade no Brasil, com origens afro-indiano-portuguesas, que estariam presentes em uma tradição “popular” (arcaica) na cultura brasileira, cujo mercado se apropriaria desses elementos na conquista do público televisivo, razão pela qual se produz cultura para a televisão com o apelo ao miserável, ao estropiado, aos elementos fora da chamada “normalidade”. (SODRÉ, 1972, p. 38)

¹⁰¹ Crítico literário e de cinema, escreve para o Caderno B na coluna sobre cinema. Ver: AUGUSTO, Sérgio. **O ardente protesto de Bradbury**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, 2 set. 1967, p. 8.

4 CAPÍTULO III – TELEVISÃO EM BUSCA DE UM PÚBLICO: CRÍTICA E ENGAJAMENTO NOS ANOS 1970

No presente capítulo, aprofundaremos a discussão sobre os críticos de esquerda e suas leituras sobre a televisão nos anos 1970, marcando a passagem da renovação da linguagem televisiva. Diante da modernização das emissoras, a crítica televisiva se especializa e abre debates sobre a conquista do público, a partir de reflexões acerca das novas linguagens, muito promovidas por telenovelas escritas por comunistas advindos do teatro produzindo para a TV e que buscam um espaço próprio no meio. Dessa forma, a reformulação de uma crítica sobre televisão é também resultado de uma transformação do crítico televisivo, entendendo este profissional como aquele que ressignificava essas mudanças de linguagem na própria crítica.

4.1 Televisão à esquerda: modernização televisiva e crítica nos anos 1970

Durante os anos ditatoriais, a dinâmica com projetos culturais voltados para a ação política sofreu algumas transformações. Novos grupos entraram em cena, novos espaços começaram a ser pautados pensando na conquista de público que a cultura engajada poderia alcançar. A especialização da crítica televisiva, enquanto gênero jornalístico, tornou-se um importante espaço para crítica da esquerda proporcionar debates sobre o papel da comunicação de massas.

Segundo Sérgio Miceli (2006, p. 340), na década de 1970, o número de aparelhos de televisão no Brasil passou de 4.259.000 para 14.142.924, atingindo quase 65 milhões de pessoas e garantindo uma cobertura de quase 55% do território no país. A novidade da televisão em cores, novelas com temáticas que discutiam a realidade do país e a racionalização da programação por horários, marcaram o desenvolvimento televisivo como produto da chamada Indústria Cultural. A cobertura era resumida a 63 emissoras, concentradas em São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná, com cerca de 50% do montante de verbas de propaganda (MICELI, 2006, p. 340).

Além disso, a programação havia ficado mais diversa nos anos 1970. A venda de espaços televisivos e a racionalização vertical de programas, iniciativa implementada pela TV Excelsior¹⁰² em 1960 e aprofundada pela TV Globo em 1970, ajudaram a construir horários para

¹⁰² Inaugurada em 1960, pertencente ao Grupo Simonsen de empresário, a emissora foi uma das pioneiras em modernização implantando faixas de programação para conquistar a fidelidade do público, mas enfrentou problemas jurídicos e acumulação de dívidas, o que ocasionou o seu fechamento em 1970 por falência fraudulenta. Ver: OLVEIRA, Marcelo Pires. “TV Excelsior: O elo perdido – a evolução do modo de produção televisivo, do período

os tipos de telespectadores. A variedade da programação ia desde os teleteatros, ainda exibidos pela TV Cultura, filmes classificados como “enlatados” na TV Tupi, o telejornalismo e as telenovelas na TV Globo, até concertos de música clássica ao vivo na TV-E. Essa multiplicidade de programas televisivos mostrou como a televisão nos anos 1970 se expandia, abarcando uma vasta diversidade de profissionais em seus estúdios.

Em 1975, o jornalista Artur da Távola¹⁰³ comenta sobre essa diversidade em sua coluna semanal no caderno *Matutina* do jornal O Globo:

[...] Saibam só o que quero dizer: olhando essa lista de atrações e programas de um sábado, cobrindo com amplitude de tantos aspectos da vida, dá para contrariar os que falam mal da televisão, os que falam em monopólio, os agentes disfarçados da estatização perniciososa e paralisante que desejam (...). Há opção, há variedade, há competição. Vive nossa televisão um de seus bons momentos (...), com programação para tipos variados de público. E quem duvidar e quiser fatos em vez de palavras e de “achismos”, é só reler a lista de programas apresentados sábado passado, dia 16-7-77. Nossa televisão está viva e é isso o que interessa. (TÁVOLA, 1977, p. 48)

Artur da Távola escreveu para o caderno, entre 1972 e 1980, sobre televisão, compondo forte presença n’O Globo sobre a programação televisiva. A coluna existia no jornal Última Hora em 1968. A sua assinatura era um pseudônimo adotado após o exílio em países na América Latina, depois do golpe de 1964. Além da sua trajetória na política, como oposição ao então governador Carlos Lacerda nos anos 1960 e filiação ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB) em 1976, construiu um caminho entre a literatura e o jornalismo, além do magistério como professor universitário...

Como crítico, as novelas chamaram sua atenção, sobretudo diante da renovação de temas e cenários que os enredos experimentavam. Em 1965, a novela *O Cara Suja*, escrita por Walter Durst¹⁰⁴, é um exemplo de inovação no tocante aos personagens, trazendo a figura do

romântico para a era industrial, pela visão dos seus dirigentes”. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade de Campinas. Instituto de Artes – UNICAMP. Campinas, São Paulo, 2002.

¹⁰³ Pseudônimo para Paulo Alberto Moretzsohn, o jornalista, literato e ex-deputado construiu sua carreira como crítico televisivo a partir de sua produção sistemática sobre telenovelas no jornal *O Globo*, durante o período entre 1970 e 1980, além de outras colunas em jornais. Durante o golpe de 1964, foi um dos exilados após as cassações para políticos que representassem uma ameaça a ditadura, consequentemente adotando um pseudônimo para suas publicações. Também publicou algumas obras sobre TV, como *Televisão em leitura crítica - A Liberdade do Ver*, publicado em 1984 e que seria parte de uma série de livros sobre a produção televisiva no momento.

¹⁰⁴ Walter George Durst, comunista, foi um dos autores de telenovelas que participou da leva de romances literários adaptados, como Gabriela de outro escritor comunista Jorge Amado e adaptada para a TV em 1975. Com passagens no rádio, no teatro e no cinema, Walter Durst foi importante no processo de busca por uma linguagem televisiva em que o sucesso das telenovelas marcaram uma parte significativa da modernização televisiva. Ver BORELLI, Silvia Helena Simões. “Telenovelas Brasileiras: balanços e perspectivas”. **Revista São Paulo em Perspectiva**. Vol. 15, n.3. São Paulo, jul/set de 2001.

imigrante italiano e os problemas de classe no ambiente da vida urbana. Retratar os problemas de classes sociais se tornaram mais presentes em fins dos anos 1960 e 1970, como é o caso de *Beto Rockfeller* (1968), exibida pela TV Tupi e escrita por Bráulio Pedroso. A trama narra a história de Beto, um vendedor que fingia ser milionário. A novela ficou conhecida por inovar ao utilizar instalações externas, *merchandising* e um protagonista anti-herói. O “esvaziamento” do pensamento da classe média entrou em discussão e relacionou “universos eruditos e a indústria cultural em torno de um repertório de liberalização dos costumes associada à ascensão social e ao consumo” (HAMBURGER, 2014, p.17).

Em 1970, os textos de Janete Clair¹⁰⁵, *Irmãos Coragem* (1970) e *Fogo Sobre Terra* (1974-75), assim como *Bandeira 2* (1971-1972) e *O Bem Amado* (1976) por Dias Gomes, foram importantes para propor outras temáticas: a corrupção, conflitos de classes e ambientações fora do eixo RJ-SP. Como já havíamos citado, essa renovação se deu, em parte, com a entrada de intelectuais comunistas (a exemplo de Dias Gomes) que buscavam na TV um novo espaço de criação e negociação, do mesmo modo que buscavam um público maior.

Setores da esquerda na crítica acompanharam essas transformações, como é o caso do jornal alternativo *Movimento*, de São Paulo, cuja publicação vai desde textos sobre a situação econômica e ensaios políticos à crítica cultural. O periódico nasceu em 1975, a partir de uma ruptura do jornal *Opinião*¹⁰⁶, outro periódico alternativo dos anos 1970, com uma linha editorial que promovia a pluralidade de correntes políticas entre seus colaboradores. Na página de crítica cultural do Movimento, não havia uma regularidade dos ensaios sobre televisão, diferentemente das colunas sobre literatura, cinema e música¹⁰⁷. Aproximando-se do gênero ensaístico, os textos intelectuais refletiam tanto sobre a conjuntura internacional quanto a nacional. Um exemplo disso

¹⁰⁵ Janete Clair foi uma das colaboradoras no processo de consolidação da telenovela no Brasil. Havia produzido para a radionovela antes de ser contratada pela Globo em 1967. Janete Clair escreveu importantes roteiros para a televisão, como *Irmãos Coragem* (1970) e *Fogo Sobre Terra* (1974), com tramas que abordaram a realidade brasileira, em cenários próprios, e discutindo problemas sociais do momento. Esse período foi conhecido como a renovação da televisão brasileira, ou o “realismo” cuja telenovela afastava-se de enredos da literatura estrangeira e aproximava-se do Brasil “real”. Ver HAMBURGER, Esther. **Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

¹⁰⁶ *Opinião* foi um impresso alternativo que foi produzido entre 1972 a 1977, participando com impressos como *Pasquim*, *Movimento*, dentre outros, de uma linha de jornais que utilizavam recursos próprios para sua produção e compunham uma “frente única”, representando as diversas correntes de esquerda que colaboravam juntos para a produção dos seus impressos. Ver ADAMATTI, Maria Margarida. “A crítica cinematográfica no jornal alternativo *Opinião*: frentismo, estética e política nos anos setenta”. Tese. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo. USP – São Paulo, 2015.

¹⁰⁷ Podemos dar destaque à crítica de cinema, tanto em *Opinião* como *Movimento*, tiveram forte contribuição na formulação desse espaço crítico à época, participando em ambos na formação do impresso e seu editorial a importância de Jean Claude Bernadet na crítica à esquerda. Ver: BERNADET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

é o ensaio *Muito Glacê e Pouco Bolo* (1975), de Dagomir Marquezi¹⁰⁸, o qual discorre sobre a renovação da programação televisiva daquele ano, mas discorda de Artur da Távola sobre o verdadeiro tipo de renovação proposto pelas emissoras, tais como a TV Globo. Segundo Marquezi:

O que a Rede Globo está oferecendo de realmente novo aos seus telespectadores na sua programação?

[...]

Pelo visto, as aparências enganam. Embora a porcentagem de horas dedicadas à programação nacional tenha aumentado do ano passado para este em 5,4% e a de horas dedicadas à estrangeira, diminuído em 1,7% (ver gráfico), a verdade é que a renovação da temporada de 76 se deu basicamente na área dos enlatados norte-americanos.

Justiça seja feita: os enlatados nacionais ocupam o melhor horário, o chamado ‘nobre’. Ao mesmo tempo, estão escravizados a um único tipo de programa: as telenovelas, que formam a espinha dorsal, a razão de ser das duas principais redes brasileiras de tevê, a Tupi e a Globo. (MARQUEZI, 1976, p.15)

Durante o ensaio, o crítico questiona os limites da modernização técnica de emissoras, como a Globo que, mesmo com uma nova fórmula na fabricação dos produtos nacionais, ainda tem uma presença forte de produtos estrangeiros. Isso é questionado a partir dos patrocínios televisivos, cuja renda publicitária seria um dos principais responsáveis na montagem da programação. A racionalização dos horários da TV de acordo com público-alvo é uma das características desse processo, angariado na pretensão de fazer-se presente no cotidiano das casas de classe média dos centros urbanos. Esse modelo é criticado por Marquezi ao entendê-lo como uma “exagerada preocupação com a fórmula”, conseqüentemente, levando a um “desleixo do conteúdo” (MARQUEZI, 1976, p. 15).

Durante o ensaio, o crítico continua:

O que pretende, afinal a Rede Globo de Televisão? Uma questão muito importante, levando-se em conta a sua incrível audiência (Vinte milhões? Trinta milhões?) espalhada pelo país inteiro. Isto a torna, atualmente, um dos principais fatores da formação cultural de nosso povo. Exagero? Estamos num país onde não há nada, em termos culturais, que atinja tanta gente. Assim sendo, é preciso ficar de olho muito atento no que a Globo

¹⁰⁸ Por dificuldade de acesso a documentações, devido à pandemia e o encerramento temporário de alguns sistemas como sistema SIAN do Arquivo Nacional, não foi possível traçar muitas pistas de sua trajetória, apenas sua contribuição atual no jornalismo, na produção de roteiros e na publicação de “livro almanaque”, tais como “50 Pilotos: a arte de iniciar uma série” (2017). Porém, sua contribuição no jornal Movimento não poderia passar despercebida devido a maturidade de suas publicações e sua recorrência, assim como a possibilidade de análise por meio de visões diversas sobre TV e a percepção do fluxo televisivo, algo possível diante do processo de modernização da televisão nos anos 1970.

veicula, muito mais do que desprezá-la como um “meio de comunicação alienador das massas”.

Pode-se dizer que a tendência geral da Globo é a de nacionalizar, a longo prazo, a sua programação, numa busca constante de perfeição técnica. Isso leva, como já vimos, à ostentação, à futilidade, e ao próprio retardamento desta nacionalização. (MARQUEZI,1976, p. 15)

É possível perceber na crítica a aproximação que Marquezi faz do conteúdo televisivo, ao mesmo tempo que discorda de Artur da Távola quanto a “real” diversidade na programação. Ao situar o crescente acesso à TV e os altos índices de audiência na TV Globo, o crítico abre debate sobre a necessidade de pontuar o conteúdo televisivo como importante na formação cultural do país, onde não há espaço para tratar como apenas um meio de comunicação alienador. Dessa forma, afasta-se da crítica que estabelece uma narrativa sobre o conteúdo televisivo apenas como alienador. Durante o ensaio, expõe dados sobre a programação, como crítica a forte presença que ainda compõe a programação televisiva.

Figura 11 - Quadro referente aos dados mensais de horários por gênero na Rede Globo

O domínio dos enlatados		
Distribuição mensal de horário na Rede Globo (em porcentagem, de segunda a sexta)		
ORIGEM ESTRANGEIRA		
Gênero	Em 1975	Em 1976
Seriados	40%	35%
Longa- metragem	13%	17%
TOTAL	53%	51%
ORIGEM MISTA		
Gênero	Em 1975	Em 1976
Jornalismo	14%	14%
Infantil (didático)	4%	—
TOTAL	18%	14%
ORIGEM NACIONAL		
Gênero	Em 1975	Em 1976
Novelas	25%	27%
Musicals	0,4%	1,2%
Teleteatros	0,4%	0,8
Humor	1,6%	3,8%
Informe publicitário (1)	1,8%	1,7%
TOTAL	29%	35%

Em 76, os estrangeiros seguem dominando os nacionais (51% contra 35%). E nas duas frentes dominam, respectivamente, os seriados em lata (35% da programação) e as novelas (27% da programação).

(1) Programa Amara! Neto.
Válido para Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e Recife.

Fonte: Dagomir Marquezi, 1976.

A divulgação de dados, o gênero ensaístico e a constatação de que era impossível negar a presença da televisão serão as principais características do processo de especialização da crítica televisiva. Na imprensa alternativa, a crítica deu-se a partir do questionamento da indústria

cultural, sobretudo com a presença do “padrão Globo” de produção que, segundo Marquezi, engolia seus conteúdos e uniformizava-os para servir ao IBOPE. Porém, afastando-se de Ivan Lessa (UH) e Fausto Wolff (JB) em suas perspectivas, o debate sobre indústria cultural girou em torno da constatação da presente força dos conglomerados comunicacionais, entendendo que a TV havia “chegado para ficar” e, dessa forma, era preciso entender quais seriam os limites de negociação sobre o seu conteúdo – diferente de uma perspectiva que negava a TV como possibilidade de espaço produtor do pensamento crítico e do engajamento.

A relação entre mercado e produção cultural é mais uma vez evidenciada em ensaio, após a preparação da TV Globo em transmitir uma adaptação da obra de Monteiro Lobato¹⁰⁹, *Sítio do Pica Pau Amarelo*. Dessa vez, publicada na sessão *Assunto*, designada ao departamento de pesquisa na publicação de crônicas e ensaios sobre variedades, a matéria traz o depoimento do diretor do Departamento de *Merchandising* da Rede Globo, Octavio Olive, e comenta a relação entre obras consagradas e o processo de adaptação para o mercado televisivo.

A forma de indução ao consumo faz parte de uma técnica norte-americana denominada merchandising e está agora em franca expansão no Brasil através da Rede Globo [...], que através de uma publicação especializada dirigida a seus anunciantes, “Mercado Global”, está mostrando as excelências desse sistema velado de propaganda subliminar, proibida por lei. Segundo [...] Octavio Olive, a vantagem dessa técnica consiste principalmente em que o público absorve hábitos de consumo praticamente sem perceber, tal a aparente sutileza ou naturalidade com que sua difusão é imposta.

A [outra] prova de a-ética é dada por uma revelação feita por Olive, segundo o qual a Rede Globo, comprou os direitos do Sítio do Pica-Pau sem qualquer preocupação e tampouco respeito a um intelectual do porte de Monteiro Lobato [...]. Nas mãos do Departamento de Merchandising da Rede Globo, Monteiro Lobato será apenas um instrumento de vendas, como diz Olive ao antecipar o futuro do Sítio do Pica-Pau Amarelo:

“Somente aí existe um rico filão, de personagens brasileiros, identificados com toda uma geração de brasileiros, e que se tornará um novo produto, aos olhos do merchandising”. (MONTEIRO..., 1975, p. 10)

¹⁰⁹ Monteiro Lobato foi responsável por diversas publicações de obras e crônicas que foram precursoras do gênero infanto-juvenil na literatura brasileira, alimentadas por teorias científicistas, de cunho racistas, durante o século XIX. Essas teorias raciais produziram a construção de uma identidade nacional republicana no século XX, situando a obra de Lobato como parte desse processo, o que nos levar a analisar como ainda persiste os imaginários sociais entre povo e nação referentes a sua obra. Porém, não é o objetivo do tópico discutir as leituras das esquerdas sobre Monteiro Lobato, mas pontuar o legado intelectual que ainda permanecesse entre um cânone literário responsável por uma identidade nacional e o processo de adaptação para a TV, interpretada pela crítica do momento como um processo de industrialização da intelectualidade. Ver SOARES, Gabriela Pellegrino. “Monteiro Lobato, Juan P. Ramos e o papel dos inquéritos folclóricos na formação cultural e política da nação”. *Revista Varia Historia*. V. 31, N. 56. Belo Horizonte, mai/ago. 2015.

Aqui, os limites entre cânones literários e mercado televisivo se referem à mudança de status que a obra de arte passaria a ter ao ser comercializada ao grande público. Com a presença das agências de marketing e o IBOPE, para mediar o nível de aceitação dos programas televisivos, a discussão assemelhava-se ao debate do historiador Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), cuja discussão foi centrada na transformação industrial das formas de reprodução da obra de arte. Discutindo a autenticidade da obra de arte, Benjamin analisa como as técnicas de litogravura, fotografia, xilografia e até do cinema, fazem parte de um ritmo de produção cuja obra de arte, que até então era reproduzida manualmente em estudos artísticos que demandavam tempo e esforço, é desvalorizada ao se afastar da materialidade de sua produção, tornando-a apenas uma reprodução (BENJAMIN, 2018, p. 167).

A materialidade da obra, o “aqui e agora” ao qual Benjamin se refere, é importante no valor do seu conteúdo original, pois enquanto a reprodução manual da obra poderia ser considerada falsa em relação ao original, a reprodução técnica promove tantas repetições iguais ao original que por consequência apagaria o que foi transmitido por sua tradição, a partir da sua origem, da sua duração material e do seu testemunho histórico.

Interessante apontarmos o que Monteiro Lobato representa para uma tradição literária e seus cânones, cujo peso dá-se a partir do que Benedict Anderson (2008, p. 69) chama de “comunidades imaginadas” ao discutir a construção histórica dos nacionalismos. Lobato contribuiu para um imaginário nacional com seus personagens em seus contos, como o Jeca Tatu¹¹⁰, criado em 1914, que representava um Brasil doente, fraco e longe do progresso, poucos anos após a Proclamação da República. O autor buscava a construção do que é “ser brasileiro” e tentava expressar a solução para o atraso desenvolvimentista, representando na figura de um mestiço trabalhador rural uma das principais causas desse atraso. O discurso sanitarista e do determinismo racial, então, foram as principais correntes de ideias que nortearam a escrita de Lobato, pensando assim, literatura como missão para produzir a ideia de nação.

A literatura no Brasil é um importante campo de construção de elementos de identificação do “mito fundador” dos nacionalismos, produzindo um “lugar de pertencimento” aos

¹¹⁰ Jeca era o “caipira”, o pobre caboclo que morava em uma casinha de sapé na zona rural, passava os dias de cócoras sem ânimo, visto como fraco, preguiçoso e bêbado. Na obra de coletânea de artigos, *Ideias de Jeca Tatu*, publicado em 1967, Lobato identifica onde habita o “brasileiro nato”, que seria representado na figura de Jeca Tatu, ao mesmo tempo criticando intelectuais do momento que buscavam inspirações estrangeiras para produzir. Ver: JUNIOR, Arlindo Ferreti; WESTPHAL, Euler Renato; MEIRA, Roberta Barros. **Natureza Edênica, Homem Eugênico: Monteiro Lobato e as questões da identidade nacional brasileira**. Anais do XVII Encontro Estadual de História da ANPUH-SC. UNIVILLE – JOINVILLE/SC, 2018.

indivíduos dentro da diversidade do território nacional e sua extensão, elegendo certos personagens e cenários para discutir questões do momento histórico, tais como as origens do subdesenvolvimento do país. Segundo Ortiz (2006, p. 160), a emergência de um pensamento folclórico, ou um pensamento popular advindo das manifestações tradicionais que preservaria uma “cultura milenar” não existente em sua totalidade, mas que pretende se consolidar como realidade histórica, associa-se ao nacionalismo quando os intelectuais “tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país” (ORTIZ, 2006, p. 161).

A literatura de Monteiro Lobato contribuiu na formação de uma cultura popular, com elementos provenientes do folclore e da tradição do homem do campo. Segundo Ortiz (2006, p. 160), boa parte dos intelectuais, tais como Silvio Romero¹¹¹, viam esses elementos enquanto parte de uma tradição intocável, pertencente a museus e bibliotecas. Ainda segundo Ortiz (2006, p.164), o debate entre cultura popular e cultura de massas diante da indústria cultural produz uma redefinição de ambos os conceitos, como já discutimos anteriormente, mas também a noção de nacional se transforma com a consolidação do mercado de bens culturais. A televisão no Brasil se desenvolve como veículo de integração nacional nos anos 1970, quando a indústria cultural adquire uma possibilidade de reinterpretar uma ideia de nação em termos mercadológicos, apropriando-se de elementos regionalistas nas narrativas de seus produtos, de acordo com o avanço da televisão para as mais diversas regiões do país.

Há, então, um embate entre trabalho cultural e expressão política (ORTIZ, 2006, p. 164), o “fazer cultura” associava-se ao “fazer política”, produzindo na crítica uma disputa sobre a identidade nacional representada em produções literárias que estariam naquele momento sendo cooptadas pelo mercado. Segundo Hamburger (2011, p. 62), a indústria cultural está imbricada com a emergência das interpretações do Brasil, em que a televisão é propulsora da produção dessas discussões, estabelecendo-se a partir da formação de uma comunidade nacional imaginada, seja na produção de programas, seja na crítica à esquerda que discute sobre o esvaziamento do conteúdo de obras literárias adaptadas para a TV.

A crítica no jornal *Movimento* abre espaço para análise das negociações entre a mudança nos produtos televisivos, com novos formatos e abertura de espaço para intelectuais de esquerda na TV e para os críticos culturais que viam mudanças na forma de atuação no campo

¹¹¹ Silvio Romero foi um literato e crítico responsável por uma das primeiras obras de historiografia literária, com “História da Literatura Brasileira”, colaborando com a literatura que pensava um imaginário nacional em fins do século XIX, desenvolvendo uma “teoria do Brasil” entre as teorias cientificistas europeias e a herança colonial. Ver SCHNEIDER, Alberto Luís. “Crítico e historiador da literatura brasileira”. **Revista Temas & Matizes**. Nº 6. Ago/Dez, 2004.

cultural. Incluindo, a discussão sobre o recrudescimento da censura e o campo de negociação com o desenvolvimentismo nos espaços televisivos. Em um mesmo impresso, é possível perceber um tipo de posicionamento, como visto anteriormente, que acusa a indústria cultural de esvaziamento do conteúdo intelectual de obras literárias pertencentes a um imaginário nacional, bem como outro tipo de ensaio que abre uma discussão sobre a situação dos produtores culturais na indústria.

O crítico Flávio Aguiar¹¹², editor-chefe da sessão cultural do jornal *Movimento*, publicou na coluna televisiva sobre a situação do texto de *Roque Santeiro*, novela de Dias Gomes cuja transmissão foi interrompida sem uma finalização nos anos 1970 devido ao desgaste entre a Globo e a censura da ditadura civil-militar. Em 1975, o caso mobilizou o Ministério da Justiça contra as emissoras, ao exigir que os textos das novelas e as gravações fossem submetidos na íntegra aos censores, ao invés de parceladamente como estava sendo feito, e com propaganda autorizada somente após sua liberação. No ensaio, percebemos os conflitos entre o produtor cultural da esquerda intelectual, como Dias Gomes, e as negociações das emissoras com a censura.

A reação foi imediata: Jorge Andrade, autor de *Os ossos do Barão*, já declarou que considera impossível escrever – por exemplo – 120 capítulos de uma só vez. O produtor Moacir Derinquéim também expôs seu ponto de vista (...): com os riscos de custo envolvidos, as telenovelas diminuirão seu tamanho para 40 capítulos. Pode-se acrescentar também às preocupações pelo tamanho, a preocupação pela qualidade; a medida do Ministério da Justiça bate o prego no exato momento em que autores e temas mais críticos vinham conseguindo reservar para si uma parcela significativa da produção no setor. Trata-se de uma questão “comercial”: aumentando-se o risco financeiro num lado do setor, diminui em outro; as produtoras ficarão menos propensas a aceitar e suportar o que considerarem como “ousadias” da parte de seus empregados”. (AGUIAR, 1975, p. 24)

O fato de as novelas estarem ocupando o chamado “horário nobre” e que sucessos como *Roque Santeiro* e *Ossos do Barão* tivessem espaços privilegiados em suas narrativas para discutir problemas nacionais e personagens vindos das classes populares, foi ponto preocupante para a censura nas regulamentações de conteúdo televisivo. O caso de *Roque Santeiro*, novela que não foi concluída devido aos ataques dos órgãos repressores, foi responsável por um acordo entre o Ministério da Justiça e a Rede Globo para mudar a dinâmica de produção dos capítulos e o processo de regulamentação por “motivos comerciais”, o que demonstra a tentativa de conciliação entre o projeto autoritário da ditadura e o projeto econômico de desenvolvimento das emissoras de

¹¹² Flávio Aguiar é professor aposentado da FFLCH/USP e pesquisador do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da mesma universidade, foi editor de Cultura do jornal alternativo *Movimento* e colaborador de diversos jornais alternativos durante a ditadura de 1964. Ver: MENDES, Sérgio Luiz da Silva. A Imprensa Alternativa Durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1982): Um olhar historiográfico. **Revista Contraponto**. Teresina, n.1, v.1, jun. 2011.

TV que, mesmo com o alinhamento ideológico a favor do regime, sofriam com os prejuízos dos cortes e sanções.

No ensaio de Aguiar, a crítica é direcionada a uma possível queda de qualidade no processo criativo, com mais capítulos sendo escritos e com menor espaço de tempo na produção, o que remete ao ritmo quase industrial ao qual esses intelectuais estariam submetidos. Podemos lembrar da constante presença da crítica ao espaço de experiência de um estúdio de televisão e a uma percepção de uma nova forma de produção cultural mediante o avanço da indústria cultural e seus acordos com as políticas autoritárias da ditadura, como já mencionamos. Mas outro ponto importante é a crítica que defende o trabalho dos intelectuais de esquerda, como Dias Gomes, na produção de novelas que discutiam temas sociais.

Essa crítica reconhecia a importância dessas narrativas e a presença da televisão como possível espaço criativo, além do acesso a um determinado público cujo teatro não alcançaria. Ainda na crítica, expressa-se:

Se o sistema serve para espichar os glamorosos e lacrimajantes melodramas em torno dos quais têm-se centrado as preocupações da telenovela brasileira, por outro concede-lhe a possibilidade de uma invejável maleabilidade e reflexo da vida social do país (é verdade que nem sempre usada a fundo por seus autores). (AGUIAR, 1975, p.24)

Sobre as telenovelas como reflexo da vida social, Maria Ignês Carlos Magno (2016, p. 2), aponta como esse novo meio em transformação serviu de ponto importante para a crítica pensar a realidade social, em um momento que a televisão tentava encontrar uma linguagem própria, assim como a própria crítica institucionalizava seu espaço e construía seu discurso. Uma das características é a presença de aspectos históricos, como na novela *Ossos do Barão* ao retratar cenários das fazendas de café e o cotidiano urbano em São Paulo no início do século XX. A crítica começa a incorporar em sua análise debates sobre cenários, fotografia, cores, dentre outros elementos próximos à linguagem cinematográfica.

Além do jornal *Movimento*, a escrita de Helena Silveira¹¹³, seja no *O Globo* ou na *Folha de São Paulo*, chama a atenção com análises recorrentes sobre telenovelas, sendo

¹¹³ Helena da Silveira, escritora e jornalista, escreve entre janeiro de 1970 a 1984, com a coluna “Helena Vê TV” da Folha Ilustrada, caderno cultural da Folha de S. Paulo. Colabora com O Globo durante o período, e é reconhecida como uma das principais críticas televisivas durante seu processo de especialização. Ver DA SILVA, Pedro Paulo. **Jornalismo, telenovela e cultura na coluna ‘Helena Silveira vê TV’**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais – Escola de Artes Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo – USP, 2015.

reconhecida posteriormente como uma das primeiras críticas especializadas em televisão nos anos 1970. A análise de televisão, muitas vezes, era confundida como uma produção às novelas, por ser um dos principais gêneros televisivos em exibição. Assim, a escrita sobre TV era elaborada a partir de outros elementos que compõem a narrativa da telenovela, além dos personagens e tramas. O cenário torna-se um personagem nessa narrativa, assim como os elementos históricos que o compõem.

Segundo Maria Ignês (2016, p. 10), Helena Silveira aborda o conflito de uma aristocracia cafeeira decadente aos olhos dos elementos históricos e ressalta: “Neste país continente que é o Brasil, não seria um dos mistérios da TV dar aos brasileiros a saga da própria nação?” (SILVEIRA, 1973, p. 10). Sobre cenários e personagens, disse: “Já se começa a sentir a cidade através do *script* de Jorge Andrade e seus velhinhos, aos poucos estão perdendo os contornos anedóticos para serem velhinhos reais (SILVEIRA, 1974, p. 10). Ainda sobre a crítica:

Há entrosamento lógico (pelo menos a lógica das novelas) entre passado e presente. O menino Egisto e o quatrocentão Miguel Pompeu e Taques, prosseguem, de certa forma, unem os laços de uma amizade de infância e maturidade, incumbindo os filhos de solidificarem a união distante também símbolo da terra nova e da terra velha, preche de safras de mortos. Pode-se achar muito sentimento o homem Egisto-capitão da indústria, mas [...] estamos vivendo tempos chamados de nostalgia, esse sentimentalismo é aceito, funciona. (SILVEIRA, 1974)

Citamos Helena Silveira publicada pelo jornal *O Globo* para falar de uma escrita que põe em destaque a produção da telenovela por intelectuais de esquerda, cujo tipo de publicação estaria presente tanto no *Movimento* (jornal alternativo, de pequena circulação e diretamente ligado a grupos de esquerda) como em um jornal de editorial ligado a uma lógica empresarial. A crítica televisiva nos anos 1970 adquiriu contornos mais rebuscados quanto ao crescimento e diversidade dos programas televisivos, o que nos leva a analisar os critérios de avaliação da programação.

Se as telenovelas ganharam espaço na crítica como uma importante produção cultural feita por membros direta ou indiretamente ligados à esquerda, os programas de auditório aparecem na crítica como produtos-símbolo da ideologia industrial, como é o caso do programa dominical de Sílvio Santos. O texto crítico de Dagomir Marquezi, publicado em 31 de maio de 1975, explicita a relação entre programas de auditório e a “venda da cultura”, assim como sua originalidade em manter uma audiência por horas em um programa dominical. Ao comentar sobre os elementos norte-americanos presentes, Marquezi afirma que

O Programa Sílvia Santos é mais um dos importantes fenômenos culturais deste país ainda não estudado por nossos teóricos e nem levados com a devida seriedade por nossos analistas e jornalistas especializados. Afinal, atrás do sorriso de S.S., dos seus objetivos aparentes de divertir e educar através dos testes de Conhecimentos Gerais, há uma ideologia muito clara em seu programa, martelada durante suas oito horas de duração: o fundamental, minha gente, é que a vida é um jogo, onde se disputa quem vai ficar com o dinheiro (mesmo que em forma de prêmios). As músicas, os eventuais quadros humorísticos de Ronald Golias, tudo serve para dourar a pílula. O que vale é enfrentar com otimismo, alegria e individualismo os nossos adversários deste enorme jogo que é a vida, onde só compra quem tem. (MARQUEZI, 1976b, p. 17)

A sofisticação que esses programas passaram a ter na década de 1970 é notada por Marquezi ao citar Sílvia Santos como “o profissional da Diversão, talvez o mais especializado do país” por sofisticar programas de auditório que eram comuns no rádio em 1930 e basear alguns de seus quadros em programas norte-americanos do momento, citando ainda o apresentador como “originalíssimo”. A crítica torna-se um apelo para a procura de intelectuais que analisem os expressivos índices de audiência para esse tipo de programa, com muitas horas no ar e ao vivo, além de ressignificar referências de outros espaços comunicacionais sem cair na mesmice, segundo o crítico. O perigo residiria na mensagem que esses tipos de programas estariam passando, aliados da ideologia capitalista.

Interessante é que, ao mesmo tempo que as telenovelas figuram nas críticas no impresso como importante espaço criativo para a produção cultural à esquerda, os programas de auditório chamam atenção como contraponto por estarem associados à alienação e à falta de crítica, promovendo uma cultura como consumo. Na crítica, é possível perceber a diversidade da programação em uma televisão que estava se modernizando e buscando diferentes categorias de público, o que nos remete à leitura de Raymond Williams (2016) sobre o televisor.

Discutimos a televisão como uma “forma cultural” anteriormente ao situarmos o debate sobre a TV que, segundo Williams, estaria para além de um objeto que determinaria a interpretação de uma sociedade ou uma sociedade que determinaria o uso da televisão como tecnologia, mas entendendo a TV em constante relação com os agentes sociais, e vice-versa, assim como parte de um processo cultural longe de ser engessado em estruturas econômicas. Essa interpretação do autor contribui para pensarmos essa diversidade da programação televisiva a partir da categoria de “fluxo”.

O fluxo televisivo pode ser mal interpretado apenas como a organização da grade de programação, seguindo um fluxo contínuo entre diferentes horários para cada público

telespectador. Porém, o fluxo está inserido em um momento de popularização da televisão aberta, em que uma série de “unidades” de programas estariam inseridos em sequência, e o fluxo estaria situado dentro de uma relação com a experiência do telespectador, entendendo-o como um processo, ao invés de unidades de tempo de programação em fluxo contínuo (WILLIAMS, 2016, p. 100).

Ao interpretar o fluxo da programação como uma experiência construída no ato de assistir a TV, segundo Cerqueira (2018, p. 31), possibilita uma percepção mais fluida sobre as interpretações que analisam a recepção do conteúdo televisivo. Dessa forma, o fluxo pode ser entendido como aquilo que constrói historicidade à programação televisiva (CERQUEIRA, 2018, p. 29), pois se relaciona com a experiência social, esta que estaria materializada na produção crítica de conteúdo.

As críticas no *Movimento* analisadas por nós estariam relacionadas na construção da percepção do fluxo televisivo, não como reflexo dessa fluidez da grade de programação, mas parte da experiência do fluxo com a construção de interpretações sobre a televisão brasileira nos anos 1970. O “padrão Globo” de televisão foi produzido durante a década 1970 a partir da busca de uma fidelidade do telespectador e a inserção da TV no cotidiano das pessoas de classe média; por isso, a organização da grade televisiva que abarcava diferentes horários para diferentes grupos consumidores, além dos anúncios e propagandas entre um programa e outro.

A crítica televisiva produz a percepção do fluxo como categoria relacionada à experiência social ao estabelecer interpretações sobre as telenovelas produzidas pelos intelectuais de esquerda, enquanto importante instrumento ao acesso do público às narrativas em que predominem aspectos da sociedade brasileira e, além disso, sendo proveitosas para esses intelectuais, como Dias Gomes, pois poderiam usufruir de um público menos limitado que o público do teatro; ao mesmo tempo que a crítica aos programas de auditório como representação da ideologia capitalista ocupam as páginas da imprensa alternativa de esquerda. Ou seja, além de demonstrar a diversidade da programação televisiva, a crítica participa do fluxo televisivo como produção de historicidade da TV, que não era um espaço homogêneo de sujeitos sociais.

Importante ressaltar a construção de sentido que a crítica em *Movimento* lidava com essas oposições em tratar de diferentes programações em uma mesma emissora. Aprofundando o debate a partir da categoria “representações coletivas” de Roger Chartier (1990, p. 17), que já discutimos no primeiro capítulo dessa dissertação, podemos pensar os sentidos que constroem essas representações como parte de um campo de concorrências e de competições, situando-os na

pluralidade de compreensão sobre os espaços sociais. Porém, também é possível perceber a maneira como essas classificações entre programas participam de uma historicidade, de acordo com as transformações do espaço televisivo, entendendo, assim, as categorias de avaliação construídas em constante dinâmica com o cenário social, e vice-versa. Chartier (1990, p. 25-26), ao pensar o ato de leitura como um ato concreto, possibilita analisar a materialização de formas de agir e pensar, baseados em apropriações que reformularam modos de emprego e diversidade de leituras.

Os processos da construção dos sentidos são presentes na crítica por meio da produção de ordenamentos, em que a apropriação cultural de determinados elementos estabeleceria a produção de múltiplas interpretações. As telenovelas são um dos principais produtos que chamaram a atenção do público televisivo e, conseqüentemente, dos críticos, que geraram debates de interpretação, sobretudo no campo das esquerdas. No próximo tópico, analisaremos a produção de sentidos construída no campo da crítica nos anos 1970 sobre as telenovelas.

4.2 Do teleteatro ao realismo crítico das telenovelas: a crítica televisiva nos anos 1970

Durante a ditadura civil-militar, a televisão foi incorporada como projeto de integração nacional pelo regime. O governo militar proporcionou a abertura de investimentos do capital privado para a modernização dos sistemas de comunicação de massa, e dentre eles estava o sistema televisivo. Entre os embates no comportamento dos aparatos autoritários, como a censura, e nos investimentos em modernização para integrar o país em um mercado consumidor, a televisão, enquanto forma cultural, se transformou em seu “modo de fazer” nos estúdios, com melhores aparatos tecnológicos, programas gravados e profissionais vindos de diferentes áreas (como o teatro, o rádio e recém-chegados das universidades advindos dos primeiros cursos de comunicação), diversificando na programação e tornando seus produtos como referência nacional na produção cultural do mercado de bens simbólicos.

Desse modo, a passagem da telenovela gravada, com narrativas ambientadas em cenários nacionais e personagens de camadas populares, começou a ganhar mais espaço nos anos 1970, ao mesmo tempo que o teleteatro ao vivo ocupou horas específicas e saiu do horário nobre para um espaço mais limitado na televisão. Essa passagem do teleteatro a telenovela marcou o início de um processo de conquista do público, voltado ao mercado consumidor e, ao mesmo tempo, renovou seu “modo de fazer” ao incentivar a criatividade de intelectuais do teatro na teledramaturgia. Mesmo assim, a telenovela foi um dos produtos mais vigiados pela censura, pois

se tornou espaço privilegiado de discussão sobre valores sociais, situação política e o cotidiano no Brasil, enquanto parte de um processo renovador e impulsionado por uma leva de intelectuais que viviam em negociação com as emissoras e o autoritarismo da ditadura civil-militar.

A telenovela¹¹⁴ se tornou o principal mecanismo na busca da TV por um público, assim como para o entendimento da crítica e da intelectualidade, que acompanhava essas mudanças e, dessa forma, traçava outras estratégias de interpretação para novas narrativas ficcionais e produções televisivas na TV durante os anos 1970, destacando-se as narrativas produzidas por grupos de intelectuais comunistas que começaram a ganhar espaço na televisão.

Já citamos no tópico anterior como a crítica televisiva passa a estar mais próxima de uma crítica da telenovela nos anos 1970, sobretudo diante do crescimento dessa produção enquanto produto. Os dados publicados por Ortiz (2006, p. 201) comparam a porcentagem de horas-audiência do total da programação do Estado de São Paulo, demonstrando que, do total da programação televisiva, 34% eram de séries importadas e 12% de telenovelas em 1965; mudando os números de 17% de séries importadas para 22% das telenovelas em 1977. Durante os anos 1970, também são incentivados outros tipos de programas, como o jornalismo, o esporte e as séries nacionais, estas em fins de 1970 e nos 1980 principalmente.

Os investimentos publicitários ajudam a considerar a modernização da indústria cultural nas interpretações dos críticos, como é o caso dos dados que retratam o aumento dessas aplicações e o crescimento do mercado de agências no país. Em 1968, os investimentos em propaganda eram em torno de 1% do Produto Nacional Bruto (PNB) e representavam 960 mil cruzeiros investidos. Já em 1972, esse número aumenta para 1,29%, e representava 3 milhões e 460 mil em cruzeiros, em que 46,1% foram investidos em publicidade na televisão (ORTIZ, 2006, p. 131-132).

O surgimento de grandes agências publicitárias como Esquire, Álvares Penteadó, JMM, Mauro Salles, dentre outras; de especialização universitária em propaganda e publicidade, como a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (1966), Álvares Penteadó (1967) e Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968) na segunda metade dos anos 1960 – combinado com os institutos de pesquisa mercadológica como o IVC (1961), Mavibel (1964), IPSEM (1965), Audi-TV (1968), dentre outros – reforça o entendimento

¹¹⁴ A telenovela foi importante produto nos anos 1970 para a TV brasileira e que consolidou a renovação estética e estrutural da programação televisiva, mas não foi o único. O telejornalismo se renovou com as transmissões ao vivo e em diferentes localidades, representado no “padrão Globo” do Jornal Nacional. Sobre as transformações do telejornalismo no Brasil, ver: PEREIRA, Ingrid Borges. **Jornal Nacional: a nova cara do telejornalismo da Globo**. Monografia. Graduação em Comunicação Social. Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília – UNB. Brasília – DF. 2015.

do fortalecimento do espaço televisivo com investimento em seus programas. A padronização em fins dos anos 1960 e nos anos 1970 é registrada na formação de conglomerados, como o caso de Roberto Marinho que possuía TV Globo, Sistema de Globo e Rádio, Rio Gráfica, VASGLO (promoção de espetáculos), Telecom, Galeria Arte Global, Fundação Roberto Marinho etc.

Nesse cenário, as telenovelas, nos anos 1970, se desenvolveram estruturalmente pela agência dos institutos de audiência e propaganda, durante a formação desses conglomerados comunicacionais. A Rede Globo é um importante exemplo, pois o mercado fonográfico aliou-se ao mercado televisivo, como é o caso da *Som Livre*, produtora vinculada ao grupo e especializada no ramo de trilha sonoras de novelas, e que se tornou líder de vendas na fonografia no Brasil em 1970 (ORTIZ, 2006, p. 128).

Por isso, tornou-se sintomático que parte da crítica cultural interpretasse a telenovela somente como produto. Nos anos 1970 até os anos 2000, a telenovela “padrão Globo” tinha uma forte influência de mercado, em que um personagem fictício poderia ditar tendências de moda e uma trilha sonora poderia facilmente entrar no topo das paradas das mais tocadas nas rádios brasileiras. Porém, como vimos anteriormente, são diferentes as interpretações sobre o impacto da telenovela. O único ponto em comum é: a telenovela brasileira veio para ficar na programação em horário nobre nos 1970.

A jornalista Maria Helena Dutra, que escreveu entre 1976 a 1984 no Caderno B (JB), acompanhou essas transformações e registrou o processo da modernização televisiva, como o crescimento da Rede Globo financiada pela ditadura, a entrada de novos profissionais na produção da telenovela e o enfraquecimento de outras emissoras, que foram prejudicadas diante do “padrão Globo” e não conseguiram acompanhar as mudanças do maior oligopólio comunicacional, apoiado pelo capital privado e pelas concessões do Estado militar.

Maria Helena não manteve um estilo único, passando inicialmente de uma publicação voltada a uma escrita objetiva, próxima à resenha jornalística dos conteúdos, para uma publicação ensaística que ganha mais corpo teórico à medida que o conteúdo televisivo se diversificava. Sua escrita, desde o começo, ocupava meia página do jornal, um lugar privilegiado de publicações que dialogavam com o espaço televisivo, e vice-versa, pois a crítica recebia cartas de leitores e críticas de outros jornalistas e profissionais da televisão que comentavam o seu trabalho, como podemos ver nas páginas a seguir.

Figura 12 – Página 2 do Caderno B, 1976. Crítica televisiva compartilha espaço com a crítica musical, cinema e cartas de leitores

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, terça-feira, 29 de junho de 1976

Cartas

CONTROLE DA CONCEPÇÃO

"Oportunos e valiosos, os comentários do leitor José do Anchieta Ferreira, de Natal, Rio Grande do Norte, sobre desenvolvimento e natalidade. Julgo que o assunto merece, de fato, uma atenção especial. Para nós — como políglota, estatístico da família e da população — existem determinadas situações bem claras que precisam ser ressaltadas:

- 1) a procriação humana necessita ser racional, sob orientação médica, eliminando-se a influência nefasta do acaso;
- 2) se existe um direito de procriar, é evidente que o mesmo não poderá ser exercido de modo arbitrário, sem nenhuma responsabilidade, o que significaria abuso e insensatez, levando em conta do Governo a educação, a assistência das crianças concebidas a esmo. É lícito indagar se tal direito de procriar não poderá sofrer algumas restrições, em casos determinados;
- 3) o aumento demográfico é fase inegável e, se não detém o subdesenvolvimento (muitos acham que sim), pelo menos agrava-o. No Brasil, precisamos cuidar dessa ameaça. Lembremos, entre outros problemas: a elevada taxa de mortalidade infantil, o analfabetismo, a falta de escola, o aumento de doentes, de crianças abandonadas etc.;
- 4) a taxa de 2,9% de aumento populacional do Brasil é considerada excessiva, resultando num acréscimo anual de 3 milhões de habitantes. Tal índice cria uma defasagem entre população e desenvolvimento;
- 5) os argumentos invocados pelos que se opõem ao controle da natalidade são frágeis, óbvios. Deturpando de lado a questão da necessidade de "um poderoso mercado interno" (argumento inconsistente), aparecem os dois fatos em geral lembrados pelos que se mostram contra um adequado controle da concepção (expressão mais correta): a necessidade de ocupação do território brasileiro e a necessidade de uma grande população para que o país

Cinema

TARDES VAZIAS

Ely Azeredo

A procura de acerto de William Cobbett na produção de *Uma Tarde, Outra Tarde* é evidente. Por excesso de confiança nas possibilidades cinematográficas do original de José Montello, confiou ao próprio escritor a adaptação. A direção de fotografia foi entregue a Tony Rabaloni, cujo trabalho procura aliar a beleza visual e o empenho de contribuir para a criação de uma atmosfera dramática. A edição coube ao subestimado (por muitos) e segurístico Nelo Meli. A direção musical teve a responsabilidade de Edino Krieger, que trouxe para a trilha sonora a música de Oscar Frank. A seleção de cenários naturais e interiores autênticos, o vestuário e a decoração também evidenciam cuidados muito acima da média visual na produção brasileira. Mas boas intenções e colaboradores criativos não bastam para gerar um bom filme. A rigor, *Uma Tarde, Outra Tarde* é indemonstrável.

Cobbett, produtor respeitável, deveria concentrar seus esforços entre os limites específicos desta atividade, que já exige uma quantidade imensa de qualificações e, especialmente entre nós de guerra e estorpo físico. Por mais importante que seja a função de diretor de fo-

TELEVISÃO

NÃO É ISSO, MAS TAMBÉM NÃO PRECISA SER AQUILO

Maria Helena Dutra

A intenção de a televisão vive uma situação de fato e não de direito. O prometido Código Brasileiro de Telecomunicações, há muito anunciado, até agora não foi sequer planejado e por isso não existem leis para reprimir ou disciplinar o famoso veículo maior de comunicação de massa. Em nosso país, apesar de sua importância popular, a televisão é regulada apenas por portarias ocasionais e um Código de Censura de Divulgação Pública, datado de 1945, extinto quatro anos antes da instalação da primeira estação de televisão no país.

Esta estranha situação torna totalmente a liberdade e a dimensão do veículo e o transforma num "isso" que nada de jeito e características de acordo com o Governo e as autoridades que se estabelecem no país. Ao iniciar sua atuação em 18 de setembro de 1950, a televisão brasileira quis total liberdade moral e política dentro a seu pequeno raio de ação e a verdade de poucos aparelhos. Para espanto

Elizabeth Taylor e Frank Sinatra. Personagens amplamente desconhecidos pela maioria do público de televisão, de operários a universitários, o que ocasiona a rejeição dos humoristas pelos números do IBDF.

ASO mistram e n e oposto ao que acontece com as televeleas, sempre com denlascos números em percurado popular. Motivos que levam às honras de serem censuradas no sede federal deste trabalho em Brasília e serem liberadas depois da veto de muitos capitais já grandes e dos textos aprovados. Excesso de asilo, porque sabem seus autores e o público que a integridade de uma história depende muito mais da acritude da audiência do que de obras de persuasão. Um extremado a mig o, atualmente trabalhando para a mídia eletrônica, definiu a novela hoje como "tipo inicialmente escrito pelo autor e terminado pela Censura". Por isso, no fim-



Myriam Showronski em Uma Tarde, Outra Tarde

Fonte: DUTRA, Maria Helena. **Televisão não é isso, mas também não é aquilo.** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2, 29 jun. 1976.

Figura 13 – Novela “Anjo Mau” comentada por Maria Helena Dutra. A crítica ocupa metade da página

PÁGINA 4 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, terça-feira, 17 de junho de 1976

U

... e a novela "Anjo Mau"...

POR DENTRO, PÃO BOLORENTO



... e a novela "Anjo Mau"...

Bola de cristal

O NOVO INSTRUMENTO NA MESA DOS EXECUTIVOS



Fonte: DUTRA, Maria Helena. **Por dentro, pão bolorento.** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p.4, 1 jun. 1976.

A página acima do *Caderno B* que apresenta a crítica de TV de Maria Helena quase pode ser confundida com uma página sobre televisão; e o uso de colagens para ilustrar a crítica, se relaciona ao aumento de publicidade sobre a televisão no jornal impresso. No JB, esse aumento expressa-se a partir da diversidade de publicações sobre televisão entre os anos 1950 e 1960, que vai desde os classificados às colunas sobre conteúdo televisivo. Os anúncios de programação televisiva cresceram entre as páginas, revelando uma relação entre o impresso e a televisão. O primeiro começava a gerir seu editorial em relação ao funcionamento do segundo, sobretudo voltado para os anunciantes que compravam espaço no jornal com propaganda de novelas que anunciavam seus produtos. Segundo Flávio Rezende (2014, p.13), a audiência das telenovelas chegava a 50% em São Paulo e 65% no Rio de Janeiro e, no caso da Rede Globo, os picos chegavam a 70% com as novelas *Ossos do Barão* e *O Bem Amado*, em que anunciantes disputavam espaço.

Nos cadernos culturais, a crítica também serviu como forma de publicidade para a telenovela e seus anunciantes, sobretudo, com o uso de espaço sobre TV em páginas inteiras e a publicação sobre telenovelas com colagens anunciando sua estreia. Maria Helena foi publicada dessa forma, unindo o fazer jornalístico situado em um espaço empresarial, ao mesmo tempo, em que havia o espaço para a crítica ensaística, como podemos ver na imagem a seguir.

Figura 14 – Página inteira sobre crítica televisiva



Fonte: DUTRA, Maria Helena. **A equivocada linguagem musical da televisão**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p. 10, 19 mai. 1976.

Suas publicações no *Caderno B* oscilaram entre comentários sobre peças teatrais, concertos e televisão, e nelas podemos perceber uma característica do funcionamento do ofício do crítico nas empresas jornalísticas, como havia pesquisado Isabel Travancas (2011, p. 35), entendendo o espaço jornalístico como empresa e o jornalista como profissional que trabalha por horas pagas em um ambiente voltado para a produção com fins lucrativos. Dessa forma, nem sempre jornalistas estavam “presos” a uma coluna ou seção, mas publicavam de acordo as demandas em uma rotina de trabalho empresarial.

As telenovelas se tornaram importantes produtos de mercado, por isso, chamaram a atenção do mercado publicitário, entre a televisão e o impresso. Segundo Christa Berger (2002, p. 281), a partir da leitura de Robert Darnton (1990) sobre o funcionamento do espaço jornalístico, o processo de publicação se adaptou à lógica empresarial capital que “cabe” a publicação em seu

editorial. Nesse caso, “caber” na ideologia do jornal e na estrutura editorial. Segundo a autora, os vínculos com o mercado, entre patrocinadores e consumidores, fazem parte da produção de um espaço editável (2002, p. 274). A relação entre a TV e o impresso para divulgação das telenovelas estavam aliadas aos interesses de mercado na publicidade de emissoras e de seus produtos, o que explica parte de sua diversidade de publicações no espaço do impresso.

Assim, as telenovelas de sucesso, escritas por comunistas e veiculadas na maior emissora em expansão nos anos 1970 (Rede Globo) se tornaram espaços privilegiados para a publicidade, seja na própria TV ou no impresso, e as concessões da censura com os novos temas e personagens abordados em seu processo de renovação na TV. A Rede Globo, como conglomerado de meios de comunicação que inovou um padrão de modernização (o já citado “padrão Globo”), tornou-se referência na concorrência com as outras emissoras.

Em uma de suas publicações, Maria Helena pontua a discrepância entre as diferentes emissoras no processo de modernização televisiva, comparando a Rede Tupi, que na época sofria com dívidas e estava em seus anos finais, e a Rede Globo, já considerada uma referência do processo. Segundo a crítica de Dutra, obsolescência das emissoras estava em jogo diante da renovação televisiva proposta pela Globo:

Durante nove horas estará presente em dois canais – também no 11, de sua propriedade – forçando, exercendo todas as pressões possíveis para manter viva sua máquina de exploração da ingenuidade popular. É difícil dizer se conseguirá, mas se o passar do tempo não muda com rapidez hábitos culturais arraigados, ele se sucede muito ligeiro no embaralhamento de valores da sociedade de consumo. Um dado muito importante no planejamento da programação de uma estação de televisão e que parece ter sido inteiramente esquecido pela Rede Tupi na sua procura de fórmulas antigas para resolver problemas novos. (DUTRA, 1976, p. 9)

Ainda sobre a modernização televisiva e a renovação da telenovela, a matéria especial sobre telenovelas publicadas no *Suplemento Feminino do Estado de S. Paulo*, em 1973, traz uma avaliação do produto desse momento, com depoimentos de especialistas do campo da saúde mental, entrevistas com roteiristas e um pequeno apanhado cronológico sobre as transformações das novelas. A matéria é extensa, mas importa analisar a relação de construção de sentidos sobre a telenovela no impresso enquanto parte da produção cultural sobre televisão nos anos 1970, período de renovação.

A matéria publica os índices de audiência das telenovelas registrados pelo IBOPE, de acordo com diferentes segmentos de público. Segundo a pesquisa:

Homens, mulheres e crianças de quase todas as idades e de todas as camadas sociais assistem novelas de televisão. Há as exceções, geralmente encontradas nas faixas de idade entre 18 e 25 anos, onde se situam os universitários, e entre os intelectuais. Mas mesmo estes assistem novelas, embora as critiquem depois ou, então fato curioso, digam que não as veem. Ao contrário do que muitos pensam, o público masculino é assíduo, numa proporção de 28% de homens contra 62% de mulheres, em média. Em São Paulo, Rio e mais 17 cidades, 13% da classe A (rica e média alta) veem novelas; 20% da B (média intermediária e inferior); 40% da C (pobre) e 26% da D (pobre inferior). (...) A telenovela chama atenção também das crianças, que mostram um índice de audiência de cerca de 25%. A maioria dos aparelhos de TV ficam ligados no horário nobre das emissoras – por volta das 20 horas – e é nesta hora que elas vão ao ar. (A NOVELA..., 1973, p. 10)

A matéria ainda traz depoimento do campo da psiquiatria e da pedagogia, entendendo a novela como um fenômeno em constante transformação que é apreendido por grupos sociais ditos mais vulneráveis, como mulheres e crianças. É preciso lembrar que, ainda que houvesse participação de intelectuais de esquerda renovando esse espaço televisivo, o conteúdo televisivo estava em constante vigilância pelo aparato repressor da censura. Segundo o psiquiatra José Gaiarsa¹¹⁵, ouvido pela matéria, a novela teria o poder de confundir as linhas que separam o real e o fictício ao telespectador, caracterizando um movimento de renovação de pensamento e até mesmo um momento de psicoterapia para quem acompanha. Sobre mulheres entre os 40 anos, o psiquiatra afirma que estas tratam “cada personagem como membro da família e isso não deixa de ser uma forma de ampliação de seu mundo” (A NOVELA..., 1973, p. 10), o que resultaria em uma psicoterapia espontânea, pois há um processo de reelaboração do pensamento, mesmo que inconscientemente.

Ainda na matéria, Gaiarsa cita o poder de renovação de costumes da novela, creditando os artistas e os escritores para a TV que não gostam da “fórmula repetitiva”, para agradar ao público diante do processo de identificação de problemas e dramas pessoais:

Ele crê que esta mudança chegará porque os artistas que estão agora na TV não devem gostar dessa repetição e, devagar, irão injetando doses de novidades. Diz que se souberem fazê-lo na proporção exata - que só Deus e o IBOPE sabem qual é- podem mudar os costumes, sem que o público perceba. (A NOVELA..., 1973, p. 11).

¹¹⁵ José Angelo Gaiarsa foi um renomado médico e psiquiatra reconhecido por sua publicação de obras sobre contracultura, sexualidade e tabu nos anos 1970. “A Estátua e a Bailarina: psicologia do movimento” publicado em 1976, pela Editora Brasiliense, como parte do campo de estudos sobre a psicologia do corpo, desembocando na publicação de estudos nos anos 1980 sobre linguagem corporal e psicoterapia. Ver: **UM PSQUIATRA na luta pela liberdade e contra o autoritarismo**. São Paulo: Jornal da USP, Cultural, 13 nov. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/um-psiquiatra-na-luta-pela-liberdade-e-contra-o-autoritarismo/#:~:text=%E2%80%9CEm%202020%2C%20vivemos%20o%20apogeu,inspira%2C%20acolhe%20e%20ensina.%E2%80%9D>. Acesso: 22/03/2022 às 20:59

Essa possível mudança de costumes citada na matéria poderia sinalizar dois pontos importantes sobre as transformações da TV: o primeiro, relativo às ideias que circulavam em publicações de livros e artigos na imprensa acerca do funcionamento da mensagem comunicacional da televisão, construindo uma teorização sobre como mensagens passadas na TV influenciariam diretamente o seu público; e o segundo, a atenção em matérias que retratam uma maior presença de público telespectador, produzindo uma análise sobre a transformação da TV por meio do sucesso da telenovela e sobre os tipos de público que assistiriam e quais efeitos esse produto poderia ter.

Ainda nessa matéria, o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri¹¹⁶ publica um extenso depoimento sobre a relação entre o teatro e a televisão naquele momento em que atuava na novela *Mulheres de Areia*, escrita por Ivani Ribeiro¹¹⁷ e transmitida pela TV Tupi entre 1973 e 1974. Guarnieri havia recém estreado na TV como ator e chamava atenção interpretando o papel de “Tonho da lua”, personagem que conquistou o público e alicerçou sua carreira nos estúdios televisivos. Segundo o dramaturgo, o argumento de que a televisão substituiria o teatro não é válido para o momento, assim como o pensamento de alguns críticos que defendiam o teatro como única forma de aproximação do público e espaço criativo intelectual. A ausência de profissionais dos palcos nos estúdios é mencionada como “ato de omissão para aqueles que tanto falaram em teatro popular e em ampliação de público. E o drama popular está no vídeo.” (A NOVELA..., 1973, p. 12).

Grandes telenovelas foram citadas na crítica como referência a esse drama popular, ou “realismo crítico”, estética advinda do teatro engajado, como a que foi proposta nos anos 1960 por Augusto Boal, mas que vale ainda ressaltar como essa estética se tornou um processo de ressignificação para muitos autores comunistas que começaram a trabalhar no espaço televisivo nos anos 1970, e como a crítica registrou esse processo. Um exemplo disso é o autor Lauro César Muniz e o depoimento que dá sobre como sua passagem no *Teatro do Oprimido* de Boal o ajudou

¹¹⁶ Guarnieri participou da leva de profissionais do teatro que migraram para a televisão. Participava na produção e atuação do teatro de Arena com a intelectualidade comunista, com peças consideradas subversivas, como “Arena Canta Zumbi” (1965). Depois, foi para a televisão e atuou nas novelas *A Muralha* (1968) e *Mulheres de Areia* (1973-1974). Para melhor compreensão de sua trajetória, ver FREITAS, Ludmila Sá. “Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri: o caso ‘Vladimir Herzog (1975) (re)significando em *Ponto de Partida* (1976)”. 2007. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Uberlândia - Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, Minas Gerais – MG.

¹¹⁷ Escritora, produziu roteiros de sucesso para a TV Tupi nos anos 1970 e Rede Globo nos anos 1980 com a primeira telenovela com a temática espírita “A Viagem” (1975). Assinou com a TV Tupi em 1963, produzindo para a TV Excelsior e Bandeirantes também. Ver a biografia da autora: RODRIGUES, Carolline. **A dama das Emoções**. Novo Século Editora. Formato EBOOK Kindle, 2018.

nos experimentalismos de novas fórmulas para a telenovela quando começou a escrever para o horário nobre (BASBAUM, 2010, p. 177). O importante de lembrar sobre a “Estética do Oprimido” é que, além da representação teatral de personagens advindos das classes mais pobres e do enredo que visasse à consciência social a partir do “despertar” da alienação do público, havia uma novidade: o “sistema Coringa”, que consistia em um rodízio no palco de atores diferentes que interpretavam o mesmo personagem, revelando uma reviravolta na relação entre palco e ator, assim como a metalinguagem e a música como comentário participavam da experiência teatral de Boal (BOAL, 1991, p. 185).

Essas transformações, das quais Lauro César Muniz fez parte, certamente ajudou-o a construir uma das tramas que mais representou a renovação da telenovela: a novela *Espelho Mágico*. Comunista, teve o apoio de Daniel Filho¹¹⁸, Janete Clair e Dias Gomes e, dentre as suas produções, houve um destaque para a telenovela que foi ao ar na TV Globo, entre 14 de junho a 5 de dezembro de 1977, a qual chamou atenção da crítica, negativa ou positivamente, por conter um caráter desafiador ao usar a metalinguagem como motor da narrativa, além da linha tênue entre realidade e ficção.

A novela foi vista, desde o começo de seu empreendimento, por seus colaboradores como um investimento pretensioso, mas algo diferente da fórmula comum dos chamados romances água com açúcar. A trama girava em torno dos bastidores de outra novela fictícia, *Coquetel de Amor*, escrita pelo personagem Jordão Amaral e estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes¹¹⁹, um dos casais mais famosos da televisão brasileira, o que dava a Lauro Cezar Muniz a habilidade em misturar ficção e realidade no enredo entre os personagens. Além da trama sobre a novela (em uma novela), havia o enredo sobre a produção de uma peça de teatro cujo personagem do diretor foi interpretado por Sérgio Britto, um dos profissionais de teatro que migrou para o espaço televisivo, sendo parte da trama baseada em metalinguagem: TV e teatro que falam sobre si mesmos.

¹¹⁸ Na televisão, é reconhecido por renovar o modelo de produção da telenovela, dirigindo temáticas voltadas para o popular e com questões próprias da realidade brasileira, trazendo a verossimilhança para o enredo e redefinindo a qualidade técnica e narrativa das produções. Sua primeira novela foi *A Rainha Louca* (1967) para a Rede Globo, mas antes já havia trabalhado para TV Tupi, TV Excelsior e TV Rio. Para melhor analisar sua trajetória, ver: OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre. **O Modelo de Produção de Daniel Filho**: A construção de um estilo cinematográfico brasileiro para o grande público. Tese (Doutorado). 2019. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre – RS.

¹¹⁹ Em 1968, o casal estrelava pela primeira vez na Rede Globo com a novela *Sangue e Areia* dirigida por Daniel Filho e adaptada por Janete Clair. O sucesso como casal foi bastante publicizado nas tramas, o que chegou a ser responsável por grandes audiências nas capitais.

O crítico Artur da Távola destacou o improviso da novela, que era comum entre os atores interpretando “personagens-atores” e registrou seu descontentamento quanto a um comentário de um “personagem” sobre a situação dos jornalistas e comentaristas de TV, que elevou seus ânimos:

Há um fato saudável em “Espelho Mágico”, que está custando muitos dissabores e muita incompreensão para o autor, Lauro César Muniz. Na medida em que apresenta o mundo artístico sem idealizações ou engrandecimentos artificiais, muita gente se sente aludida e se volta contra ele. Mas consegue despertar o senso crítico em vez de alienar.

Isso é uma coisa e pessoalmente considero saudável que um autor de seu porte, valor e importância se disponha a enfrentar esses tabus, justamente o que fazem os meios de comunicação alienarem-se tanto da realidade, magicando-a em excesso.

Outra coisa é ou os atores ou os diretores (não sei) descuidarem as falas e inventarem cacoc ofensivos. Isso é grave e vai daqui o meu protesto. Fiquei impressionado outro dia com o personagem Jordão do Amaral (Jucá de Oliveira) chamar uma repórter de imbecil. Eu já ficara espantado, dias antes, vendo o Carlos Eduardo Dollabela, que também faz o papel de um jornalista, dizer que Paulo Gracindo estava gagá.

Cuidadoso como sou, antes de soltar a castanha em cima do Lauro César Muniz – como me deu vontade – consegui ler os capítulos respectivos. Sabem o que verifiquei? Que o autor não escrevera essas frases. Como os pombas (felizmente cessados) eram cacoc, ou colocado pelos atores [...]!

Eu li, estava no texto: “Ou eu sou um cara totalmente desconhecido ou esses repórteres estão por fora”. Esta é a fala que está escrita na cena 6, à página 4 do capítulo 34 de Espelho Mágico, na fala de Jordão do Amaral [...]. Como, então, o senhor Juca de Oliveira sai dizendo que a jornalista é uma imbecil? [...] (TÁVOLA, 1977, p. 40)

Quando falamos, desde o primeiro capítulo, sobre a estrutura de sentimento que representa um processo de dissolução entre o público e o privado, assim como entre o real e a ficção, podemos perceber a partir dessa crítica, assim como em outras que se repetem sobre a novela, a relação criativa que se dá no espaço televisivo, e mesmo diante de padrões impostos da modernização, com capítulos gravados e o processo de liberação, ainda há uma abertura para a experiência artística do improviso, uma inventividade, que o próprio Daniel Filho, diretor de criação da TV Globo, apreciava para a renovação da telenovela. Não temos o depoimento de Lauro César Muniz sobre se o ocorrido da fala alterada havia sido proposital ou obra do caso, mas é interessante apontar, a partir da publicação de Artur da Távola, a falta de limites entre o personagem e o ator enquanto parte de um processo que o impulso modernizador não anulou: a espontaneidade no espaço televisivo¹²⁰.

¹²⁰ Além disso, entre um clima de repressão na censura de conteúdos, coexistia a conciliação entre DCDP e Boni na liberação de conteúdos, o que poderia explicar a liberação do episódio. Ver: SILVA, Thiago Sales. **Espetáculo inconveniente para qualquer horário**: censura e recepção das telenovelas na ditadura civil-militar. 2016.

Voltando ao depoimento de Guarnieri, além do fator econômico, visto que a TV remunerava o ator por certo período um pouco mais estável que o teatro, as artes e os estúdios não eram antagonistas um do outro, pois

[...] Já foram superados aqueles critérios radicais, nos quais a televisão seria a desmoralização da arte e os artistas só participariam de novelas se estivessem morrendo de fome. Hoje o ponto de vista é diferente, sabe-se que abandonar a televisão seria uma forma de marginalização. (A NOVELA..., 1973, p. 10)

Continua afirmando que, dependendo do poder aquisitivo do público, a TV aproxima o público televisivo para comparecer ao teatro, e ainda confere ao ator uma maior responsabilidade, pois “tem de lhe oferecer coisas cada vez melhores, dentro de sua arte e de sua vida” (A NOVELA..., 1973, p. 12). Dessa forma, o discurso na matéria é construído situando a ligação entre televisão e “grande público”, em uma perspectiva de atuação da TV como complementar ao teatro, ambos os espaços em diálogo para o alcance do público. A utilização dos estúdios ainda é mencionada por Guarnieri como “melhoria do nível das novelas”, podendo ser percebida no campo das interpretações e no aperfeiçoamento da técnica.

O depoimento de Guarnieri, um dos principais idealizadores do teatro engajado e parte da leva de artistas que migraram para os estúdios televisivos, nos mostra a relação em discussão sobre o conteúdo produzido no teatro e na televisão, pós AI-5 e modernização da televisão, colocando como ponto de conversão no debate, a presença do público. Cultura de massas e Cultura estão em debate nos anos 1970 não só mediadas pela presença do mercado, como aconteceu nos anos 1960, mas como espaço de acesso a um público que o teatro almejava e que a televisão poderia tornar possível para esses intelectuais.

Assim, as fronteiras entre arte e consumo, tão delineadas por Ivan Lessa e Fausto Wolf na segunda metade dos anos 1960 quando falam sobre os usos do conteúdo televisivo, se tornariam questões mais complicadas para traçar uma relação de hierarquia entre os conceitos. O público da telenovela é uma das principais “moedas de troca” da crítica. Público este que estava entre diversos segmentos sociais, registrados por pontos no IBOPE e no censo do IBGE nos anos 1970, tão estratificado quanto a programação televisiva, que se diversificava.

Do teleteatro ao vivo às telenovelas gravadas, registraram-se nos jornais críticas ao conteúdo televisivo que se incorporavam ao momento em que as narrativas ficcionais na televisão estavam em renovação. “Público”, “arte” e “consumo”: essas categorias foram revisitadas por críticos televisivos nos anos 1970, assim como a própria categoria “crítica”, pois as renovações a que passaram as telenovelas do período foram um ponto norteador de *ressignificação* do espaço crítico, propondo outras abordagens interpretativas do conteúdo e da própria televisão como “forma cultural”, símbolo representativo nos discursos sobre a indústria cultural e a cultura de massas.

Segundo Pierre Bourdieu (1996, p. 243), na estruturação do campo de saber, são importantes três elementos que sustentam as relações de poder em disputa entre produtores culturais: a análise da posição do campo literário e suas transformação ao longo do tempo; as estruturas internas do campo como universo que obedece às leis de funcionamento entre as posições que ocupam os indivíduos ou grupos em situação de concorrência pela legitimidade; depois, o *habitus* dos sujeitos nessas posições, situando a construção do campo como lógica prévia para a construção da trajetória social.

Entendendo a crítica televisiva como produção de um campo em processo de especialização e o crítico televisivo como produtor cultural, situando a compreensão de Pierre Bourdieu, há uma renovação no processo de publicação sobre TV, que acontece na década de 1970, que se relacionou a maior produção de obras bibliográficas no campo da comunicação e abertura de cursos da área nas universidades no Brasil. Essa renovação, assim como a linguagem televisiva perpassou novas narrativas fictícias, expressou uma disputa de narrativas a respeito dos caminhos futuros da crítica. Ao revisar os escritos críticos do momento e impor-se a outras linguagens críticas, estabeleceu-se um processo de legitimação da crítica enquanto status intelectual sobre o conteúdo televisivo.

A crítica de Helena Silveira, na Folha de S. Paulo, entre 1970 e 1984, expressa a tomada de posição de uma escrita sobre a televisão que acompanhou essas transformações, e inclusive refletiu sobre o papel da crítica nesse novo momento. Helena Silveira participou de importantes premiações da programação televisiva, tinha importante espaço no caderno cultural *Folha Ilustrada* e se tornou renomada no campo especializado em crítica televisiva, a partir dos anos 1970, sendo referenciada em vários trabalhos no campo da comunicação, além de ser objeto de pesquisa, como é o caso da dissertação de Pedro Paulo da Silva (2015) que se dedica ao trabalho de Helena como jornalista, dramaturga e crítica televisiva.

Segundo Silva (2015, p. 68), Helena se distanciava e criticava a própria crítica que se posicionava como “pichação” ou “picho”, termos estes que o historiador Paulo César Araújo (2013, p. 179) chama de “era da pichação” para uma crítica cultural que não tinha papas nas línguas e, muitas vezes, era cruel com os conteúdos culturais, seja na música, no teatro ou na televisão. Analisamos Wolff e Lessa nos capítulos anteriores, entre 1964 e 1968, entendendo parte da construção crítica em processo de experimentação, delineando suas categorias de análise construídas a partir de diferentes espaços de experiência, como o teatro e a literatura. O exame rígido e o uso de chavões depreciativos da programação também eram uma marca de suas críticas, a qual Helena Silveira rechaçava. A crítica às narrativas ficcionais das novelas foi um espaço que “encorpou” a escrita sobre TV, especializando-se como escrita próxima à análise teórica de conteúdo, como é o caso da publicação de Helena Silveira contra a crítica de “picho”:

Fico muito feliz quando vejo eruditos sistematizarem em teorias o que sempre realizei no arroz com feijão do cotidiano, em meu mister de escriba. Assim, Roland Barthes não vê a crítica no sentido de juízo de valores. Pensa, e muitos com ele, que deverá haver uma reformulação na crítica. Ela passaria a ser uma criação sobre a criação...

Creio que só os egocêntricos ou incuravelmente narcisistas podem se postar diante do fato artístico e decidir: é ou não arte, é ou não uma realização que se completou. [...]

Estou fazendo essas considerações porque, com frequência, me cobram o picho pelo picho. Existe gente que pensa que o bom crítico é o derrubador sistemático de todos os ídolos. [...]

Mas essa espécie de crítica não confere ao articulista a alegria de criar sobre a criação. Tirar da obra de arte os estímulos positivos e até negativos.

Uma visão sobre a tela, o filme, o livro, a peça de teatro, o vídeo, pode ser minuciosamente esclarecedora para o próprio artista, uma vez que a realização no plano da arte tem muito mais de inconsciente que de tomada consciente de uma realidade. E, em contrapartida, o crítico pode reformular todas as suas posições, mercê do que o artista for dizendo através da continuidade de seus trabalhos.

Assim, vejo o exercício da crítica no feitio de um diálogo democrático, não de um monólogo fascista. Verdades definitivas, para homens transitórios? Deixem-me rir. Não fecho nenhuma porta e não admito, por isso, portas fechadas, à minha frente. (SILVEIRA, 1976, p. 3)

Pedro Paulo da Silva (2015, p. 70) aponta a crítica de Helena Silveira como uma recusa ao senso comum que destaca os erros e os defeitos de uma obra, mas pensando a crítica a partir do caráter transitório das produções artísticas (como a televisão). Segundo o autor, ao repensar a linguagem e a função da crítica, a jornalista dialoga com Roland Barthes¹²¹ e defende uma postura

¹²¹ As editoras Paulista e Cultrix foram as principais editoras responsáveis pela publicação de Barthes no Brasil, linguista que ajudou como referência nos estudos em crítica, teoria literária e linguística no Brasil. Para Barthes, crítica, texto literário e tradução são categorias imbricadas no processo criativo da linguística. Para melhor

que se utilize da metalinguagem para pensar a própria produção crítica e situando um peso em seu caráter teórico. A obra de Barthes havia sido recentemente lançada no Brasil nos anos 1970, o livro *Crítica e Verdade*, e seu trabalho é citado para rever os conceitos de crítica, como tentativa de Helena em aproximar a crítica televisiva da crítica cultural especializada, por exemplo, assim como é considerada a crítica literária (SILVA, 2015, p. 71).

Um importante trecho da obra de Barthes revela uma crítica à posição positivista e taxativa de obras como boas ou ruins por arbitrariedade, utilizando-se de um racionalismo exagerado para construir categorias de análise das obras ignorando aspectos ideológicos, ou seja, uma crítica à “crítica isenta”:

A crítica é outra coisa diversa de falar certo em nome de princípios “verdadeiros”. Portanto o pecado maior, em crítica, não é a ideologia, mas o silêncio com o qual ela é recoberta: esse silêncio culpado tem um nome: é a boa consciência ou, se se preferir, a má fé. Como acreditar, com efeito, que a obra é um objeto exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de extraterritorialidade? Por que milagre a comunicação profunda que a maioria dos críticos postulam entre a obra e o autor que eles estudam cessariam quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? Haveria leis de criação válidas para o escritor, mas não para o crítico? (BARTHES, 2007, p. 159)

Barthes continua em seu texto ao afirmar que toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma (BARTHES, 2007, p. 159). Por meio do pensamento sobre a crítica enquanto atividade, ou seja, uma “série de atos intelectuais engajados”, citado por Barthes, Helena Silveira trouxe a sua crítica televisiva para o patamar de ofício, produção teórica sobre cultura, diferenciando-se da crítica como crônica ou “piche”. O caráter “Do ofício de ver TV. Ver TV, sim, compulsoriamente” (SILVEIRA, 1978, p. 3) é citado em publicação sobre o prêmio “Jornalista do ano” que recebe em 1978.

Ainda nessa publicação, é citada parte do grupo de comunistas que começaram a produzir suas telenovelas, assim como os problemas enfrentados com a censura na vigilância e corte de conteúdos, em que Silveira considera parte essencial do exercício da crítica: considerar as circunstâncias do conteúdo produzido na televisão, incluindo os embates com a censura, causando até mesmo a proibição de novelas que foram gravadas, mas não exibidas (o caso *Roque Santeiro* de Dias Gomes foi emblemático):

compreensão do assunto, ver: BRANDDINI, Laura Taddei. “Roland Barthes no Brasil, via traduções”. **Cadernos de Tradução**. [online] N. 34, V. 2. Jul/Dez, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v2n34p120>. Acesso: 02/06/21 às 17:02.

[...] É necessário pensar que todo o programa televisivo tem um colaborador: a Censura, e enquanto esta existir, caolhamente, só quase que poderemos ter escapismos, alienações, um desenho cor-de-rosa da vida e das coisas.

Por isso quando vejo escritores, como Lauro Cesar Muniz e Dias Gomes tirando sangue de pedra me envolvo não só do ponto de vista dos momentos de arte conseguidos, mas emocionalmente. De uma feita Gianfrancesco Guarnieri declarou que “Fazer TV no Brasil é exercício de desistência”. Hoje, ele deve estar achando que fazer teatro também é, com sua peça para a “Feira Paulista de Opinião” proibida pela Censura. (SILVEIRA, 1978, p.3)

O piche, até então muito comum na crítica das colunas de cadernos culturais, ficou caracterizado como uma espécie de ensaio sem preocupação teórica, recheado de arbitrariedades na escrita e, muitas vezes, construindo sua legitimação intelectual a partir das relações de poder entre os críticos e seus respectivos espaços no campo da arte, como a literatura e o teatro. A censura às novelas, a entrada de comunistas na produção do conteúdo televisivo e a modernização das emissoras a partir de aspectos tecnológicos trouxeram à Helena Silveira, como crítica televisiva, uma necessidade de revisitar a crítica produzida até então sobre a televisão. As novelas veiculadas nesse momento, como as escritas por Dias Gomes, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso e Janete Clair, foram consideradas acima da média para muitos críticos, impulsionando outros caminhos de suas publicações sobre o conteúdo televisivo.

Como crítica à postura do “piche” – muito comum nos anos 1960 como já vimos anteriormente com Wolff e Lessa –, Helena Silveira retrata uma nova abordagem para a crítica cultural em um processo de distinção. Essa distinção, enquanto parte do processo de institucionalização de um campo intelectual, é observada em outros espaços de crítica, como o caso da crítica literária que, historicamente, nasceu nos folhetins de jornais e que se aproxima do gênero ensaístico da sociologia e da filosofia¹²².

Especificamente nos anos 1970, como houve a tomada de uma posição que visava uma crítica à literatura que utilizava métodos extraliterários, embasados na vida do autor ou em teorias sociológicas e direcionamentos históricos, mas abordando uma crítica que tomasse a literatura como objeto autônomo, próximo à ciência. Sobre isso, Afrânio Coutinho¹²³ publica em 1968 a

¹²² Machado de Assis foi um importante exemplo de crítico literário, além de romancista, que utilizava o jornal para publicação de contos e ensaios. Antônio Candido é outro principal nome que elevou o patamar da crítica para a análise de um sistema literário brasileiro com a obra “Formação da literatura brasileira” (1959). Ver RODRIGUES, Manoel Freire; CARNEIRO, Ana Paula Lima. “Pensamento Crítico de Antonio Candido: Algumas considerações”. Revista do GELNE. Natal/RN. V. 19, n. 2. Jul-Dez, 2017. P. 90-100.

¹²³ Crítico e historiador da literatura, Afrânio Coutinho aprofundou os estudos sobre crítica literária e defendeu o método científico e a pesquisa acadêmica para a análise dos textos, afastando-se da crítica ensaística e contribuiu aos

obra *Crítica e Poética*, organizada com textos sobre o cenário da crítica literária no Brasil, retratando que esta passava por renovações em suas análises, sobretudo na base do rigor científico e da análise da obra literária em si mesma, caracterizando o movimento de “Nova crítica” ou “*new criticism*”¹²⁴, como campo de análise literária que indicava uma especialização na crítica (COUTINHO, 1968, p. 141).

Coutinho foi um dos principais representantes do movimento, trazendo para a crítica literária uma posição reflexiva sobre seus próprios critérios, enquanto atividade intelectual e que precisava utilizar o raciocínio lógico-formal. Esse processo colocou em “protagonismo” a análise do discurso, o que favoreceu nos anos 1970 outras análises sobre a crítica e o papel do crítico, devido a chegada das traduções de Roland Barthes no país e, mais tarde nos anos 1980, dos chamados Estudos Culturais¹²⁵ como campo de investigação influenciado por olhares acerca do papel das mídias e do poder hegemônico.

Um novo olhar na crítica de Silveira se inscreve nas transformações de temas, dos experimentalismos e dos protagonistas da periferia urbana. A telenovela do horário nobre foi um universo privilegiado para muitos escritores comunistas, vindos do teatro e da rádio, assim como as transformações na televisão acompanharam as transformações na crítica, em que seus escritores e produtores mantiveram relações direta ou indiretamente com a opinião publicada de alguns críticos renomados. “Povo” e “público” tornaram-se categorias em debate para os usos da TV em uma sociedade industrializada durante um regime civil-militar. Por isso, as discussões sobre a TV em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980 voltaram-se para as respostas do público sobre os tipos de conteúdo veiculado em rede nacional.

No próximo tópico, investigaremos como *povo e público* foram categorias usadas pela crítica para os jogos de poder no discurso sob processo de especialização no campo da crítica na década de 1980, sobretudo ao tratar-se do processo de abertura gradual da ditadura, fim do Ato Institucional – 5 e uma publicação intensa de críticas e produções bibliográficas sobre poder e mídia televisiva.

estudos no Brasil da “nova crítica”. Ver BRESSA, Inês Cardin. “Afrânio Coutinho, crítico e historiador da literatura brasileira: uma leitura”. Dissertação (mestrado). 2007. Faculdade de Ciências de Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo – SP.

¹²⁴ Campo de estudos literários que surgiu em 1940 nos Estados Unidos e teve como principais expoentes John Crowem Ransom e Thomas S. Eliot. Os estudos objetivavam a ideia que todo texto deve ser interpretado em sua própria unidade e autonomia. Ver CLEVELARES, Gustavo Augusto de Abreu. “Para uma análise intrínseca das letras, o new criticism”. Revista Anagrama. Ano 5, Ed. 3. Mar-mai, 2012. ; e LIMA, Marcos Hidemi. “Afrânio Coutinho e o New Criticism no Brasil”. Revista Darandina – Programa de Pós-Graduação em Letras – UFJF. Vol. 2, N. 2, 2012.

¹²⁵ Citamos os Estudos Culturais na “Introdução” desta pesquisa, conferir nota rodapé de número 9.

4.3 A crítica televisiva entre o “gosto” e a “qualidade” nos anos 1980

Na página 43 do *Estado de S. Paulo* de 30 de agosto 1978, podemos analisar um retrato interessante da visão de parte da intelectualidade sobre o conteúdo televisivo: o caso das “patrulhas ideológicas”. O termo refere-se ao movimento de contestação sobre o posicionamento de intelectuais e artistas que estariam, supostamente, perdendo a capacidade da crítica e a mobilização das massas em suas obras. A expressão foi cunhada, primeiramente, pelo cineasta Carlos Diegues, ou Cacá Diegues, em 1978, durante entrevista publicada no mesmo jornal¹²⁶, para se referir aos radicalismos da opinião de uma esquerda que estava tentando impor partidarismos na produção cultural, definindo-a como uma política ideológica que feria a liberdade artística do autor.

Na crítica de Marçal Versiani¹²⁷, o caso é comentado como parte das disputas entre mercado e intelectualidade na produção cultural do momento, seja cinema, teatro ou televisão. Com a estreia de *Xica da Silva* (1978), filme que chamou a atenção da crítica por retratar a história de uma negra liberta que utilizava a sexualidade como subversão da violência no contexto da escravidão, a película levantou críticas de setores da esquerda sobre a imagem da mulher negra sexualizada na trama e a acusação de aproximação com o “porno-chanchada”, através do uso da sexualidade somente para chamar atenção do público. Dessa forma, a discussão sobre público entre arte e o engajamento é evocada na crítica a partir da atuação das chamadas “patrulhas ideológicas”, ou sobre os limites das produções na arte para entretenimento e/ou engajamento do público/povo.

Marçal escreve:

Cacá Diegues se insurgiu contra o empolgação do “popular”, na entrevista em que redefiniu o cinema genuinamente brasileiro e popular. “Deixe-se o povo brasileiro a tentar sua experiência de liberdade; e não se queira colonizá-lo internamente, em nome de certa aristocracia da inteligência”. Poderia ter dito que se deve deixar o povo brasileiro solto no caminho de sua “revolução burguesa”: com tão longa tradição de autoritarismo político e mal saídos de um ciclo de arbítrio, será hora de novos balizamentos à criatividade e à espontaneidade? (VERSIANI, 1979, p. 43).

Na época da publicação, o cineasta iria participar de um programa de entrevistas popular da TV Cultura, *Vox Populi*, que contou com uma bancada de entrevistadores tais como

¹²⁶ NAPOLITANO, MARCOS. *Coração Civil - a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

¹²⁷ O jornalista trabalhou como editorialista da Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil e O Globo, além de colaborador da revista *Voices* durante os anos 1960 e 1970.

Henfil, Renato Tapajós, Jorge Bodansky e Aníbal Massaini¹²⁸, todos importantes intelectuais comunistas, com trajetórias de enfrentamento direto à ditadura. A divulgação do filme *Bye, Bye Brasil* de Diegues foi debatido durante o programa, assim como a repercussão do longa *Xica da Silva*, o que retornava à discussão sobre as “patrulhas ideológicas”. Na página, vemos a manchete anunciando a programação, ao lado da crítica de Marçal, compartilhando, ainda, com a crítica de Liane C. Alves¹²⁹ com excertos sobre os efeitos psicológicos da televisão sobre o público, a resenha de “C.M.M.” sobre a novela *Ilha Nua*, dentre outras publicações em uma mesma página sobre conteúdo de TV.

¹²⁸ Os idealizadores do programa “Vox Populi”, Roberto Muy Laert e Carlos Queiroz Telles, tinha como objetivo criar um programa de entrevistas que discutisse temas políticos e culturais sobre a realidade nacional, o que contou com a participação de entrevistadores comunistas como o cartunista e jornalista Henfil (O Pasquim) e o cineastas advindos do Cinema Novo: Renato Tapajós, Aníbal Massaini e Jorge Bodansky.

¹²⁹ A crítica de Liane C. Alves tinha o caráter semanal e ocupou boa parte do Estado de S. Paulo durante os anos 1970 e 1980, porém, há pouca ou quase nenhuma informação explícita sobre sua trajetória em nossas pesquisas. A menção à jornalista foi feita no livro de Laurindo Leal “Atrás das câmeras: relações entre cultura, estado e televisão”(1988, P. 49), mas a importância de seus escritos e sua contribuição não poderia deixar de ser ignorada.

entrevistas apresentava bancadas de intelectuais, debatendo temas da política, economia, arte e entrevistados de influência nacional. O ano de 1978 foi marcado pelo fim do AI-5 e o início do processo de abertura política “lenta e gradual”, entre o fim do governo militar Ernesto Geisel e o início do governo de João Figueiredo.

Essa “abertura política” foi marcada pela maior participação dos movimentos sociais e o surgimento de novas lideranças da esquerda, como os movimentos sindicalizados¹³⁰, as organizações femininas, como o Movimento Feminino pela Anistia¹³¹, dentre outros. A proposta de abertura política estava sendo debatida no Congresso Nacional, entendendo a anistia para militares e presos políticos, além da reformulação partidária com o fim do bipartidarismo e as eleições diretas para governadores. A participação cidadã estava em jogo, pois o Estado militar exercia poder sobre os limites dessa participação, entendendo a abertura como parte de uma política de conciliação e que foi controlada pelo alto, mesmo com as pressões dos setores populares.

O tema da abertura política, ampla e gradual, participou de enredos de telenovelas do horário nobre aos programas de entrevistas, como o próprio programa “Abertura”, idealizado por Fernando Barbosa Lima¹³² e transmitido pela Rede Tupi nos anos de 1979 e 1980. A participação de jornalistas, críticos e intelectuais comunistas eram presentes, como Fausto Wolff, que até então havia se afastado de suas concepções a favor do regime, participado da formação do jornal alternativo *O Pasquim* e começado a compor a bancada de entrevistadores do programa, que discutia o processo da transição democrática.

Nesse sentido, mesmo com o fim do AI-5, o momento de abertura política com a discussão do cenário nacional – as pressões de movimentos sociais em torno da anistia e de uma nova Constituição e a participação de jornalistas e intelectuais de diferentes setores da esquerda na televisão – foi importante para os questionamentos sobre os caminhos da produção cultural entre as incertezas na entrada dos anos 1980, marcando o fim institucional do regime em 1982.

¹³⁰ As greves no ABC, região paulista, em 1978 marcaram a força do movimento sindical de trabalhadores liderado por operários metalúrgicos, compondo a maior greve geral do Brasil até então, e que contou com a liderança sindical, como a de Luís Inácio Lula da Silva.

¹³¹ O MFA surgiu em 1975 com o objetivo organizar a luta pela anistia durante o processo de abertura e que promovia em sua campanha os sentimentos de paz, solidariedade e justiça. (DUARTE, 2008).

¹³² Além do programa, o “Jornal de Vanguarda” foi ao ar em 1962 na TV Excelsior e que cunhou o termo “nossas câmeras são seus olhos”, cujo programa reuniu jornalistas da imprensa escrita e foi importante para modelos posteriores de programas de entrevistas na TV.

O caso das Patrulhas Ideológicas foi repercutido como crítica aos setores da esquerda comunista, revelando um desgaste do “nacional-popular” e da produção cultural, segundo esses setores, que serviria à mobilização de massas. A maior liberdade para um momento de transição, segundo Cacá Diegues, assim outros setores na esquerda, estaria em temas que não fossem diretamente ligados à luta armada ou a uma crítica direta à ditadura, mas em temas ligados a novos padrões de comportamento, crítica dos costumes e a participação em enredos, tanto no cinema como na televisão, de grupos sociais marginalizados, como homossexuais, negros e negras e mulheres protagonistas que desviariam dos padrões impostos pela sociedade.

A forma como a crítica televisiva acompanhou o processo de abertura, também abordou temas como ética e censura na programação televisiva, buscando apoio nos estudos comunicacionais, em sua maioria sobre recepção e efeitos dos meios de comunicação de massas. Observamos, mais uma vez, a escrita televisiva crítica que permeia uma página inteira, diluída entre a crítica de cinema, entendendo os diversos aspectos em que a escrita sobre TV relaciona artigos e resenhas entre si. Na página, o tema do cinema brasileiro na televisão está em evidência, com a manchete que descreve a compra de filmes nacionais por boa parte das emissoras e, abaixo, uma discussão crítica sobre o processo de nacionalização do cinema e seu processo de abertura na TV.

Além dos profissionais do teatro, como atores e escritores, existiu uma significativa quantidade de profissionais do cinema trabalhando para a televisão em sua programação, transformando o próprio formato da TV ao mesmo tempo em que adaptavam-se a ela. Estreava o programa *Globo Repórter* em abril de 1973, dando continuidade ao *Globo Shell*, de 1971, que apostava no formato película, ou seja, em documentário que mostrava a diversidade do país com filmagens sem presença da equipe e em larga escala, em que cenários e paisagens eram os protagonistas das cenas.

Foi nesse mesmo ano de 1973 que, segundo Ana Cláudia de Freitas Resende (2005), aconteceu uma carência de produção do cinema nacional, em que cerca de 290 produtoras nacionais estavam registradas no Instituto Nacional de Cinema, com a estreia de 57 filmes nacionais nesse ano, quando no ano anterior, teriam sido produzidos 68 filmes (BERNADET, 1979, p. 88). A televisão abriu espaços para os cineastas. Programas como o *Globo Repórter* se tornaram um ponto de encontro entre profissionais da TV e do cinema brasileiro por meio do filme documental, principalmente (RESENDE, 2005, p. 107). Os cineastas Eduardo Coutinho e João

Batista Andrade¹³³ foram importantes idealizadores do formato documentário para a televisão, caracterizando uma espécie de resistência ao filme importado, ao ampliar o mercado para os cineastas brasileiros (RESENDE, 2005, p. 108).

Na imagem a seguir, podemos visualizar a escrita sobre TV relacionando-se em um espaço comum entre o cinema, a música e a literatura na TV:

Figura 16 – A TV, o cinema, a música e a literatura dividem página em impresso



Fonte: O Estado de S. Paulo, 24 fev. 1981, p. 22.

Na crítica, Carlos M. Motta sobre a passagem do cinema nacional para a televisão, relata o aumento de programação nacional e destaca, como parte do momento, a abertura da televisão para novos espaços e novos profissionais advindos do cinema e, principalmente,

¹³³ Eduardo Coutinho é reconhecido por seu documentário “Cabra Marcado Para Morrer”, que influenciou o cinema documental de contestação durante a ditadura civil-militar, assim como João Batista de Andrade ficou reconhecido em sua filmografia por sua discussão de temas sociais e na linguagem entre ficção e documental. Ambos fizeram importantes passagens no programa “Globo Repórter” e contribuíram no formato película para a televisão.

influenciados pelo aumento da compra dos aparelhos televisores coloridos. O crítico de cinema destaca dois pontos sobre o processo: primeiro, o filme brasileiro já estava indo ao ar com a TV em preto e branco, mas encontrava dificuldade na exibição, transformando-se em tabu para o público do horário diurno:

Mas será mesmo verdade que nossa televisão nunca deu importância ao cinema brasileiro?

Exercitando a descuidada, quando não totalmente inexistente, memória nacional e fazendo um levantamento ainda que de arquivo e não estatístico, verifica-se que o Canal 13, na sua primeira fase, exibiu filmes brasileiros nos horários noturnos e que a Globo, além de esporádicas exibições de fitas nacionais para adultos, apresentou durante alguns meses fitas brasileiras (...).

Hoje em dia, todo mundo - até mesmo, segundo dizem, quem não possui televisor a cores - só quer ver filmes coloridos. Esse tabu tem relegado filmes nacionais e estrangeiros em preto e branco a horários depois da meia-noite, quando não ao amanhecer, como aliás ocorre também nas emissoras nos EUA. Em consequência, filmes mais antigos, de qualquer nacionalidade, terão cada vez menos possibilidades de serem exibidos na tevê. Por outro lado, existem menos filmes disponíveis (...). Além disso, a lei exige a utilização do internegativo (negativo tirado de uma cópia positiva) e não mais permite a importação de cópias positivas, o que aumenta os custos. Isso pode tornar mais vantajoso exibir filmes brasileiros, porque, além disso, os mais atuais já não contam com tantos empecilhos da censura. E quanto menos filmes dublados melhor: valoriza-se os nossos artistas e impede-se a deturpação do melhor cinema estrangeiro. (MOTTA, 1981, p. 22)

Um aspecto importante que podemos notar é que o cinema brasileiro, na década de 1980, buscava se estruturar horizontalmente na programação televisiva. A necessidade de público em massa não era uma necessidade de profissionais do teatro comunista, somente. Segundo Fernanda Mauricio Silva (2016), o que diferencia o crítico de cinema e o crítico de TV é que o primeiro fala sobre uma obra que já se concluiu, ao contrário da televisão que se apresenta como uma obra em construção e, principalmente, refém do gosto do grande público. Por isso, se para alguns críticos televisivos dos anos 1960, o problema do gosto se expressava diante das relações com o mercado e a popularização de uma cultura embotada, para o crítico de cinema, a televisão se configurou como importante espaço de construção de público em maior escala, principalmente, com o “padrão Globo” de televisão e a abertura para novos profissionais.

A jornalista Liane C. A. Alves, que publicou artigos quinzenalmente durante os anos 1970 e 1980, acompanhou as reportagens sobre TV e a crítica de cinema e, junto ao artigo de Motta, reflete sobre os significados da Cultura como processo de transformações dos meios de comunicação de massas cuja consequência seria a homogeneidade ou a democratização como

efeito do processo. O tom da análise relaciona-se com a ocasião e a abertura televisiva e o que seria um novo sobre as análises televisivas:

Discutir a homogeneização da cultura através da televisão como uma estonteante revelação feita há apenas algumas semanas tem um sentido jornalístico pouco relevante. Há mais de 20 anos, páginas e páginas dos livros dos melhores teóricos de comunicação do mundo - como os de Umberto Eco, McLuhan, Postman, Newcomb - foram escritas analisando o indiscutível fenômeno da homogeneização da cultura. Agora entramos numa nova fase, uma segunda etapa destes estudos: a avaliação dos efeitos da homogeneização ou mesmo a dimensão cultural como fator de mudança social. (ALVES, 1981, p. 22)

Durante a análise, relaciona-se a homogeneização da cultura com o ganho de público e um suposto desprendimento da elite cultural para “nivelar-se por baixo” ou “democratizar-se”, citando duas visões de intelectualidade sobre a chegada da TV para o grande público. “Nivelar-se por baixo” seria o processo de facilitar a linguagem televisiva para as camadas populares, próxima à análise de Fausto Wolff sobre o embotamento televisivo, ou seja, um conteúdo acrítico. “Democratizar” seria o processo de facilitar a linguagem televisiva, mas visando ao protagonismo do público que teria acesso à informação dentro da renovação do conteúdo televisivo brasileiro nos anos 1970 e 1980.

Ao final da análise, a jornalista constrói sua projeção de futuro, parte de sua leitura do momento de abertura política e do aumento do público televisivo:

Mas começamos agora o processo inverso. As redes de tevê e, no futuro, as tevês por cabo, tendem novamente a especializar-se em novos públicos. Poderemos ter, daqui a 20 ou 30 anos, televisões de alta sofisticação técnica, cultural e informativa destinadas a públicos específicos. A ‘televisão de massa’ talvez continue apenas seguindo os passos de seu público - e não se pode cobrar dela a tarefa da educação ou da elevação do nível social das massas. Na verdade, somente com a melhora das condições econômicas, de educação e lazer - algo que apenas estruturas governamentais podem proporcionar - é que poderemos ter uma melhora do nível de qualidade na televisão. Talvez assim a televisão possa ‘nivelar-se por cima’ sem o risco de ver o seu botão desligado.

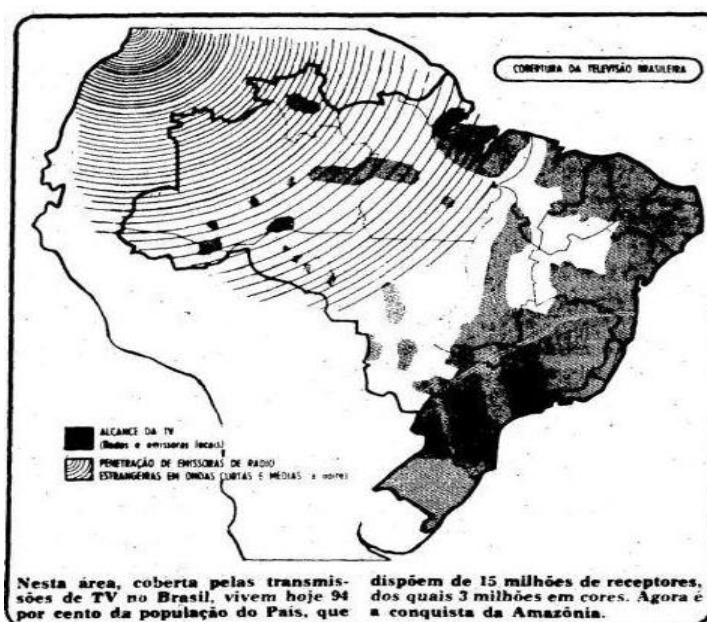
Se vemos hoje uma cultura homogeneizada - com algumas consequências sociais não desejáveis -, podemos ter a esperança de que esta seja uma cultura de transição, pois trata-se, na verdade, de um processo dinâmico. Por enquanto, podemos ter pelo menos um conforto intelectual: se a cultura é homogeneizada, a informação também passa a ser fabricada para a atingir a todos. E a informação, no seu sentido jornalístico (‘saber o que está acontecendo’), é uma garantia de liberdade. (ALVES, 1981, p. 22)

A partir do entendimento de espaços de experiência e horizonte de expectativas, ao retornarmos às análises de Koselleck (2007), percebemos como perspectiva de futuro a compreensão da abertura política enquanto parte do processo de massificação da TV. Podemos

contrastar com as críticas de Wolff e Ivan Lessa, como vimos no primeiro capítulo do nosso trabalho, produtores de uma perspectiva de futuro sobre a TV atrelada a um futuro alienante e pessimista. A visão de mercado e homogeneização está vinculada à discussão sobre participação cidadã, segundo a jornalista. Na interpretação de Alves, o distanciamento da produção televisiva por uma elite intelectual buscava agregar o público em larga escala, mas entendendo a importância de um engajamento político sobre o acesso à informação. Podemos relacionar o fim do AI-5 em 1979 com a necessidade de movimentos sociais, intelectuais e jornalistas se pautarem como pontos mediadores para a discussão sobre acesso aos meios de comunicação como exercício da cidadania, afirma Alves.

A crítica, como processo de elaboração da experiência, traçou uma importante trajetória durante a abertura política para os meios de comunicação, cuja televisão estava no centro das preocupações da imprensa. Na reportagem de Ethevaldo Siqueira, *Televisão invade até aldeias amazônicas*, publicada em 1978 no Estado de S. Paulo descreve-se, com informações e gráficos, a televisão como projeto de integração nacional, como pode-se observar na figura a seguir.

Figura 17 – Cobertura do sinal televisivo por área geográfica no Brasil



Fonte: O Estado de S. Paulo, 24 ago. 1978, p. 26

Por isso, a discussão sobre a televisão enquanto espaço de cidadania no momento de abertura política, proposta por Liane C. Alves, estaria relacionada ao próprio crescimento estrutural da TV. Para a jornalista, povo e público seriam indissociáveis para o futuro da televisão no Brasil.

A escrita crítica sobre a televisão traçou diferentes estratégias de interpretação sobre o futuro da TV no Brasil, ganhando espaço na imprensa com suas reflexões acerca do cenário nacional. Enquanto interpretação, não há homogeneidade, como vimos no decorrer da pesquisa, por isso, a preocupação entre povo e público não estaria encerrada, mas abrindo uma outra lente na análise sobre cultura e prática cultural, nos termos de Roger Chartier (1991), ao falarmos de representação e prática.

O jornalista Paulo Roberto Leandro¹³⁴ discute sobre a questão do “padrão Globo” com o conteúdo ainda centrado na fórmula do tripé: novela, telejornalismo e cobertura esportiva. Segundo o crítico, a TV Cultura seria o destaque do momento, ao dedicar-se a programas de entrevistas, debates e propostas culturais mais ambiciosas. As grandes campanhas publicitárias e a TV Globo eram modelos que se tornaram regra ao padrão de TV no Brasil, e segundo o jornalista,

A travessia de 81 está começando. A locomotiva ainda é movida a novela o que distingue o comboio de cada emissora é o serviço de bordo: se for de boa qualidade, o passageiro viaja até o final, rendendo altos índices de Ibope; se não agradar, ele pode fazer baldeação e mudar de canal da primeira estação. (LEANDRO, 1981, p. 25)

Assim, a qualidade do conteúdo continuaria relacionada aos pontos do IBOPE, portanto, a questão entre um conteúdo que construísse um sentido participativo com sua audiência ainda estaria amarrado ao padrão de televisão mercadológico. Os efeitos da televisão como objeto próprio de uma estrutura social em que predomina o controle do sujeito como consumidor de um produto foi uma perspectiva bastante difundida nesse momento. O Estado de S. Paulo publicou, além da página sobre televisão que reuniu a crítica de cinema para comentários sobre a TV aberta, um ensaio da historiadora Ebe Reale¹³⁵, em 1981, sobre os efeitos da televisão em difundir padrões culturais na sociedade, sobretudo, com a difusão das telenovelas. Sobre isso, a pesquisadora evidencia a homogeneização principalmente no que diz respeito aos aspectos específicos da diversidade cultural, especialmente, para a cultura popular:

A jovem do interior de Minas, a rendeira das praias de Florianópolis, ou a sertaneja do Nordeste passam a aspirar a uma vida semelhante à das heroínas das novelas, baseadas no ‘Ipanema, way of life’, pois não é a vida do Rio de Janeiro que estas retratam, mas, sim, aquela de alguns bairros da Zona Sul da Cidade Maravilhosa.

¹³⁴ Atuou nos anos 1970 como coordenador do programa *Vox Populi* e estendeu sua participação a 1983, além de ter atuado como professor de jornalismo na ECA-USP durante a mesma década.

¹³⁵ A historiadora publicou no Estado de S. Paulo como colunista convidada e já produziu até então diversos trabalhos sobre a história de São Paulo e é o 40º membro da Academia Paulista de História.

Infelizmente, aos poucos, as populações das cidades do Interior e do meio rural têm seus valores tradicionais substituídos pelos hábitos copiados da sociedade de consumo. Esse abandono dos valores tradicionais, essa traição às nossas origens, terá para a cultura brasileira conseqüências profundas, pois quando nos conscientizarmos será provavelmente muito tarde, já que todo mundo um acervo cultural estará irremediavelmente perdido. (REALE, 1981, p. 11).

Podemos relacionar a leitura sobre homogeneização e integração cultural na construção do entendimento sobre cultura de massas e qualidade da programação a partir de Eugênio Bucci, crítico televisivo e jornalista, que analisa a televisão como um lugar em si e a crítica televisiva como constituinte do espaço televisivo. Assim como a TV é um espaço público em si, mas fragmentado, a crítica é quem totaliza esse espaço em forma de interpretação da realidade que a TV insere na sociedade e está inserida nela. As interpretações sobre TV e “qualidade” continuam em disputas e tensões, mas esses conflitos sustentam um espaço público e um “encerramento” de um outro tempo, como afirma Bucci (200719xx, p. 31), no processo de debate contínuo sobre o lugar da cultura na modernização do país.

Uma importante discussão sobre integração cultural e apagamento está em Edgar Morin, na publicação da obra *Cultura de Massas no Século XX - O Espírito do Tempo* nos anos 1970. Segundo o autor, “tudo o que é inovador, sempre se opõe às normas dominantes da cultura” (MORIN, 2002, p. 19). Sobre a crítica dos intelectuais do processo de massificação, sustenta que é preciso reexaminar e autocriticar a noção ética e estética de cultura: “o termo cultura de massa não pode ele mesmo designar essa cultura que emerge com fronteiras ainda fluidas, profundamente ligadas às técnicas e à indústria, assim como à alma e à vida cotidiana” (MORIN, 2002, p. 20).

Sendo assim, na década de 1980, “qualidade” e “gosto” quanto à crítica televisiva na imprensa relaciona-se ao processo de abertura política e inserção dos movimentos sociais, assim como o apelo da intelectualidade, das esquerdas e do jornalismo dito “liberal”, acerca dos efeitos televisivos e os significados da cultura em meio ao processo de industrialização e integração nacional a partir dos sistemas de comunicação. A crítica televisiva, bem como a televisão, fragmentou-se e diluiu-se nas páginas dos jornais, sem a mesma frequência de publicações nos impressos escolhidos. Não por perda de influência, mas por expansão do território simbólico televisivo para outros espaços culturais. Assim como o crítico de cinema publicou sobre o cinema na televisão e o jornalista publicou sobre o telejornalismo no Brasil.

“Gosto” e “qualidade” acompanharam essa fragmentação, pois as discussões pareciam estar em “tempos fraturados”, na expressão da obra-título de Eric Hobsbawn, já que enquanto a crítica à massificação ainda permanecia, havia a análise da importância televisiva nos espaços

remotos e na inserção das discussões sobre cidadania e participação política nos espaços televisivos. Dessa forma, ao fim deste tópico, não entenderemos o fim do processo em que a crítica se constituiu, pois ainda estamos trabalhando com um recorte temporal e espacial definido e isto se prolonga para uma importante discussão sobre a existência ou não de uma crítica sobre TV na contemporaneidade. Porém, encerramos deixando em aberto a reflexão sobre a construção de um espaço intelectual durante a ditadura civil-militar, que falava sobre televisão, evocando a participação de uma intelectualidade múltipla, desde os profissionais liberais e poetas engajados aos comunistas que observavam a TV com olhos desconfiados.

As estratégias de interpretações construíram o que entendemos por conceitos de cultura de massas e indústria cultural no Brasil, dentro de um processo de circularidade das leituras sobre a TV, com jornais, publicações de obras acadêmicas e o aumento das formações especializadas em comunicação no eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, entendemos as disputas e as tensões sobre um espaço novo, assim como a crítica televisiva se constituiu enquanto um importante movimento efervescente de debate público sobre a cultura no Brasil, durante a ditadura, e seu projeto de modernização conservadora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica televisiva, como construção de estratégias de interpretação da TV no Brasil, se firmou como um campo reflexivo sobre as transformações na produção cultural do mercado da indústria cultural e das ditas “belas artes”. Levando em consideração a crítica como produção heterogênea de sentidos, parte de um “espírito do tempo” ou de um “horizonte de expectativa”, percebemos a construção de um campo intelectual de discussão sobre cultura no Brasil, os próprios rumos da crítica – a crítica enquanto objeto a ser criticado – e a formulação de conceitos tão caros às leituras contemporâneas sobre meios de comunicação, como é o caso de “cultura de massas”. A trajetória dessas leituras, a construção de um instrumento de análise próprio de um campo de saberes em disputas foi possível durante o processo de modernização conservadora da televisão no Brasil, projeto da ditadura civil-militar.

Dessa forma, a história da crítica no Brasil e a história dos meios de comunicação, entre a imprensa e a TV, foram construídas a partir de espaços de experiências que estiveram em consonância com a trajetória intelectual na imprensa, em cadernos culturais que abrigaram sociabilidades diversas entre jornalistas, *freelancers* e a própria persona do crítico. Pensar os rumos da cultura no Brasil, segundo os críticos na imprensa de grande circulação, residia em interpretações sobre a TV, entre o objeto e o conteúdo, como importantes para o engajamento intelectual, portanto, levando parte de uma *intelligentsia* comunista formulou suas “visões de futuro” sobre TV, sobretudo ao tratar-se da associação entre cultura e ação política durante os anos ditatoriais.

Ao longo dos capítulos, observamos a trajetória da crítica televisiva em seus conflitos e consensos. Não buscamos uma linha evolutiva, pois entendemos a pesquisa como uma escrita que perpassou os anúncios publicitários, a programação, a busca por uma linguagem televisiva e, por consequência, uma linguagem própria da crítica em questão. Ao buscar uma forma própria de publicação no jornal, a posição do crítico também acompanhou mudanças de postura, e a contribuição de uma intelectualidade comunista foi importante para sedimentar as bases do ensaio crítico sobre televisão.

O presente trabalho teve como objetivo abrir um caminho de reflexão, mas assim como a pesquisa em História continua na experiência do pesquisador, a operação historiográfica está situada em um tempo e lugar também pertencente à agência histórica que constrói o objeto. Por isso, há alguns vislumbres de futuro que poderiam mediar outros olhares sobre a escrita de TV,

como o espaço do jornalista frente ao novo veículo de informação, a presença de mulheres jornalistas escrevendo ensaios sobre a programação televisiva, a presença de críticos de cinema ocupando espaço no jornal impresso para escrever sobre TV, dentre outros caminhos que estão a serem construídos sobre o objeto: a crítica televisiva.

A delimitação do objeto de pesquisa foi importante para trilharmos questionamentos acerca de cultura e intelectualidade na imprensa no Brasil, mas a crítica enquanto experiência pode vir a ter outros olhares históricos. A nossa posição investigadora do sujeito crítico no jornal, entre a multiplicidade de agentes que movimentam o espaço, possibilitou a construção de um elo entre História da Comunicação e História Intelectual, entendendo ambas as áreas passíveis de questionamentos dentro de suas próprias metodologias. O caderno cultural se tornou um espaço de disputa para a crítica, e assim a escrita sobre TV foi objeto de nossa reflexão para pensar o lugar de confronto entre novas narrativas sobre televisão e cultura.

Ao entender o lugar da tecnologia como espaço de produção entre a crítica e a crise, podemos perceber como a narrativa sobre os tempos da ditadura atravessou o lugar da televisão. A TV como tecnologia entre o medo e o fascínio formula perguntas em pesquisas sobre o período presente na pesquisa, assim como produz outros questionamentos sobre o lugar da mídia em nossos tempos. Por fim, ressaltamos a importância da continuidade de nossos estudos sobre a crítica televisiva ao olhar da História, e estamos abertos para reflexões sobre mídia, narrativa e poder.

REFERÊNCIAS

- ‘ZOO’ Televisado. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 20 de fev. 1968. Primeiro Caderno, p.1.
- “É DURO ser doméstica!”. **Brasil Urgente**. Ano I, n. 1, ed. 2. 1963. Feminina, p. 21.
- A NOVELA e Sua História”. São Paulo: **Estado de S. Paulo**. 21 out. 1973. Suplemento Feminino, p. 10.
- A TELEVISÃO para milhões. **O Cruzeiro**, nº. 28, ano X, 1950, p. 36-38.
- A VITÓRIA da técnica. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 5 de jan. 1970, Caderno Especial, p. 3.
- ADAMATTI, Maria Margarida. **A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo. USP – São Paulo, 2015.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUIAR, Flávio. Disciplina a bordo. **Movimento**. N. 18. 3 de nov. 1975. Seção Cultura. p. 24.
- AGUIAR, Mariana Araújo. **O Teatro de Revista Carioca e a Construção da Identidade Nacional: o popular e o moderno na década de 1920**. Dissertação. Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ, 2013. Rio de Janeiro – RJ.
- AGUIAR, Wilson A. **Introdução à TV**. São Paulo: Habitat Editora LTDA, 1967.
- AGUIAR, Wilson. **Introdução à TV: produção e direção de programas**. São Paulo: Habitat, 1967.
- ALMEIDA, Mauro. **A Comunicação de Massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Júpiter, 1971.
- ALMEIDA, Mauro. **A Comunicação de Massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Júpiter, 1971.
- ALVES, José Eustáquio Diniz. **Características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv3124.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- ALVES, Liane C. A. Homogeneidade, marca de uma cultura em transição. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. 24 fev. 1981, p. 22.
- ANDERS, Gunther. O mundo fantasmático da TV. *In*: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David

M. (org.). **Cultura de massa**. São Paulo: Cultrix, pp. 415-425, 1973.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARBOSA, M. **História Cultural da Imprensa**: Brasil – 1900-2000. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2007.

BARBOSA, M. **História da Comunicação no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BARREIRA, Caio Brito. “**Em meio a imagens borradas e contornos misteriosos**”: a televisão como questão de segurança nacional nos discursos da escola superior de guerra na ditadura civil-militar (1966-1984). 2019. 134f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2019.

BARROS FILHO, Eduardo Amando de. **Por uma televisão cultural-educativa e pública**: a TV Cultura de São Paulo, 1960-1974. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579832079. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/109184>. Acesso em: 8 mar. 2022.

BARROS, José D'Assunção. Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. **Revista ARS**, v. 6, p. 40-60, 2008.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASBAUM, Hersch W. **Solta o Verbo – Lauro Cezar Muniz**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2010.

BENJAMIN, W. **A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. *In*: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, p.59-83, 2010.

BERGAMO, Alexandre. Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil. **Tempo social**, v. 18, p. 303-328, 2006.

BERNADET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro**: Propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BONINI, Adair. “Os gêneros do jornal: o que aponta a literatura da área de comunicação no Brasil?”. **Revista Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, vol. 4, n.1, jul./dez. 2013

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas Brasileiras: balanços e perspectivas. **Revista São Paulo em Perspectiva**. Vol. 15, n.3. São Paulo, jul./set. de 2001.

BORNHEIM, Gerd. “As dimensões da crítica”. *In*: MARTINS, Maria Helena (org). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAGA, José Luís. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: PAULUS, 2006.

BRAGA, Mauro. Zona Neutra. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, Primeiro Caderno. 23 jan. 1969, p. 2

BRANDÃO, C. As primeiras produções teleficcionais. *In*: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da Televisão no Brasil - do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

BRANDINI, Laura Taddei. Roland Barthes no Brasil, via traduções. **Cadernos de tradução**, v. 2, n. 34, p. 120-141, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v2n34p120>. Acesso em: 02 jun. 2021.

BRESSA, Inês Cardin. **Afrânio Coutinho, crítico e historiador da literatura brasileira: uma leitura**. Dissertação (mestrado). 2007. Faculdade de Ciências de Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo – SP.

BRITO, Leandro. **Jornal Alternativo O Sol: concepção de um novo jornalismo durante a ditadura civil-militar brasileira**. 2017. Dissertação (mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Universidade Estadual Paulista – UNESP. Bauru - SP.

BUCCI, Eugênio. A crítica da televisão. *In*: MARTINS, Maria Helena (org). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC, 2007.

BUSETTO, Áureo. Em busca da caixa mágica: o Estado Novo e a televisão. **Revista Brasileira de História**. Vol. 27, n. 54, pp. 177-196, 2007.

CAMPOS, Raquel Discini. O Correio da Manhã (1901-1974) e a educação para a beleza feminina. **Revista Caderno Espaço Feminino**. V. 29, n. 1, pp. 237- 254, 2016.

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão e Capitalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: L&PM, 1982.

CARLOS MAGNO, Maria Ignês. Quando o Brasil ficcional faz pensar o Brasil real. Como a crítica entra nessa história?. **Revista Observatório**, v. 3, n. 3, 2017.

CARTAZ - I. Rio de Janeiro: **Diário Carioca**. 6 mar. 1960. Letras e Artes, p.3.

CERQUEIRA, Ítalo. **Fluxo em Raymond Williams: Apropriações, Contradições e Desdobramentos**. 77 f. il. 2018. Monografia – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CHAMMAS, Eduardo Zayat. **A Ditadura Militar e a Grande Imprensa: Os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968**. 2012. Tese (Mestrado em História Social). Programa de Pós-graduação Em História Social, USP. São Paulo.

CHARTIER, Roger et al. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, v. 1, p. 12, 1990.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CLEVELARES, Gustavo Augusto de Abreu. “Para uma análise intrínseca das letras, o new criticism”. **Revista Anagrama**. Ano 5, Ed. 3. Mar-mai, 2012. ; e LIMA, Marcos Hidemi. “Afrânio Coutinho e o New Criticism no Brasil”. *Revista Darandina – Programa de Pós-Graduação em Letras – UFJF*. Vol. 2, N. 2, 2012.

COLUNA de Jacinto de Thormes. Rio de Janeiro: **Última Hora**, 29 nov. 1963. Primeiro Caderno, p. 9.

CONY, Carlos Heitor. A hora dos intelectuais. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 de maio de 1964. Segundo Caderno, p. 1.

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato: o som e a fúria do que se viu no golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Edipass, 2018.

COSTA, Cecília. **Diário Carioca: O diário que mudou a imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

COSTA, Helouise. Espaços da arte: fotografia e representação em Peter Scheier. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNISMOS EM DIÁLOGO: O PAPEL SOCIAL DA ARTE E DA FOTOGRAFIA A PARTIR DA OBRA DE HANS GUTER FLIEG*, 2015. p. 99-133.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1969.

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista Sociologia Política**. Curitiba, v. 18, n. 35, pp. 95-117, fev. 2010.

CZAJKA, Rodrigo. O Comando dos Trabalhadores Intelectuais e a formação das esquerdas culturais em 1960. **Revista Temáticas**. Campinas, n. 19, pp. 57-80, 2011.

DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. **Estado de São Paulo**, 7 out. 1961. Suplemento Literário, p. 6.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla B (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2011.

DEPARTAMENTO DE PESQUISA. Cinco Séculos de Gutenberg. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 14 dez. 1968, Caderno B, p. 4.

DEPARTAMENTO DE PESQUISA. Monteiro Lobato: ‘um rico filão’ de anúncios para a TV. **Movimento**. Nº 21. 24 nov. 1975, Seção Assuntos, p. 10.

DEPARTAMENTO DE PESQUISA. O que é censurável no Brasil?. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 de jan. 1968. Caderno B, p. 5.

DIAS, José. Coincidência de mandatos. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 26-27 out. 1968, Primeiro Caderno, p. 2.

DUARTE, Ana Rita Fonteles (org). **Imagens sob suspeita: censura e meios de comunicação na ditadura civil-militar brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva - entre história e memória, uma feminista na imprensa brasileira**. 2002. 233 f - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE).

DURIGUETTO, Maria Lúcia. A questão dos intelectuais em Gramsci. **Revista Serviço Social & Sociedade**, n.118, pp.265-293, 2014.

DUTRA, Maria Helena. O Tempo Passou, Só a Tupi Não Viu. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 jul. 1976. Caderno B, p. 9.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA, 1991.

FALCÃO, Letícia Fonseca. **Entre o exercício da crítica e a escrita da história: O lugar de Sábado Magaldi na história do teatro brasileiro**. 2017. Dissertação (Mestre em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. UFU – MG.

FERNANDES, Carlos. Revolução sim, cores não!. **Brasil Urgente**. Ano I, nº 2, 24 de março de 1963, P.19

FERNANDES, Renan. **A Produção Intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade: transições entre a crítica teatral e a historiografia do teatro brasileiro**. 2017. Tese (doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, UFU – MG.

FERREIRA, Vilma Moreira. **A enunciação do cotidiano: estudos de textos de Clarice Lispector para o Caderno B do Jornal do Brasil de 1967 a 1973**. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes. Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, USP-SP.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Tempo & Argumento**, Florianópolis, v.9, n. 20, pp. 05-74, 2017.

FILHO, João Freire. Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. **Revista Galáxia**, n.7, 2008.

GOMES, Luana e Mayra Dias (org.). **Dias Gomes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

HAMBURGER, Esther. Beto Rockfeller, a Motocicleta e o Engov. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 41, pp. 14-36, 2014.

HAMBURGER, Esther. **Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HANSEN, Patrícia Santos; GOMES, Angela de Castro. **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.

HOLANDA, Nestor. "Filmes". Cartazes da Cidade, **Diário Carioca**, 9 jun. 1960, p. 6.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1992.

INTELECTUAIS e Artistas pela liberdade. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 29 mai. 1965. Primeiro Caderno, p. 5.

IPMs na Justiça acusam 400 pessoas. **Diário Carioca**. 26 nov. 1965, Primeiro Caderno, p. 5.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2006.

JARDIM, Reynaldo. Arte Direta. **Diário Carioca**. 5 dez.1964, Cartazes da Cidade p.6.

JARDIM, Reynaldo. Conversa literária. **Última Hora**. 4 set. 1954. Primeiro Caderno, p. 11.

JARDIM, Reynaldo. Fala, Tinhorão!. **Diário Carioca**. Quinta-feira, 7 jan.1964. Cartazes da Cidade, p. 6.

JARDIM, Reynaldo. Infância. **Diário Carioca**. 22 jan. 1965. Cartazes da Cidade, p. 6.

JARDIM, Reynaldo. Lá e Cá. **Diário Carioca**. 24 nov. 1964. Cartazes da Cidade, p. 6.

JUNIOR, Arlindo Ferreti; WESTPHAL, Euler Renato; MEIRA, Roberta Barros. Natureza Edênica, Homem Eugênico: Monteiro Lobato e as questões da identidade nacional brasileira. *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SC*, 17., 2018. Joinville.

KOSELLECK, R. **Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

KOSELLECK, R. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, R. **Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KOSELLECK, Reinhart; RICHTER, Michaela W. Crisis. **Journal of the History of Ideas**, v. 67, n. 2, pp. 357-400, 2006.

KUCINSKI, B. **Jornalistas e Revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2018.

LEAL, Carolina de Souza. **A opinião da crítica teatral**: um recorte sobre Décio de Almeida Prado e Yan Michaslki. 2009. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação -ECO. Rio de Janeiro – RJ.

LEANDRO, Paulo Roberto. TVs, entre o padrão e o conteúdo. **O Estado de S. Paulo**. 1 mar. 1981, p. 25.

LESSA, Ivan. Antes da televisão. **Última Hora**, UH Revista, 26.jan.1965, p. 3.

LESSA, Ivan. O programa é a televisão. Revista UH. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 2 de fev. 1965. Revista UH, p. 3

LESSA, Rodrigo Oliveira. A Opinião Pública (1967) e a imagem como alicerce realista. **Revista NEP-UFPR**. Curitiba, v.3, n.4, pp. 276-292, 2017.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. **Caderno B do Jornal do Brasil**: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira. 2006. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ- RJ.

LOFFLER, Carlos Alberto. Truste amarra cantores sob contrato: TV. **Tribuna da Imprensa**. 29-30 de janeiro de 1966. Segundo Caderno, p. 2.

LORENZOTTI, Elisabeth de Souza. **Do artístico ao jornalístico**: vida e morte de um Suplemento – Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956 a 1974). 2002. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, USP – SP.

LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. **Bárbara Heliodora**: uma trajetória crítica. 2006. (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ – RJ.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Editora Senac, 2014.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Televisão e arte contemporânea. **Revista ARS**, vol. 10, n. 19, 2012.

MAGALDI, Sábato. “Indagações”. **Estado de S. Paulo**, 15 de abr. 1961, Suplemento Literário, p. 5.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2004.

MARQUEZI, Dagomir. Muito Glacê e Pouco Bolo. São Paulo: **Movimento**, nº 41, 12 abr. 1976, p. 15.

MARQUEZI, Dagomir. O sorriso dos domingos. São Paulo: **Movimento**, nº 48, 31 mai. 1976, Seção Cultura, p. 17.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

MATTOS, Sérgio Augusto S. **História da Televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 13, n.1, pp. 133-174, 2005.

MEDEIROS, Elen de. Acervo Sábato Magaldi: contribuições para a história e a crítica teatrais brasileiras. **Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 277-288, 2017.

MELO, Alice Carvalho de. “**Na ordem do tempo: a sistematização do passado no Jornal do Brasil**”. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro – RJ

MERCADANTE, Luís Fernando. Vinte e quatro horas de um jornal. **Revista Realidade**, p.133, 1966.

MEYRER, Marlise. O imaginário pan-americanista e O Cruzeiro Internacional (1957-1965). **Revista Tempo e Argumento**. Rio de Janeiro: n. 8, pp. 154-179, 2016.

MIRANDA, Sérgio Roberto Botelho. **Imagens do Brasil moderno: modernidade urbana, ascensão e exclusão social na filmografia da companhia cinematográfica Vera Cruz (1949-1954)**. 2019. 104f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

MOGENDORFF, Janine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. **Verso e Reverso**, vol. XXVI, nº 63, pp. 152-159, 2012.

MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, nº 53, pp. 159-176, 2007.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura brasileira**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Carlos M. Um espaço que deve ser valorizado. São Paulo: **O Estado de S. Paulo**, 24 fev. 1981, p. 22.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. SP: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2019.

NEGRÃO, Walther. Cuidado, aí vem bala!. **Brasil Urgente**, ano I, nº 17, 7-13 de julho de 1963, p. 17.

NEOCONCRETOS abriram no MAM sua I Exposição com 7 artistas e 70 trabalhos. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 20 mar. 1959. Primeiro Caderno, p. 6.

NEVES, Ozias Paes. **Revista Civilização Brasileira (1965-1968):** uma cultura de esquerda no cenário político atual. 2006. Dissertação (Mestre em História). Programa de Pós-Graduação em História. Departamento de História. Universidade Federal do Paraná, UFPR – Curitiba/PR.

NOGUEIRA, Fabrício Lima. **IBOPE: TV digital interativa, social TV e os novos métodos de aferição da audiência.** Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação, ECO.2016. Rio de Janeiro – RJ.

NOVOS cadernos do povo brasileiro. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 28 dez. 1962. Primeiro Caderno, p. 4.

NUNES, Mônica Rodrigues; REIMÃO, Sandra. Paulicéia literária: páginas e suplementos literários em jornais paulistanos (1920-1964). **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 31., 2008, Natal. Intercom, 2008.

OLIVEIRA, Paulo Diamantino. Quanto tempo de vida terá seu televisor?. **Diário Carioca**, 4 mar. 1963. Segunda Seção, p. 15.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre. **O Modelo de Produção de Daniel Filho:** A construção de um estilo cinematográfico brasileiro para o grande público. Tese (Doutorado). 2019. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre – RS.

OLIVEIRA, Marcelo Pires. **TV Excelsior:** O elo perdido – a evolução do modo de produção televisivo, do período romântico para a era industrial, pela visão dos seus dirigentes. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade de Campinas. Instituto de Artes –

UNICAMP. Campinas, São Paulo, 2002.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro, música e o Grupo Opinião: ‘que bicho deve dar?’. **ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH-SP**, 22., Santos: ANPUH, 2014. Disponível em:

http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1407285755_ARQUIVO_KatiaParanhos-Anpuh2014-textocompleto.pdf. Acesso em: 12 mai. 2020.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Textos escolhidos:** forma e percepção estética. São Paulo: Edusp, 1995.

PERCILES Leal: ‘Creio sinceramente que a televisão ameaça o cinema’. São Paulo: **Correio Paulistano**, 14 dez. 1952, Suplemento Pensamento e Arte, p. 13.

PEREIRA, Fábio Henrique. **Os Jornalistas-Intelectuais no Brasil: Identidade, práticas e transformações no mundo social.** 2008. Tese (Doutor em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília – DF.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira no século XIX. **Revista Instituto de Estudos Brasileiros.** São Paulo, n. 54, pp. 87-106, 2012.

PERGUNTE ao João. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 6 jan. 1969. Caderno B, p. 11.

PORTELLA, Eduardo. Valor e desvalor do Best-Seller. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, Caderno B. 15 mar. 1969, p. 4.

PROTAGONISTAS da Imprensa Brasileira. A opinião de quem decide: Alberto Dines. **Jornalistas & CIA**, edição 12, 19.fev.2008.

QUEIROZ, Ana Lúcia; ZOET, Márcia. **Maracangalha: vida e obra de Sylvia de Leon Chalreo.** São Paulo: Illumina, 2013.

REALE, Ebe. Televisão e padrões culturais. **O Estado de S. Paulo.** 20 dez. Nº 80, Ano II, 1981, p. 11.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá (org.). **A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis. **Intelectuais e modernidades.** Editora FGV, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula G. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, nº 11, pp. 147-160, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula G.; HERSCHMANN, Micael. (org.) **Comunicação e História: interfaces e novas abordagens.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

RIDENTI, Marcelo. Artistas da revolução brasileira nos anos 1960. *In:* REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis. **Intelectuais e modernidades.** Rio de Janeiro: FGV, p. 143-159, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** São Paulo: UNESP, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: UNESP, 1993.

RODRIGUES, Manoel Freire; CARNEIRO, Ana Paula Lima. Pensamento Crítico de Antonio Candido: Algumas considerações. **Revista GELNE.** Natal, v. 19, n. 2, pp. 90-100, 2017.

ROSA, Cayo Candido. **Gustavo Dahl e a EMBRAFILME: discurso e prática.** 2016. Dissertação (mestrado em História Social). Programa de Pós-graduação em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – USP. São

Paulo – SP.

SALVIATTI, Romeo. Inconstância de energia elétrica, a causa principal da má recepção de imagens na TV. **Correio Paulistano**. 21 de set. de 1952. Suplemento Pensamento e Arte, p. 13.

SAMPAIO, Thiago Henrique. UNE: Espaços, sujeitos, temporalidades e resistências. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 23, n. 48, pp. 382-387, 2017.

SERPA, Leoní Teresinha Vieira. **A máscara da modernidade: a mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)**. 2003. Dissertação (mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade de Passo Fundo, UPF – RS.

SILVA, F. M. Quando a crítica encontra a TV: uma abordagem cultural para a análise da crítica televisiva. **Revista FAMECOS**, v. 23, n. 2, 2016.

SILVA, Pedro Paulo da. **Jornalismo, telenovela e cultura na coluna Helena Silveira Vê TV (1970-1984)**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.100.2016.tde-15122015-151858. Acesso em: 2021-10-14

SILVA, Thiago de Sales. **“Espetáculo inconveniente para qualquer horário”**: a censura e a recepção das telenovelas na ditadura militar brasileira (1970-1980). 2016. Dissertação (mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza.

SILVA, Carla Fernanda. **Arte e Anarquia: uma ética de existência em Roberto Freire**. 2015. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba – PR.

SILVEIRA, Helena. O cantor e as novelas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 mar. 1974.

SILVEIRA, Helena. Os muitos cardápios da crítica. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 3 abr. 1976. Folha Ilustrada, p. 3.

SIRINELLI, F. Os intelectuais. *In*: REMOND, René (org.). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Monteiro Lobato, Juan P. Ramos e o papel dos inqueritos folclóricos na formação cultural e política da nação. **Revista Varia Historia**. V. 31, N. 56. Belo Horizonte, mai/ago. 2015.

SODRÉ, Muniz. **O Monopólio da Fala**. Petrópolis: Editora Vozes. 4ª Ed., 1982, p. 10.

SODRÉ, Muniz. **O Monopólio da Fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: MAUAD, 1999.

SPANNENBERG, Ana Cristina Menegotto; BARROS, Cindhi Vieira Belafonte. Do impresso ao digital: a história do Jornal do Brasil. **Revista Observatório**, v. 2, n. 2, pp. 230-250, 2016.

SPIRANDELLI, Claudinei Carlos. Antonio Candido de Mello e Souza e Florestan Fernandes: breves perfis. **Revista Mediações**, v. 15, n.1, pp. 203-219, 2010.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Editora Hedra, 1999.

TÁVOLA, Artur. A prova de que nossa televisão está viva. **O Globo**. 20 jul. 1977, Matutina, Cultura, p. 48.

TÁVOLA, Artur. Ou seguram o radicalismo ou vão acabar muito mal. **O Globo**. 29 jul. 1977. Folha Matinal, Cultura, p. 40.

TÁVOLA, Artur. Ou seguram o radicalismo ou vão acabar muito mal. **O Globo**. 29 jul. 1977. Folha Matinal, Cultura, p. 40.

THALASSA, Ângela. **Correio Paulistano**: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Comunicação, Universidade Católica de São Paulo, USP – SP.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. **O Mundo dos Jornalistas**. São Paulo: SUMMUS, 2011.

TÚLIO de Lemos afirma: ‘Indiscutivelmente a TV sufocará o cinema e o teatro’. São Paulo: **Correio Paulistano**, 14 set. 1952. Suplemento Pensamento e Arte, p. 13.

TV Educativa. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, Primeiro Caderno, 17 dez 1968, p. 1.

VARELA, Elizabeth Catoia. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e Neoconcretismo**: relações e manifestações. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009

VENTURA, Mauro Souza. **A crítica e o campo do jornalismo**: ruptura e continuidade. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

VERSIANI, Marçal. Cacá Diegues e o empolgamento do popular. **Estado de S. Paulo**. São Paulo, 22 jul, 1979, p. 43.

VIEIRA, Luiz Renato. Ênio Silveira e a Civilização Brasileira: notas para uma sociologia do mercado editorial. **Revista de Biblioteconomia de Brasília**. v. 20, n.2, pp. 139-192, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOLFF, Fausto. A função do Crítico. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 out.1964. Caderno B, p. 5.

WOLFF, Fausto. A televisão e o presidente. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Caderno B, 2 de fev. 1968, p. 2.

WOLFF, Fausto. Análise da Doença - I. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Caderno B, 1 de set. 1964, p. 2.

WOLFF, Fausto. Análise da Doença - II. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Caderno B, 2 set. 1964, p. 2.

WOLFF, Fausto. Censura não, responsabilidade sim. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 mar. 1966.

WOLFF, Fausto. Em defesa da classe teatral. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 9 de nov. de 1964. Segundo Caderno, p. 4.

WOLFF, Fausto. Os "cronistas" e os "mitos". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 mar. 1967. Caderno B, p. 2.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da Telenovela**. Panda Books, 2007.