

**O BRASIL DA DITADURA, TELEVISÃO E A INVENÇÃO DA
TELENOVELA**

**EL BRASIL DE LA DICTADURA, LA TELEVISIÓN Y LA INVENCION
DE LA TELENOVELA**

**BRAZIL OF DICTATORSHIP, TELEVISION AND THE INVENTION OF
THE SOAP OPERA**

Roberto Abdala Junior
Professor da Faculdade de História
Universidade Federal de Goiás
roberto_abdala_junior@ufg.br

Resumo

O artigo aborda uma transformação cultural ocorrida durante a ditadura civil-militar brasileira que, talvez devido ao contexto histórico, não recebeu a atenção devida nas pesquisas das Ciências Sociais. Trata-se da emergência e consolidação da televisão como o mais importante meio de comunicação da época e de um dos maiores fenômenos socioculturais da América Latina, as telenovelas. O texto visa a lançar luz nova em diversas questões da época, interrogando sobre o impacto sociocultural da novidade. Os focos de análise se voltaram, então, para apreender a participação da televisão nas derrotas do partido da ditadura, a partir das eleições de 1974; o papel da televisão, especialmente da TV Globo, na política e no mercado - considerando que a empresa foi um exemplo paradigmático de sucesso -; e por fim, o impacto da televisão sobre o papel sociocultural dos intelectuais no Brasil.

Palavras-chave: Brasil, ditadura civil militar, televisão, teleficação.

Resumen

Este artículo aborda una transformación cultural ocurrida durante la dictadura cívico-militar brasileña que, tal vez por el contexto histórico, no ha recibido la atención que merece en la investigación en ciencias sociales. Se trata del surgimiento y consolidación de la televisión como el medio de comunicación más importante de la época y de uno de los mayores fenómenos socioculturales de América Latina, las telenovelas. El texto pretende arrojar nueva luz sobre diversas cuestiones de la época, cuestionando el impacto sociocultural de la novedad. El análisis se centra en la participación de la televisión en las derrotas del partido de la dictadura, a partir de las elecciones de 1974; el papel de la televisión, especialmente de TV Globo, en la política y en el mercado -considerando que la empresa era un ejemplo

Roberto Abdala Junior

O BRASIL DA DITADURA, TELEVISÃO E A INVENÇÃO DA TELENOVELA



paradigmático de éxito-; y, por último, el impacto de la televisión en el papel sociocultural de los intelectuales en Brasil.

Palabras clave: Brasil, dictadura militar, televisión, teleficción.

Abstract

The article addresses a cultural transformation that occurred during the Brazilian civil-military dictatorship that, perhaps due to the historical context, did not receive due attention in Social Sciences research. It is about the emergence and consolidation of television as the most important means of communication at the time and one of the biggest sociocultural phenomena in Latin America, soap operas. The text aims to shed new light on several issues of the time, questioning the sociocultural impact of the novelty. The focus of analysis then turned to understanding the participation of television in the defeats of the dictatorship party, starting from the 1974 elections; the role of television, especially TV Globo, in politics and the market - considering that the company was a paradigmatic example of success -; and finally, the impact of television on the sociocultural role of intellectuals in Brazil.

Keywords: Brazil, civil military dictatorship, television, telefiction.

“Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. [...] Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69.”
Roberto Schwarz 1978: 62. (Grifo do autor)

Introdução

A ditadura civil-militar que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985 apresenta lacunas históricas que somente puderam ser sanadas após seu fim e, muitas vezes, ainda hoje permanecem sem solução. Trata-se de um fenômeno característico de todo regime autoritário que criam um ambiente de medo e até pavor devido às práticas de opressão, censura, ameaças sistemáticas e permanentes, suspensão de direitos, perseguições, quando não, execuções sumárias de críticos e/ou adversários. A situação tem um efeito comprometedor que, obviamente, opera silenciamentos que repercutem na produção da história acadêmica. Mas, talvez, o pior desdobramento seja como essas lacunas são (ou podem ser) exploradas no futuro pelos mesmos agentes que se beneficiaram durante a vigência do regime.

Nesses contextos, as práticas sociais mais prosaicas passam a ser submetidas a um escrutínio rigoroso para evitar que possam servir às ações contra os cidadãos e/ou instituições e as manifestações da cultura podem adquirir uma importância capital. Os elementos da cultura abordados neste texto têm por foco aspectos que muitas vezes escapam às análises do período

Roberto Abdala Junior

O BRASIL DA DITADURA, TELEVISÃO E A INVENÇÃO DA TELENVELA



que, mesmo não tendo sido silenciados, tem pouco destaque nos estudos de época. Mas, a presença incontornável que tiveram na cultura desde então, especialmente na cultura política brasileira – como a citação acima destaca – exige um tratamento histórico mais detido.

No sentido de fazer uma contribuição às pesquisas de época, este estudo põe foco sobre um elemento que tornou-se central na cultura brasileira na segunda metade do século passado: a televisão. Afinal, não é possível desconsiderar um fenômeno que permaneceu presente e teve papel decisivo na política durante a ditadura e cujos desdobramentos têm importância estratégica na história do Brasil desde então.¹ Outro aspecto importante é o fato de que passou a compor a cultura popular brasileira ou, como prefiro chamar, seguindo Williams (2003), a *cultura de todos*, a cultura comum.²

Analiso a emergência do fenômeno televisão na cultura brasileira, apresentando alguns de seus desdobramentos, sobretudo na política. A investigação voltou-se também para alguns aspectos pontuais da teleficção nos anos 1970, articulando o fenômeno “televisão” à cultura comum, visando a apreender um dos papéis que a telenovela pode ter desempenhado então. Confiro atenção especial à TV Globo, empresa que contou com apoio dos governos ditatoriais, consolidou-se como a mais importante meio de comunicação do país e conquistou uma posição destacada no mercado internacional de bens simbólicos (Ortiz, 1988).

Ao focar a *cultura de todos* no período mais sombrio da ditadura outro problema refere-se aos recortes temporais, pois, essas dimensões históricas que ganham expressão na esfera pública tendem a desobedecer aos crivos sociais impostos arbitrariamente. Buscando contornar essa dificuldade, recorri aos eventos históricos mais relevantes para balizar rupturas e continuidades dos processos do período, no interior dos quais as transformações culturais emergiram, buscando atribuir-lhes um significado que nem sempre é evidente. Um significado cujo sentido histórico preciso demanda que seja considerado no interior de uma nova esfera pública *dialógica*³, na qual as mídias audiovisuais ganham mais centralidade, cuja importância começa a se constituir no Brasil durante a ditadura.⁴

¹ Sobre o impacto comprovado da teleficção na vida política do Brasil nos anos 1990, consultar Abdala Junior (2021).

² Os argumentos de autores como Bakhtin (2013), Burke (1989), Williams (2006) e Canclini (2006) convergem para defender a noção de uma cultura circular, afastando-se de uma concepção que separa a cultura popular e alta cultura. Os trabalhos de Bakhtin e Burke dão sustentação às teses Williams e Canclini segundo às quais, na era moderna foi-se constituindo a separação, arbitrariamente, como desdobramento do capitalismo no Ocidente e seus processos de distinção social. Sob esse viés não se aplicam categorias como comunicação de massa, tampouco de discursos concebidos como detendo significados imanentes. Todos os discursos ganhariam significados somente em contextos históricos no interior dos quais é preciso identificar os agente ideológicos envolvidos, bem como os discursos verbais e também os não-verbais que o compõem e os diálogos estabelecidos entre todos esses elementos. Sobre a argumentação teórica do tema consultar Bakhtin ([Volochinov] 2017).

³ A noção reconhece e amplia a concepção de participação da audiência na recepção dos discursos que circulam na esfera pública. Uma noção de pública dialógica é ainda mais precisa se aplicada à América Latina cuja baixo letramento, ampliada participação das mídias e as formas de resistência



Seguindo este roteiro sumário, me ocuparei do período compreendido entre a decretação do AI-5 (13/12/1968)⁵ e o momento no qual aqueles agentes sociais que haviam apoiado o golpe e o regime, deixam, não somente de oferecer base de sustentação político-institucional à ditadura, como passam a criticar as ações de governo e, em muitos casos e progressivamente, até a apoiar o fim da ditadura.

A ditadura e o esforço para silenciar a sociedade

Na primeira metade da década de 1970 o efeito devastador do aparato repressivo foi-se tornando manifesto. Os governos ditatoriais, através de suas intervenções, galvanizaram práticas políticas tradicionais e outras mais incipientes e legítimas foram (quase) esmagadas. Além disso, criaram-se condições para a ascensão e consolidação do poder dos órgãos de repressão política, cujos membros tornaram-se, virtualmente, os *donos do país*. O período da ditadura fabricou também um hiato de quase – porque não há ditadura capaz de silenciar todas as formas de resistência de uma sociedade – vinte e um anos nos processos sociais de construção de uma cidadania de caráter mais popular, um processo que, historicamente, vinha se consolidando desde a promulgação da última Constituição (1946).

As atividades culturais das três *artes do espetáculo* – cinema, música e teatro – de revistas acadêmicas e debates travados em diversos espaços públicos, como escolas, universidades, centros culturais etc. passaram a ser censuradas de forma ostensiva desde o Golpe de 1964. Mas, ainda assim os observadores de época indicam que nesses espaços vicejou, até então, uma cultura de esquerda – como Schwarz na citação que abre este texto – e que, eventualmente, poderia ser compartilhada por segmentos da classe média. Por outro lado, essa condição não pode ser estendida ao restante da população brasileira, nem mesmo é possível considerar que há uma correspondência entre as sociedades e culturas das capitais e das cidades do interior do país, ou mesmo das zonas rurais.

Faltava à população, considerada genericamente, formação política e/ou escolar que permitisse uma visão mais crítica sobre os processos históricos em curso no Brasil. Sobretudo, faltava-lhe aquela cidadania a qual Carvalho se referiu em 1992⁶ e que vinha sendo engendrada pela sociedade, historicamente, até o golpe de 1964. O mais grave desse processo é que os poucos vestígios de liberdade de expressão tolerados até 1968, foram varridos do cenário cultural a partir do AI-5. Isso atingiu todas os setores da cultura,

alternativas da sociedade civil são historicamente distintas de outras sociedade. Sobre o debate consultar Avritzer e Costa (2006) e Canclini (2006).

⁴ Sobre uma esfera pública dialógica, consultar Avritzer e Costa (2006).

⁵ “Ato Institucional” - AI - era o nome dado aos decretos impostos à sociedade pela ditadura. Os AI's não passavam pelo crivo do Congresso, sendo que o AI-5 (1968-1978) instaura a censura prévia, confere aos governos centrais a possibilidade de suspender direitos políticos e cassar políticos eleitos, entre outras medidas arbitrárias.

⁶ Jose Murilo de Carvalho (1992: 96) argumenta que a “cidadania foi uma construção lenta da própria população, uma experiência vivida; tornou-se um sólido valor coletivo pelo qual se achava que valia a pena viver, lutar e até mesmo morrer. ... Entre nós, as coisas não se deram dessa maneira.”.



especialmente aqueles cujo público preferencial eram as esferas mais escolarizadas da população – segmentos de classe média urbana, sobretudo das capitais.

Os agentes mais ativos e/ou engajados da sociedade brasileira foram, pois, obrigados a buscar outras maneiras de se estruturar e/ou inventar meios para expressarem sua vontade política. As reivindicações de toda ordem que nasciam dos seio dos processos sociais tiveram que encontrar formas alternativas àquelas que vinham sendo engendradas até então. O novo contexto histórico, decorrente do golpe e da instauração da ditadura e o aprofundamento que o seguiu com o AI-5 foi, progressivamente, levando-os a construir novas práticas sociais, formular outras representações do mundo e de si mesmos, elaborando discursos, cada vez mais precisos para forjar um novo espaço de ação política no cotidiano instituído pelas restrições ditatoriais.

Seguindo Williams (2003), pode-se pensar as transformações da cultura como respostas às ações da ditadura, visando a inventar e/ou apreender estratégias que pudessem escapar ao crivo das imposições do estado ditatorial. Nesse sentido, é possível aproximá-las também à concepção de Certeau de táticas cotidianas consideradas “vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’” (Certeau, 2014), mas, nesse caso, vitórias que foram convertendo-se em práticas sociais e, a seguir, conquistas políticas. Talvez seja possível então buscar alguns vestígios destas estratégias elaboradas para fazerem frente à ditadura e suas formas de censura e a truculência de sua ação.

Obedecendo às limitações que um estudo como este impõe, privilegiei alguns acontecimentos nos quais é possível reconhecer o impacto das transformações em curso na cultura como um desdobramento político. Alguns desses momentos podem ser considerados como chaves para a compreensão dos processos históricos. O ano de 1974, em razão da vitória alcançada pelo partido de oposição, o Movimento Democrático Brasileiro – MDB – nas eleições gerais. Mais adiante, o ano 1978, quando ocorreram as greves na região do ABC paulista, momento em que, após a decretação do AI-5, os movimentos sociais rompem com o cerco repressivo da ditadura e mostram sua força no cenário político, desafiando, coletiva e nacionalmente, o Estado de Segurança Nacional.

A escalada da violência

Se as ações da repressão política de estado iniciaram em 31 de março de 1964, com o golpe militar; o processo de escalada da violência estatal acontece a partir de 1968, com a decretação do AI-5: uma situação de inflexão e recrudescimentos do processo ditatorial. Os anos que se seguiram à decretação do AI-5 têm sido chamados de “anos de chumbo”, talvez uma referência ao metal das balas que paravam os manifestantes e/ou os militantes da esquerda, revolucionária ou não; ou ainda à cor cinza atribuída ao clima que se instaurou então, ou a ambos. A escalada da violência que se seguiu à decretação do AI-5, tanto do lado dos ditadores e seus órgãos de repressão, quanto da esquerda revolucionária, tem levado muitos analistas a considerarem que uma deveu-se à outra.



A interpretação que o processo resultou de uma *dialética* está, certamente, equivocada. A segurança para afirmar que a ação armada respondeu ao recrudescimento da ditadura assentase na convergência de opiniões do dois lados; uma vez que até mesmo gente da corporação e do interior do poder na ditadura, como o Gal. Hugo Abreu (1979: 189) chegou a defender que o “*a luta contra a subversão, muitas vezes conduzida com exagero, levou a uma radicalização de posições e ajudou a alimentar o clima propício a uma ação terrorista sem precedentes na História do Brasil.*”

Historiadores e alguns agentes das forças armadas concordam, pois, em identificar a radicalização da ditadura como causa da escalada da violência. O processo fez com que os diversos órgãos de controle político-social que agiam de forma isolada, passassem a se articular. Órgãos de inteligência como o Centro de Operações e Defesa Interna – CODI – e seu braço executivo, os Destacamentos de Operações e Informações – DOI – (daí a sigla DOI-CODI) dedicado a repressão às ações políticas passaram a agir juntamente com os órgão estaduais; os Departamento de Ordem Política e Social – DOPS/DEOPS e as Polícias Estaduais passaram a se submeter ao Exército.

Todo esse reordenamento deu origem a um aparato estatal de efetiva perseguição ao “inimigo interno” – eufemismo que, a rigor, correspondia a qualquer brasileiro que se opusesse ao regime – e cujo mais conhecido órgão contou, inclusive, com apoio financeiro de empresários nacionais e internacionais. Órgão, sediado inicialmente em São Paulo, que ficou conhecido por *Operação Bandeirantes* – OBAN (Alves, 1984). A situação mais grave é que, exatamente pelo tipo de atividade a que se dedicavam esses órgãos, não havia controle sobre suas ações, seus membros e funções; condição que permitia o descalabro, o absurdo. Gaspari (2003), Figueiredo (2005) e Guerra (2012) descrevem inúmeras ações envolvendo estes órgãos que, vistos pelo viés atual, parecem saídos de um filme de terror, dado o alto nível de violência e irracionalidade.

Os autores anteriormente citados relatam, inclusive, a invenção deliberada de informações distorcidas sobre membros do Congresso e/ou do(s) governo(s), bem como a realização de execuções sumárias, somente pela intenção destes órgão de mostrarem-se úteis aos ditadores e/ou a seus auxiliares. Não se tem registro preciso dos inúmeros casos de “desaparecimentos” – outro eufemismo para se referir aos assassinatos e desaparecimentos dos corpos – de pessoas, envolvidas ou não, com a luta armada, especialmente destes últimos. Também não são conhecidas todas as perseguições de caráter estritamente pessoal às quais muitos cidadãos brasileiros foram submetidos. Se desconhecem ainda todos os processos e atos de torturas que, não raro, descambavam para o assassinato (Figueiredo, 2005).

Ação da luta armada e seu apelo midiático

A ação da militância revolucionária também se fez presente. A mais espetacular das ações perpetradas pelas organizações da esquerda revolucionária e que repercutiu de forma incontestante sobre a ditadura foi, certamente, o sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, no dia 4 de setembro de 1969. O primeiro de uma série de sequestros



de embaixadores realizados no país por essas organizações, cuja finalidade era salvar os companheiros da morte sob tortura, (Skidmore, 1988: 235), a ação que repercutiu de maneira particular porque, segundo o brasilianista Skidmore,

“a tática dos seqüestradores foi bem concebida para o curto prazo. Haviam feito prisioneiro o embaixador do mais poderoso aliado do Brasil, cujo governo se via obrigado agora a fazer aparentes concessões na área sensível para os militares: a guerra contra a esquerda armada. [...] O manifesto revolucionário foi lido em todas as emissoras do país e os presos reunidos. A 7 de setembro, dia da Independência, deixaram o Rio rumo ao México. [...] O precedente fora estabelecido: o governo brasileiro permutaria presos políticos por diplomatas estrangeiros seqüestrados. [citando o jornal norte-americano, New York Times, de 7 e 10 de setembro de 1969].” Skidmore, 1988: 206-207.

A repercussão do sequestro também atingia decisivamente a imagem que os governos procuraram forjar e sustentar, sistemática e insistentemente ao longo dos anos de ditadura. Não se pode esquecer o empenho dos ditadores e dos grupos que apoiavam o regime para manter uma imagem pública de normalidade institucional e até de legalidade. Skidmore deixou de observar, entretanto, alguns dos desdobramentos que a ação dos guerrilheiros deflagrou. O sequestro deu, afinal, visibilidade à face violenta do Regime. A obrigação de divulgar uma nota de desagravo e denúncia à ditadura exigida pelos membros da organização tornou evidente para a opinião pública nacional e, certamente, também internacional que vigorava uma ditadura atroz no Brasil. O áspero incômodo que isso provocou entre os militares só pode ser aquilutado quando se visita as “memórias militares”.⁷

A divulgação das imagens dos presos políticos em péssimas condições de saúde, com as marcas explícitas da violência que sofreram nos porões da ditadura, também expunha publicamente o governo, seus membros e colaboradores. Atestava, não somente o caráter autoritário do Regime, mas e principalmente, a prática sistemática da tortura sobre os presos políticos, desmentindo as insistentes negativas de seus representantes oficiais sobre o assunto.⁸ Ademais, a repercussão da operação envolvendo o sequestro do embaixador dos EUA e a deportação de presos políticos representava uma estratégia midiática que dava notoriedade aos opositores da ditadura no cenário político nacional e internacional.

Ainda é necessário reconhecer que o discurso dos revolucionários divulgado pelos meios de comunicação, ao explicar e justificar suas ações, repercutiu, senão sobre o conjunto da sociedade brasileira, pelo menos sobre os segmentos mais “esclarecidos”. Não se pode esquecer que muitos brasileiros, graças ao papel que a imprensa cumpriu, consideravam os guerrilheiros como “terroristas”, imagem que podiam, assim, senão reverter, pelo menos

⁷ Ao tratar das memórias militares estou me referindo ao *Projeto ORVIL* (1988), documento de “história da luta armada no Brasil” produzido pelo Centro de Informações do Exército – CIE – durante governo de José Sarney (1985/90). Também recorri às obras de entrevistas com membros das Forças Armadas que compuseram alguns governos militares da ditadura de D’Araújo, Soares e Castro (1994); Castro e D’Araújo (2006) e ainda livro do Gal. Hugo Abreu (1979).

⁸ Conferir nas obras citadas, sobretudo no *Projeto ORVIL* (1988) e em Abreu (1979).



colocar em dúvida por esses meios.⁹ A esquerda revolucionária também pode denunciar as torturas a que eram submetidos seus companheiros pelos meios de comunicação, evitou a ação de censura do governo brasileiro que não podia enfrentar suas denúncias, cujas marcas estavam explicitadas nas imagens de seus companheiros libertados dos porões da ditadura e ainda divulgou pública e maciçamente seus ideais. Sobretudo, salvou alguns de seus companheiros da tortura e, quem sabe, da morte.

O sequestro ocorreu em 1969, ou seja, em prazo inferior a um ano da decretação do AI-5, quando houve aprofundamento e radicalização do Estado de Segurança Nacional e de seu aparato repressivo. Assim, a esquerda revolucionária denunciava publicamente o caráter ditatorial que os governos militares tentavam falsear. O impacto de um reconhecimento público das reais condições políticas pelas quais o Brasil passava não deve ser menosprezado. Pode-se atribuir a essas ações, parte de uma série de mudanças que ocorreram nos anos seguintes, como a diminuição de recursos e a restrição ao apoio dispensado aos governos brasileiros pelos governos dos EUA, especialmente a partir de 1975; bem como o crescimento das críticas que a ditadura passaria a enfrentar no cenário internacional (Skidmore, 1988).

Após a derrocada da esquerda revolucionária (1973/74), os órgãos ligados à repressão e seus membros passaram a representar uma força paralela, constituindo-se, ao longo do tempo, numa permanente ameaça à sociedade, aos governantes, à ditadura e mesmo à corporação (Gaspari, 2003; Figueiredo, 2005).

Censura: para não esquecer

Um “capítulo à parte” foi o exercício da censura durante a ditadura, afinal o “teatro, a literatura, o cinema e a música são considerados importantes veiculadores da 'guerra psicológica'.” (Alves, 1984: 214). Obviamente que antes do AI-5 a censura era uma prática e, pior ainda, contava com uma legião de “simpatizantes”, como demonstrou Kushnir (2004). Noutros termos, a censura vigorou desde o golpe de 1964, mas aprofundou sua ação no período compreendido entre 1968/78, quando sua mão foi sentida de forma mais generalizada e rigorosa.

O que ocorreu é que a censura aos meios de comunicação, a partir do AI-5, passou a ser realizada previamente, centralizada em Brasília, ampliando seu espectro de atuação e rigor. Alguns órgãos de imprensa, inclusive a TV Globo, mantinham censores remunerados em seus quadros. A situação era tão absurda que, segundo Clark, os piores “agentes” nem eram os representantes oficiais do regime e da censura, mas os “oficiosos”. No caso da Globo, por exemplo, Clark refere-se a Amaral Neto como um destes “colaboradores”. Neto, além de ser remunerado pela empresa, mantinha um programa na emissora e, em função de suas relações com militares, chegou a pleitear que ele fosse exibido em horário nobre, no domingo (Clark, 1991; Kushnir, 2004).

⁹ Segundo Kushnir, o termo foi sugerido após o AI-5, mas ele já havia sido empregado pelo jornal O Globo, em 26/07/1966. (Kushnir, 2004: 313).



Outro aspecto característico da censura é que ela era exercida de forma a evitar que sua ação fosse reconhecida pela opinião pública, como ocorreu noutras ditaduras. Afinal, os ditadores consideravam importante a manutenção de uma imagem pública de legalidade (Skidmore, 1988; Fico, 1997). Também é importante destacar que censura não era exercida de forma indiferenciada em todos os veículos de comunicação (Aquino, 1999). Nesse sentido, seu exercício deve sempre ser considerado em cada caso particular, lembrando que a censura sobre jornais e revistas foi suspensa antes do que nas emissoras de rádio e televisão (Alves, 1984: 214).

Também não eram incomuns pressões deliberadas e/ou veladas sobre os veículos de comunicação e seus proprietários para que demitissem seus colaboradores. Testemunhos sobre estes procedimentos são inúmeros. Alguns casos, entretanto, são emblemáticos e podem ilustrar a dimensão que essas atitudes alcançaram ao longo do período ditatorial. Pode-se citar as pressões sobre a TV Globo, em relação a autor de novelas, Dias Gomes que não obtiveram sucesso (Clark, 1991); ou sobre o jornal Folha de São Paulo, em relação ao jornalista Cláudio Abramo em 1977 (Conti, 1999); ou ainda sobre a Editora Abril, com relação ao editor da revista *Veja*, Mino Carta em 1976 (Conti, 1999), causando a demissão dos jornalistas.

Exemplos de medidas “veladas” da censura, visando a pressionar as empresas contra seus colaboradores contrários à ditadura, não faltam. Foi o caso da proibição da novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes. A sinopse da novela havia sido aprovada pela censura e a produção contava então com vinte e cinco capítulos gravados, quando a direção da emissora foi informada da censura. As insistentes investidas da emissora não surtiram qualquer efeito e a proibição foi mantida, levando a TV Globo a ter um prejuízo de, aproximadamente, quinhentos mil dólares, na época (Clark, 1991; Figueiredo, 2005). Outro caso grosseiro de perseguição foi a prisão de todos os jornalistas que trabalhavam na redação de *O Pasquim*¹⁰, no final de 1969. O resultado foi que, por dois meses, o jornal permaneceu circulando devido às contribuições solidárias de artistas e intelectuais que escreveram para o semanário em lugar dos presos.

A cultura do medo e o caso da ditadura

O obscurantismo que se instaurou na sociedade nos anos que sucederam a decretação do AI-5 foi sem precedentes na história brasileira. As perseguições perpetradas pelos diversos órgãos de segurança e a repressão se estenderam de artistas a estudantes e professores universitários ou secundaristas, de jornalistas a militares ou políticos; enfim, a qualquer um que se opusesse à ditadura. Alves, por exemplo, aponta 6592 punições a militares, 595 cassações de políticos durante toda a vigência da ditadura. Skidmore afirma que, logo após a decretação do AI-5, 37 deputados do partido governista, a Aliança Renovadora Nacional – ARENA - foram cassados e 51 do partido de oposição, o Movimento Democrático Brasileiro – MDB. Foram “aposentados” três ministros do Supremo Tribunal Federal (1969) e também 70 professores

¹⁰ Semanário de viés humorístico, *O Pasquim* foi publicado entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991 e reconhecido pelo diálogo entre o cenário da contracultura da década de 1960 e por seu papel de oposição ao regime militar e de renovação da linguagem jornalística no Brasil.



da Universidade de São Paulo – USP –, nem todos por motivos estritamente políticos, o que indica o quanto o aparato repressivo servia a outros propósitos (Alves, 1984; Skidmore, 1988).

Os dados servem para que se possa dimensionar o estrago sociocultural que a repressão significou. Instituiu-se, a partir do AI-5, uma cultura do medo na sociedade brasileira que somente pode ser combatida, de forma mais vigorosa, no final dos anos 1970 com o fim de sua vigência. Mas, o clima de opressão generalizado que foi se disseminando pela sociedade brasileira a partir da decretação do AI-5 e da decorrente radicalização da ditadura, bem como da ampliação do seu aparato repressivo, foi constatado por muitos autores.

O historiador Francisco Iglésias (1994), por exemplo, chegou a escrever que ditadura e a tortura romperam com a cordialidade natural do homem brasileiro (Alves, 2005: 169). Segundo Skidmore,

“a tortura tornara-se alguma coisa a mais. Tornara-se um instrumento de controle social. Nada circulava mais rápido, especialmente entre a geração mais jovem, do que a notícia de que meu amigo ou um amigo do meu amigo havia caído nas mãos dos torturadores. [...] Em síntese, a tortura era um poderoso instrumento, ainda que degradante para seus usuários, para subjugar a sociedade.” Skidmore, 1988: 181.

Alves (2005) vai além e explica que essa “cultura do medo” que se estabeleceu na sociedade brasileira deve-se ao “efeito combinado da exploração econômica, da repressão física, do controle político e da rígida censura”. A autora aponta três componentes psicológicos que, articulados, alimentaram essa condição. O primeiro era o silêncio imposto pela censura, pois a população, embora não contasse com informações oficiais sobre as atividades dos órgãos de repressão, sabia de sua existência e que qualquer um estava sujeito ao seu poder – de violência e morte. A situação levava a um isolamento, pois, sem poder se manifestar, a opressão a qual os cidadãos estavam submetidos era sentida como segmentada e não como coletiva. Foi-se generalizando a crença de que os canais de oposição estavam fechados, fomentando a impressão de que não haveria saída.

Todos estes elementos articulados configuraram, enfim, uma situação que não parecia apresentar alternativas, alimentando uma cultura marcada pelo medo que acabou imiscuindo-se nas práticas cotidianas e disseminando-se entre os brasileiros. Alves, descreve uma cena que representa, de forma categórica, os desdobramentos da opressão da ditadura alguns anos depois. Num filme de Joan Báez, artista conhecida pelo seu ativismo político, foi documentado um comício do Partido dos Trabalhadores – PT –, de maio de 1981, no qual o líder metalúrgico, Luís Inácio da Silva – o “Lula” –, enfrentava uma situação constrangedora. Ele argumenta que era preciso deixar de ter medo. Um trabalhador então lhe diz: “Temos medo de ser torturados! Eu fui torturado!” Lula responde: “Sim companheiros. Temos medo de ser torturados. Mas precisamos deixar de ter medo da tortura. Não há tortura pior do que ver nosso filho chorar por um prato de comida ou um copo de leite[...]” (Alves, 2005: 170).



Não é estranho, portanto, que a ditadura perdesse sua sustentação social. Na literatura dos anos 1980/90 a opinião dominante a respeito dos anos 1970 é que muitos segmentos da sociedade brasileira que haviam apoiado o golpe, faziam, então, um movimento contrário. Segundo a avaliação destes analistas, aqueles segmentos viram frustrados os mesmos interesses que alimentaram seus esforços de mobilização e apoio à ditadura.¹¹ Skidmore faz uma série de observações para justificar a perda desse apoio por parte da ditadura. Segundo ele, o governo Médici “disseminara o medo entre os membros da elite”. “A imprensa era outra intimidada pela repressão.” Mesmos os empresários que lucravam cada vez mais, beneficiados pelo “milagre”, “estavam irritados com a quantidade de incentivos e controles criados por [Ministro] Delfin [Neto] e seus tecnocratas.” (Skidmore, 1988: 355).

A partir do AI-5, portanto, aqueles segmentos da elite e da classe média que haviam empenhado regamente seu apoio ao golpe de 1964 e à ditadura, passaram a ver seus filhos sendo oprimidos nas escolas, perdendo professores nas universidades e sendo espancados em passeatas estudantis, presos e, às vezes, submetidos à tortura, chegando à morte, noutras ocasiões. Assim, começam a abandonar seus postos de retaguarda da ditadura. Mesmo a Igreja Católica, em cujos setores mais conservadores o ideário ditatorial encontrou acolhida, reagiu contra as ações violentas perpetradas pelos órgãos da repressão política que incluíam a invasão de templos e ações violentas, até tortura, contra padres. Tudo isso assegurou o repúdio da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB.

Assim, se a esquerda revolucionária – que havia partido para a luta armada – já estava completamente derrotada por volta de 1973/75, também as bases de sustentação da ditadura começavam a ruir. Seus pilares sociais estavam enfraquecidos e seus discursos anticomunistas perdiam o sentido e a acolhida social. No entanto, a economia ia muito bem: foi a época do “milagre econômico” que oferecia lucros vultosos a empresários, emprego e salário à classe média. Mesmo após a crise do petróleo de 1973, o governo garantiu o crescimento econômico por meio de um crescente endividamento externo, pelo menos até o final da década de 1970. A situação das contas públicas somente ficaria insustentável em 1982, quando o Brasil é obrigado a recorrer ao Fundo Monetário Internacional – FMI (Skidmore, 1988).

A sociedade brasileira nas urnas

Há uma constatação sobre a sociedade brasileira que emergiu entre os anos de 1964 e 1974, mas que só passou a figurar na literatura sobre o período recentemente e merece ser mencionada. Observando as eleições brasileiras entre os anos de 1966 e 1974, nota-se que os políticos ligados ao partido do governo, a ARENA, receberam uma expressiva votação, suficiente para manterem-se no cenário político nacional. Mesmo considerando que esse dado no Brasil não pode ser tomado como expressão dos eleitores de uma escolha político-ideológica consciente, pelo menos não da maioria; é certo que os votos que elegeram os políticos da ARENA asseguraram sustentação político-institucional aos governos ditatoriais para agir. Um quadro que somente viria a ser revertido no pleito de 1974.

¹¹ Obras consultadas sobre o tema foram Alves (2005: 185-224) e Skidmore (1988: 334-369).



A constatação da posição assumida por uma parcela significativa da população nas eleições gerais nem sempre tem sido foco de reflexões. Tomando o número de votos como referência, constatamos que o apoio ao partido do governo no Brasil não é insignificante. Nas eleições para a Câmara dos Deputados de 1966, a ARENA recebeu 50,5% dos votos válidos, contra 28,4% do MDB, apresentando 21,0% de abstenções, um índice considerado alto (brancos e nulos). Nas eleições de 1970, os respectivos índices são ARENA com 48,4%, MDB com 21,3% e 30,3% de abstenção. Mas, nas eleições de 1974, a ARENA recebe 40,9% e o MDB 37,8%, com 21,3% de abstenções.¹²

A existência da campanha pelo voto nulo, cujo percentual chegara a se ampliar na eleição de 1970, não autoriza a negar que, até então, a votação na ARENA era expressiva. Se é possível argumentar que esta votação não representava, estrito senso, um apoio deliberado aos ditadores e/ou à ditadura, é certo que indicava que os membros do partido de sustentação do governo eram capazes de arregimentar uma considerável massa de votos. Grinberg (2004) argumenta que, se de um lado os eleitos tinham laços anteriores ao golpe com as comunidades que os elegiam, também é importante lembrar que o regime criou o partido, mas não os políticos que iriam entrar na sua composição. Muitos dos políticos que formaram a ARENA eram membros do partido União Democrática Nacional – UDN – ou do Partido Social-Democrata – PSD -, ou seja, eram políticos profissionais que contribuíram para a manutenção do regime implantado pelo golpe de 1964.

Os dados demonstram que havia no Brasil uma configuração política tal que quase a metade da população não era capaz de romper com as práticas eleitorais que vigoravam até então, especialmente nas regiões do interior do país. Assim, como é destacado pela autora, as análises que negligenciam estes aspectos contribuem para manter o silêncio sobre a participação expressiva de segmentos da sociedade, senão no movimento de 1964, pelo menos na sua sustentação, especialmente nos primeiros anos. Tão importante quanto essa constatação é reconhecer que as mudanças nas eleições ocorridas a partir dos anos 1970 deram-se de maneira muito mais expressiva, entre os segmentos populares – as populações de baixa renda dos grandes centros urbanos.

Segundo as pesquisas realizadas em 1972, a ditadura contava com amplo apoio entre a população mais pobre. Apesar disso, Muszynsky e Mendes (1990: 75) afirmam – citando pesquisas de Lamounier – que a partir de 1974 uma ampla votação é alcançada pelos membros da oposição. Segundo os pesquisadores, foi uma tendência que “surgiu primeiro nas áreas mais pobres das grandes cidades, para depois se alastrar para outras regiões e estratos sociais. Este é um dado de fundamental importância, tanto para a pesquisa, quanto para a história do período em geral: afinal, devemos nos perguntar, por que a mudança atingiu primeiramente esses segmentos sociais? Que elementos levariam os mesmos segmentos populares a uma mudança, tão drástica, de apoio à oposição?

Mudanças no cenário político nacional popular

¹² Os dados apresentados foram retirados de Grinberg (2004).



O governo, seguindo informações do Serviço Nacional de Informações – SNI –, que lhe assegurava a vitória da ARENA nas eleições (Gaspari, 2003), permitiu o emprego de programas de televisão nas propagandas eleitorais para as eleições de novembro de 1974: “o teste eleitoral mais importante ao nível federal desde 1964”, segundo Skidmore (1988: 335). Depois de cogitar até mesmo sua autodissolução, o MDB lançou a anticandidatura para presidência da República de Ulisses Guimarães, em 1973, embora não houvesse a menor possibilidade de seu líder conquistar a presidência nas eleições que eram indiretas. Mas, se as mudanças eleitorais e as cassações de mandato realizadas pela ditadura retirou do cenário político as mais expressivas lideranças, o MDB enfrentou a situação organizando uma campanha na melhor tradição brasileira, com comícios, reuniões públicas, passeatas etc.

A campanha estimulou a imprensa a desafiar a censura e a dar ampla cobertura às ações políticas dos candidatos, aumentando em 3500% o espaço midiático dedicado à oposição. Assim, sob um estrito viés da esfera política institucionalizada, por volta do final de 1973 começava a se constituir o que “definiremos como *política de bases*, e que chegaria ao primeiro plano da cena política especialmente depois de 1977.” (Alves, 2005: 181). Também foi por volta dessa época que os cientistas sociais brasileiros se voltaram para os “novos” movimentos sociais. A partir, especialmente, de 1978 os cientistas sociais passam a dar mais atenção a eles, considerando-os como uma novidade que valia à pena ser estudada – pois suas práticas e as formas de organização eram completamente novas, como afirma Gohn (2001).

A opinião não era somente dos cientistas sociais, a julgar pelo que escreveu Mario Sérgio Conti, editor da revista *Veja* de 1991 a 1997. Segundo ele, Júlio de Mesquita Neto, proprietário do jornal *O Estado de São Paulo*, mesmo tendo uma posição política contrária ao *Partido dos Trabalhadores* compareceu a um de seus comícios, em abril de 1982. Ele foi reconhecido e chamado a ir ao palanque, depois disse aos repórteres que o entrevistaram que o PT e seu líder, Luís Inácio da Silva, eram as únicas novidades na política brasileira (Conti, 1999: 614). No entanto, alguns anos antes da década de 1980 e daquele curioso incidente registrado no filme, uma outra novidade invadiria a cena política: a televisão.

A televisão na cena política dos anos 1970: um papel a ser investigado

A televisão avançou muito no Brasil dos anos 1960, mas foi no início dos anos 1970 que começa sua trajetória de consolidação, liderança midiática e importante elemento na vida cultural brasileira. Desde a segunda metade dos anos 1960 o crédito ao consumidor passara a assegurar, progressivamente, mais acesso aos aparelhos de televisão a segmentos mais populares da sociedade. Um curioso testemunho dessa novidade na cultura brasileira vem de Fernando Gabeira, numa passagem na qual descreve sua fuga, depois da participação no sequestro do embaixador dos EUA, Charles Elbrick.

No réveillon de 1969/1970, ao se refugiar na casa de quarto e sala de uma família operária de São Paulo, Gabeira foi “aprendendo outras realidades”. A principal entre elas “era a presença da televisão” que “presidia” a casa até as dez e meia da noite. Segundo ele, era “preciso entender que [naquele momento] o Brasil passava de um analfabetismo real para um alto grau



de sofisticação [audio]visual, o que nos colocaria problemas específicos de propaganda política.” (Gabeira, 1987: 192).

A reflexão se refere à agenda de atividades políticas em curso na vida desse importante personagem; então, membro da esquerda revolucionária. O quadro em que se configuravam os “problemas específicos de propaganda política” ao qual Gabeira se refere em seu refúgio operário de 1970 parece se materializar nas eleições de 1974. O papel desempenhado pela televisão na política brasileira, no início dos anos 1970, começa a ser reconhecido alguns anos depois, por um dos mais importantes intelectuais brasileiros da área de comunicação, Muniz Sodré.

Crítico vigoroso das escolhas e das interpretações dispensadas à televisão, Sodré afirmava em 1977 que

“Nenhuma análise sincera poderia recusar à tevê esse evidente efeito modernizador. O impacto dos conteúdos ideológicos metropolitanos (novo estilo de vida, novas opiniões, toda a plethora de bens e serviços da moderna sociedade de consumo) com sua poderosa carga pedagógica, é capaz de alterar comportamentos e de remanejar atitudes. Modernização não significa, entretanto, desenvolvimento real das possibilidades humanas e políticas dos indivíduos.” Sodré, 1984 [1977]: 30.

Sodré, alguns anos após Gabeira ter-se atentado para a presença hegemônica da televisão numa casa operária, reconhece que a campanha das eleições de 1974 foram conduzidas, principalmente, pela novidade que ela apresentava no cenário político. Mas, ainda assim, ele tem o cuidado de se remeter a essa “novidade” política que a televisão significava, citando uma matéria veiculada pelo *Jornal do Brasil* (17/11/1974), na qual “acreditava-se” que o fenômeno teria, efetivamente, ocorrido no Brasil. (Sodré, 1984: 29)

Sodré, entretanto, parece convencido de que a televisão teria desferido um “golpe vigoroso no núcleo dos velhos redutos e estilos políticos”, nos currais eleitorais tradicionais, mantidos por caciques políticos. Além disso, ela teria contribuído para que houvesse “a penetração de novos candidatos em antigos redutos paroquiais, propiciando-lhes vitórias surpreendentes”. Afinal, no “início de outubro [de 1974] poucos eram os observadores políticos bem informados capazes de apostar *contra* uma vitória esmagadora da ARENA”, segundo Skidmore (1988: 336. Grifo meu).

A televisão se mostrava, portanto, como um agente cuja influência pareceu decisiva no pleito de 1974, mesmo que seu impacto não pudesse ser mensurado e que ainda estivesse sob dúvidas. Mais do que isso, o fenômeno “televisão” surge aos olhos de observadores bastantes distintos, como Gabeira (1970), Sodré (1974) e Skidmore (1988), como um elemento divisor de águas na política brasileira. Ainda assim, todos reconhecem o papel da televisão nas eleições de 1974 como um momento de inflexão na política brasileira que emerge no bojo de um dos processos mais importantes e desafiadores da recente história do Brasil.



O resultado das eleições, explica Sodré, expressava mais o impacto de um novo padrão (“est tico” televisivo) que era então inaugurado na política, do que grandes avanços em termos de consciência crítica. Nem mesmo apontava para uma incipiente visão mais reflexiva sobre os processos sociais por parte da popula o (Sodré, 1984: 29). Ainda assim,   preciso refletir que, segundo o depoimento de Gabeira (1982), as análises de Leal (1986) e dados fornecidos pelo próprio Sodré; em 1971, 70% do aparelhos ligados no Rio e em São Paulo já pertenciam a famílias das classes C e D. (Sodré, 1984: 104).

Os dados indicam ainda que houve, seguramente, uma transforma o efetiva no cenário político e que ela foi expressa nas elei es de 1974. Sugerem ainda que os segmentos mais populares, das classes C e D que passaram a ter acesso   televisão, contribuíram para reverter as expectativas de vitória da ARENA. O resultado das elei es revela que a popula o votou mais em representantes que não estavam submetidos ao aparato político-ideológico da ditadura, rompendo com as práticas tradicionais que sempre caracterizaram a política brasileira.¹³ Vale destacar que estes segmentos mais populares sempre foram considerados como aqueles que mais se submetiam a estas mesmas práticas. Se essa mudança foi ou não influenciada pela televisão, os dados, bem como os argumentos de Sodré, indicam que sim.

As elei es municipais de novembro de 1976 também sugerem essa mesma conclusão, pois ocorreu uma vitória expressiva do MDB nos grandes centros urbanos, embora a ARENA continuasse a assegurar maioria nos poderes legislativo e executivo nas demais regiões do país. A esse respeito   fundamental destacar que uma análise do resultado das elei es não pode deixar de considerar o fato do governo ter instituído um decreto-lei, conhecido por “Lei Falcão” (1 /07/1976) que restringia, significativamente, o emprego de recursos dos meios de comunica o nas campanhas eleitorais a partir daquele ano, especialmente em rádio e televisão.

A impressão de que as restri es impostas pela Lei Falcão ao uso do rádio e da televisão nas elei es de 1976 favoreceram aos candidatos do governo, foi também dos analistas ligados   ditadura. Não foi sem motivo que estas restri es foram estendidas às demais elei es brasileiras, em 1977, juntamente com outras “reformas constitucionais” realizadas naquele ano, através do “Pacote de Abril” (Alves, 2005: 190-196).

Televisão brasileira e a TV Globo dos anos 1970: uma cultura em transe

Os autores que se debruçaram sobre a história da televisão brasileira apontam dois avanços técnicos, implementados na área das comunica es na década de 1960 que foram fundamentais para assegurar o salto realizado o país nos anos subsequentes. Eles se referem   cria o da Empresa Brasileira de Telecomunica es – a EMBRATEL –, e a associa o do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites (INTELSAT), ambos ocorridos em 1965. A iniciativa articulava-se muito bem   “Grande Estratégia” que orientou a ditadura – talvez a única –, segundo a qual era necessário promover uma integra o nacional, territorialmente, por questões estratégicas e comercialmente, por questões econ micas.

¹³ A esse respeito ver Muszynsky e Mendes (1990).



Nessa perspectiva é possível entender por que os ditadores não deram andamento ao processo contra o acordo ilegal, firmado entre a *Time-Life*, empresa norte-americana de comunicação e a TV Globo. Sabe-se que o processo chegou à presidência e pode-se inferir que tenham sido firmados acordos entre a emissora e os ditadores, embora as pesquisas a esse respeito tenham sido infrutíferas.¹⁴ No entanto, não foram poucas as vezes que empresários dos meios de comunicação mostraram-se influentes e até decisivos na história do Brasil. As ausências destes temas entre os estudos históricos assentam-se, muito mais nas escolhas e linhas de pesquisa que pouco tem contribuído para preencher essa lacuna sobre o tema (Miguel, 2001).

Segundo os estudos sobre televisão, a rápida ascensão que a TV Globo conheceu no cenário televisivo brasileiro deveu-se não à sua implantação, mas, principalmente à sua estratégia de administração que reunia profissionalismo e viés publicitário. É pois imperioso reconhecer que, na época do nascimento da TV Globo, a TV Tupi era a maior concorrente de todas as emissoras de televisão do país e também que a TV Excelsior, de São Paulo, teve sua concessão cassada em 1969 em função de manter uma posição política contrária à ditadura.¹⁵

A situação da TV Tupi e dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand que a abrigava era, entretanto, mais comprometedora que favorável à emissora, uma vez que o poderoso grupo de comunicação vinha apresentando problemas econômicos desde a década de 1960.¹⁶ A TV Globo surge, então, como a mais viável alternativa das empresas de televisão para cumprir o papel que empresários e governo demandavam: de integração do mercado consumidor e das consciências políticas, respectivamente (Ortiz, 1988).

Observe-se que, exatamente por isso, a condição de submissão da emissora aos governos ditatoriais, muito difundida em estudos acadêmicos, não se sustenta. A condição que a empresa cumpria na cultura brasileira lhe conferia muito mais poder e autonomia do que os analistas lhe têm reconhecido. Sob esse mesmo viés, é possível entender a situação dos artistas de esquerda que trabalhavam na empresa e a resposta ambígua que se tem atribuído aos conteúdos dos programas que a TV Globo veiculava – obviamente, se considerarmos o conjunto da programação, sobretudo, a teleficção e excetuando-se a abordagem jornalística.

Logo, é fundamental ter em mente que, se a emissora realizava o ideário da ditadura e seus apoiadores de primeira hora, também detinha um enorme poder. Noutros termos, se os governos ditatoriais precisavam de uma televisão que lhes desse apoio e unificasse as consciências e os empresários uma que unificasse o mercado, a TV Globo se dispôs a realizar seus anseios; mas, certamente, não precisava se submeter, de forma tão resignada, às determinações do poder. A empresa estava em posição de poder negociar. Nesse contexto,

¹⁴ Diversos autores se debruçaram sobre o tema, me refiro aqui a Herz (1987). Conti (1999) e Britto e Bolaño (2005).

¹⁵ As afirmações podem ser confirmadas por diferentes autores, como Ortiz (1988), Clark (1991), Conti (1999).

¹⁶ Sobre o tema consultar Herz (1987), Mattelart (1998), Ortiz (1988), Ortiz (et al, 1991), Clark (1991), Brittos e Bolaño (2005).



fica mais claro porque a emissora foi capaz de manter entre seus colaboradores, membros da esquerda, sem ser muito molestada pelos ditadores.

Mais importante ainda é reconhecer que seu poder crescia na medida em que o poder e o apoio social, conquistados pela ditadura, declinava. Assim, ao analisarmos o papel exercido pela Rede Globo no Brasil ao longo da ditadura, é necessário reconhecer que muitas das posições assumidas eram escolhas deliberadas dos proprietários, outras, eram frutos da sua possibilidade de resistência aos azares dos ditadores e apoiadores. Além disso, a empresa que era então administrada de forma profissional, tinha a teleficação como seu produto mais rentável, dado contábil que não é possível negligenciar numa tomada de decisões empresariais. Noutra perspectiva, segundo Clark (1991), o incêndio que a emissora enfrentou na filial de São Paulo (14/07/1969) permitiu que ela renovasse seu parque industrial, recorrendo ao seguro que foi pago após o incidente. O incidente, indiretamente, contribuiu para modernização tecnológica da empresa, contribuindo para consolidar seu poderio.

Outros aspectos ligados à produção da televisão também indicam transformações importantes, especialmente no campo do jornalismo e da dramaturgia. No caso do telejornalismo, entre as mudanças, aquelas que mais nos interessam, são, principalmente duas. A primeira está ligada ao uso do videotape – tecnologia que permite copiar programas exibidos e, portanto, distribuí-los a outras afiliadas e/ou comercializá-los – o que torna, progressivamente, os noticiários cada vez mais “globais”, diminuindo a importância das notícias regionais e/ou locais. No caso do jornalismo da TV Globo em particular, obedecendo às restrições impostas pela censura, as notícias eram menos comentadas e, com o crescente uso das imagens, a linguagem também foi se sofisticando progressivamente.

A TV Globo não era ainda a sombra do que viria a ser e sua teledramaturgia começava a dar os primeiros passos em 1969, mas a emissora iniciou o primeiro noticiário brasileiro com cobertura nacional, o *Jornal Nacional* e contava então com a mais famosa autora de novelas, Janete Clair. Naquele mesmo ano, firmaria um contrato com Dias Gomes, um dos dramaturgos brasileiros mais celebrados, premiado no teatro, no cinema e, também, um dos artistas mais perseguidos pela censura.¹⁷

A teledramaturgia, além de fazer a audiência de toda a emissora crescer, o lucro que ela gerava em termos reais – custo/publicidade – sempre foi muito grande. Voltando ao caso da Globo, certamente não foi sem motivo que a novela tornou-se sua principal atração nos anos 1970/1980. Assim, a partir de 1969 e por meio de um processo conjunto de consolidação empresarial, ampliação da sua rede de afiliadas e conquista progressiva de audiência, a TV Globo vai consolidar sua posição de liderança no setor audiovisual brasileiro (Ortiz et al, 1991: 81).

Sodré analisa a estratégia da TV Globo a fim de demonstrar como, em 1977, a empresa iria tornar-se um “fenômeno único no mundo inteiro”, produzindo “75% da sua programação”, convertendo-se em campeã de audiência no Brasil. Segundo ele, para alcançar essa situação a

¹⁷ Recorro às informações e análises de Ortiz (et al, 1991), Ramos (2004) e Borelli (2000).



emissora recorreu, inicialmente, a uma programação cujo traço característico era não se importar com o apuro estético, voltando-se mais para conquistar audiência a todo custo. Segundo o autor, essa programação característica, denominada por ele “estética do grotesco”, assegurou à TV Globo liderança na audiência entre os segmentos populares, no período que se estende de 1968 a 1972 (Sodré, 2001: 100).

A tal “estética do grotesco” significou, segundo Sodré, “uma singularíssima aliança simbólica da produção televisiva com os setores pobres ou excluídos do consumo nas 'ilhas' desenvolvidas do país (Rio e São Paulo).” Uma aliança que cumpria uma “clara função simbólica: formar um público básico para o ‘salto’ industrial da televisão”. “A estratégia deu [tão] certo” que, em 1971, 70% dos aparelhos ligados no Rio e em São Paulo pertenciam a famílias das classes C e D. A TV Globo, depois de assegurar a audiência e confiança das agências de propaganda, a partir de 1972, promoveria uma mudança de rumos, visando “a conquista de espectadores mais 'elevados' e de anúncios mais 'luxuosos' e, [por outro lado,] a dar menos atenção aos índices de audiência do Instituto Brasileiro de Opinião e Pesquisa (IBOPE)” (Sodré, 2001: 102, 103; 104; 107).

A explicação de Sodré, não se restringe a uma avaliação crítica, bem construída e consistente das estratégias da TV Globo para alcançar o sucesso naquele momento. Ela representa também uma contribuição fundamental para a análise por dois motivos: primeiro porque o autor nunca deixou dúvida quanto a sua postura crítica em relação à televisão que era produzida no Brasil, especialmente em relação à TV Globo. Além disso, sua apreciação das estratégias que a emissora empregou para conquistar a liderança de audiência se assenta em aspectos publicitários, mercadológicos, ligados à linguagem e à qualidade da produção. Ou seja, segundo um dos mais respeitados pesquisadores de comunicação do país na segunda metade do século XX e um crítico radical da televisão produzida no Brasil na época, afirma que foi o profissionalismo que orientou os esforços da TV Globo na sua trajetória para conquistar o lugar que viria a ocupar no cenário brasileiro e mundial de televisão.

Ao confrontarmos a análise de Sodré, com o testemunho de Clark sobre as condições pouco profissionais em que as outras emissoras operavam, juntamente com as considerações de Conti sobre a administração da TV Globo, não ficam dúvidas quanto ao mérito da emissora e de seus profissionais para cumprirem a trajetória que os levou ao sucesso. As críticas de Sodré, quanto ao papel exercido pela TV Globo assentam-se, muito mais num aspecto para o qual ele mesmo chamaria atenção em seus argumentos. Segundo o pesquisador, uma “função educacional ou culturalista para a televisão [somente] começa a ser reivindicada com insistência pela imprensa, educadores e intelectuais brasileiros a partir de 1969” (Sodré, 2001: 109-110).

A opinião de Sodré pode ser facilmente corroborada com uma passagem da (auto)biografia de Walter Clark (1991), pois ela refere-se a alguns dos aspectos apresentados anteriormente. Mas, Clark acrescenta outros elementos e reflexões sobre como a televisão respondia ao contexto opressivo da ditadura, ao comentar que:



“Enquanto a censura agia para subjugar e controlar a arte e a cultura do país, perseguindo a inteligência, nós [da direção] continuávamos trabalhando na Globo para fazer uma televisão com a melhor qualidade possível. A conjugação desses fatores, entretanto – censura, de um lado, e obsessão técnica, formalismo, de outro -, acabou produzindo a idéia de que o Padrão Globo de Qualidade foi a resposta domesticada da TV à repressão do regime. Era como se, pelo fato de sermos censurados, não pudéssemos exigir cada vez mais qualidade de nós mesmos, maior rigor, mais aplicação. O resultado, então – uma TV sem erros, incomparavelmente melhor do que todas as anteriores –, acabou passando por vitrine de um regime com o qual os profissionais da TV Globo jamais concordaram.”. Clark, 1991: 228.

O executivo deixa claro que se a direção da empresa era favorável ao regime, posição que, certamente, não pode ser generalizado para o corpo dos seus colaboradores. Clark faz um contraponto à ideia de que qualidade na TV Globo pretendia reverenciar à ditadura. Seu testemunho permite entender como a preocupação com o esmero na produção conferiu aos trabalhos da empresa – sobretudo à teleficção – um nível de qualidade que assegurou às telenovelas entrarem no mercado internacional. Por outro lado, quando passou a vigorar o “padrão Globo de qualidade”, retomam-se aspectos “culturalistas” das produções consideradas “de bom gosto. A empresa passa também a responder a demanda de uma parcela de seu público e, ao mesmo tempo, alcançando um nível de qualidade para outros mercados.

A nova proposta de conteúdo para a qual a emissora se encaminhava, “misturada” com aquilo que Sodré chama de “doutrina demagógica dos publicitários” – cuja principal característica seria uma linha de programação que visa a “maior satisfação para o maior número” – estabeleceram as diretrizes que orientaram a programação da TV Globo daí por diante (Sodré, 2001: 96-97-108). Traçados os eixos básicos que orientaram a produção e as estratégia que iriam reger trajetória da TV Globo, que permitiram a ela assumir uma posição quase hegemônica no cenário televisivo brasileiro, torna possível dar um pouco mais atenção à telenovela.

A teledramaturgia

“No mais alto realismo, a sociedade se vê em termos, fundamentalmente, pessoais e as pessoas, através das relações, em termos, fundamentalmente, sociais.” Raymond Williams, 2003[1961]: 272-273. (Tradução livre do espanhol.)

A teledramaturgia é uma área da televisão que exige um cuidado especial, por ser um dos focos privilegiados de investigação. As reflexões buscam compreender em que medida a teleficção “realista” que nasceu na virada dos anos 1960/1970 no Brasil pode ser tomada como uma expressão artística, segundo o quadro teórico concebido por Williams. Nesse sentido, usamos a citação acima como uma síntese das reflexões que o autor desenvolve, com a finalidade de estudar o significado do romance realista na sociedade contemporânea. As reflexões do autor oferecem uma outra perspectiva e um quadro teórico diferente para estudar os processos históricos que se desenrolaram na televisão brasileira, nas três décadas que nos interessam neste trabalho: 1960/1970/1980.



O argumento de Williams é tão mais decisivo, se considerarmos alguns aspectos, em particular, o quadro teórico com o qual trabalha e o fato deste seu livro ter sido publicado em 1961. Em primeiro lugar, a pioneira e inusitada abordagem das relações entre a sociedade contemporânea e os meios de comunicação que apresenta.¹⁸ O fato de ser um teórico cujo referencial é, fundamentalmente, marxista, não ortodoxo, contribui para que possamos articular seus argumentos ao dos demais autores. Mas, sobretudo, suas reflexões dialogam com o quadro teórico ao qual a maioria dos intelectuais brasileiros recorria no período em foco. Vale lembrar a influência exercida pela “cultura de esquerda” que grassava entre os artistas brasileiros, que era também disseminada entre segmentos da classe média urbana.

Os intelectuais brasileiros perceberam a mudança na teledramaturgia que voltou-se para o “realismo” a partir do fim dos anos 1960. Segundo Sodré, foi por volta de 1969 que a televisão começou

“a alterar o velho padrão sentimentalóide mexicano-argentino das telenovelas e a retomar o filão da TV-Excelsior de São Paulo que consistia em caracterizações culturais brasileiras. As telenovelas Assim na terra como no céu (de Dias Gomes, produzida pela Rede Globo) e Beto Rockefeller (de Bráulio Pedroso, produzida pela TV-Tupi) marcaram o início da representação dramática apoiada no cotidiano nacional.” Sodré, 2001 [1977]:110.

Inaugurado pela TV Excelsior, o novo padrão se converteria em diferencial do gênero produzido no Brasil, ficando conhecido, genericamente, como “realismo”. A análise de Ortiz (1991) sobre *Beto Rockefeller* descreve algumas das principais características que vigorariam nessa nova linguagem da teledramaturgia brasileira, a partir de então.

A passagem é importante para que possamos reconhecer a mudança que ocorreu entre o antigo padrão de teledramaturgia e o novo que passou a vigorar e tornou-se o diferencial da produção brasileira. Segundo ele, a nova linguagem

[...] rompe com os diálogos formais, propondo uma narrativa de cunho coloquial, repleta de gírias e de expressões populares. Reproduzindo fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época, o enredo procurava reproduzir o ritmo dos acontecimentos no interior da própria narrativa. A preocupação central de Bráulio Pedroso era trazer o cotidiano vivido para o vídeo, o que significava “escrever uma novela com uma proposta realista”, trabalhando inclusive a representação dos atores o mais próximo possível da realidade. *Beto Rockefeller* se distancia também do melodrama, na medida em que a figura principal é um anti-herói. Ortiz et al.1991: 78.

A passagem, além de apontar uma série de mudanças importantes no gênero telenovela que atingiram, desde a temática até as formas de interpretação dos atores, indica que o conteúdo voltava-se para um enfoque do cotidiano, aproximando o gênero da “realidade” – daí o termo “realismo”. Mas, segundo Ortiz, as mudanças contribuíram também para que a telenovela se afastasse do melodrama tradicional e nesse sentido o autor oferece um argumento difícil de contornar: o principal protagonista em *Beto Rockefeller* era um anti-herói.

¹⁸ Consultar mais detalhes na Introdução de Abdala Jr (2021).



Uma outra contribuição importante sobre o novo padrão que passou a orientar a criação da telenovela brasileira é oferecido por Ramos (1991) que, recorrendo às sinopses das novelas *O grito*, *Saramandaia* (1976), *Espelho mágico* (1977) e *Nina* (1977), apresentado no *Boletim de programação* da Rede Globo,¹⁹ comenta:

“Cabe ressaltar que o realismo concebido pelos autores neste período, visa responder a uma questão central: como retratar, discutir e criticar a realidade brasileira? [...] Menos do que uma discussão sobre a eficácia ou não deste “realismo”, nos interessa apontar que ele surgiu num momento em que uma conjunção de fatores reorientou a tradição folhetinesca. [...] A descoberta do cotidiano, do “real”, responde a uma exigência por fatias maiores de público do que aquela possível de se atingir com o melodrama clássico. [Também] reflete a incorporação de um grupo de escritores marcados por um projeto nacionalista mais à esquerda, cuja concepção estética era talhada pelo realismo literário e teatral. [...] [Além da] presença do Estado que demanda por temáticas referentes à “nossa realidade”. A Globo surge como um espaço onde interagem essas forças, algumas vezes inclusive antagônicas entre si.” Ramos, 1991: 93-95.

Há que se recorrer aos argumentos de renomados pesquisadores ligados aos meios de comunicação para apontar e explicar um dos momentos de inflexão que ocorreu na teledramaturgia brasileira nos anos 1970 e como isso afastaria ou, pelo menos, flexibilizaria a inclusão das telenovelas brasileiras na categoria do melodrama clássico. Na passagem de Ramos, o que fica evidente é o diálogo que suas reflexões sobre as telenovelas brasileiras estabelecem com o pensamento de Williams, resumido na citação do início da seção. O trecho ilustra uma mudança decisiva sobre as concepções e noções que passaram a orientar a maioria dos quadros teóricos e análises que estudam a telenovela. Mas, sobretudo, trás para o debate um aspecto fundamental: o papel que as telenovelas passam a desempenhar como obra cotidiana que dramatiza as mazelas da sociedade brasileira e como elas podem promover debates sobre temas sociais e políticos.

Sodré, nos anos 1970, discorda da possibilidade de a telenovela contribuir para que o público refletisse sobre a realidade e, embora considerasse que a televisão pudesse apresentar características “pedagógicas”, ele tomava essa pretensão como um “mito educacional” (Sodré, 2001: 111).²⁰ Mas, as concepções tradicionais de recepção midiática foram, progressivamente, abaladas desde os anos 1960. Os processos de “recepção” das telenovelas passam a ser consideradas como obras “híbridas” – termo que apareceria no final da década.

¹⁹ Ramos (1991: 93) transcreve trechos de sinopses das obras *O grito*, *Saramandaia*, *Espelho mágico*, *Nina* do *Boletim de programação* da Rede Globo, Rio de Janeiro entre 18/10/75; 24/4/76; 11/6/77; 25/6/77.

²⁰ Sobre a crença acadêmica segundo a qual as narrativas audiovisuais não repercutem, de forma significativa, na cultura política das sociedades, sobretudo no que tange às telenovelas na América Latina, consultar Abdala Jr. (2021). Atualmente, existem pesquisas sobre o tema realizadas pelas/os pesquisadoras/es do Laboratório GUMELAB da Universidade Livre de Berlim. Conferir no capítulo do livro publicado pelo GUMELAB sobre a telenovela “O bem-amado” (Abdala Jr. 2024. No prelo.) cujo emprego do humor parece ter interferido nas eleições gerais de 1974.



Dos anos 1980 em diante, os pesquisadores passam a alimentar concepção e noções que orientavam os estudos sobre obras como as telenovelas, uma contribuição cultural que deveria ser mais bem avaliada. Noutros termos, as telenovelas começam a ser categorizadas como um gênero que congrega traços de diversas outras formas de expressão cultural, que dialoga com outras tantas matrizes culturais, sob as quais as apropriações do público podem ser efetivadas. Ortiz (1988), ainda critica o “realismo” das telenovelas em termos tradicionais, mas aponta um caráter que o distingue das obras de outras tradições da “indústria cultural” que contribuem para que o público possa refletir sobre a realidade. Segundo ele, é possível apontar em obras estrangeiras “uma confusão de fronteiras entre o realismo da indústria cultural”, que não leva a uma reflexão sobre a realidade e outro vinculado aos “movimentos críticos”, como o neorealismo italiano, que provocaria uma atitude mais reflexiva. No entanto, no caso da telenovela brasileira, ele argumenta “que no caso brasileiro esta interpenetração de domínios se dá de maneira mais acentuada.”

No caso brasileiro, o “realismo” não se comportava de forma a evitar a reflexão sobre a realidade. Segundo sua avaliação, embora não alcance o nível de reflexão de uma obra cinematográfica, o realismo da telenovela avança para além dos padrões da indústria cultural, abrindo possibilidade para que alguns aspectos da realidade sejam debatidos.²¹ Para comprovar seu argumento, Ortiz recorre a uma entrevista de Dias Gomes que, resumindo sua trajetória numa entrevista ao jornal de esquerda, *Opinião* (1973), explicava o que vinha ocorrendo com a sua dramaturgia:

“Faço parte de uma geração de dramaturgos que levantou entre os anos 50 e 60 a bandeira quixotesca de um teatro político e popular. Esse teatro esbarrou numa contradição básica; era um teatro dirigido a uma platéia popular, mas visto unicamente por uma platéia de elite. De repente a televisão me ofereceu essa platéia popular.” Ortiz 1988: 180.²²

Assim, de formas diversas, as reflexões destes e de outros autores procuram demonstrar que a mudança no padrão das telenovelas brasileiras responde às expectativas de dramaturgos com uma formação de esquerda, autores que reconheciam na televisão uma oportunidade que alcançar o “grande público”. A transformação também repercute em outras mudanças que então se processavam na sociedade brasileira, em um quadro histórico muito mais amplo e complexo, como demonstrado anteriormente.

A explicação de Ortiz caminha neste sentido. Ao analisar as novas características que o gênero assumira, ele argumenta que as novelas tiveram origem num contexto de transformações substanciais, acompanhando o que vinha ocorrendo noutras artes do espetáculo no Brasil. O sociólogo afirma que,

²¹ Nos meus estudos sobre o tema segui os seguintes autores que inauguraram perspectivas análogas e/ou similares, como Ortiz (1988; ___ et al, 1991); Mattelart (1998), Canclini (2006) e Martín-Barbero (2003).

²² Ver Ortiz (1988: 180) sobre a entrevista com Dias Gomes, no jornal *Opinião* (26 de fevereiro /4 março, 1973: 19). Mas, noutras entrevistas e textos Dias Gomes repetira a mesma ideia, noutros termos.



“O Cinema Novo, por exemplo, vai procurar uma aproximação maior com o público. [...] Outros filmes, marcadamente comerciais, se aproximam do movimento Jovem Guarda [...] O parentesco desses filmes com o movimento Tropicalista é imediato, pois aí também se busca uma síntese dos cacos culturais de uma sociedade em mutação.” Ortiz et al. 1991: 79-80.

As artes do espetáculo, incluindo a televisão, sofrem então uma transformação importante, segundo Ortiz. Elas se aproximam do *Tropicalismo*, movimento que, na música e segundo depoimento de Caetano Veloso, sofreu influência decisiva do filme “Terra em transe” de Glauber Rocha (1967),²³ especialmente com relação ao papel exercido pelos intelectuais na sociedade brasileira. Merece destaque o fato de os artistas ligados ao *Cinema Novo*, como os músicos identificados com o movimento *Tropicalista* estarem se voltando para um diálogo com segmentos populares, postura até então pouco disseminada entre intelectuais brasileiros e até criticada. Além disso, o autor também reconhece a emergência de uma cinematografia voltada para os jovens “não engajados” como os consumidores das músicas da *Jovem Guarda*. O argumento também ajuda a confirmar o traço de hibridação/dialógico que matizava as artes do espetáculo no Brasil, alimentando uma produção rica e diversificada.

A respeito do *Tropicalismo*, é preciso enfatizar que, embora as opiniões sobre o movimento sejam bastante díspares, muitos autores concordam que houve inspiração na ideia *modernista*, segundo a qual a gênese da identidade brasileira resultaria, à maneira *selvagem*, das práticas de devorar e digerir a cultura herdada do nosso passado branco, cristão, colonial. A concepção antropofágica é a mesma a que se referem Mattelart (1998) e Canclini (2006), entre outros, para identificar o caráter híbrido das culturas latino-americanas, identificadas pelos modernistas brasileiros, ainda nos anos 1920.

Assim, o movimento da cultura *tropicalista* encaminha-se para uma identificação com os processos característicos da cultura latino-americana, cujo caráter híbrido se realiza “no campo instável, conflitivo, da tradução e da traição” expresso nas artes, quando estas conseguem ser linguagem e também vertigem (Canclini, 2006: XL).

Os artistas ligados à teledramaturgia e sua posição política

Não se pode esquecer, entretanto, que os artistas que militavam na oposição ao regime – *grosso modo*, a grande maioria da classe artística – eram, frequentemente, submetidos a uma perseguição rigorosa e muitas vezes violenta por parte do aparato de repressão estatal; seja através dos órgãos oficiais de censura e/ou da polícia política, seja através de ações não oficiais, como as executadas por grupos paramilitares. As pressões eram exercidas contra os artistas mesmo, ou sobre seus financiadores, empregadores, colaboradores.

²³ Caetano afirma que “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em transe, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. (Veloso, 1997: 69). Veloso. Apud, Ramos (2006: 99; 104-105; 116).



Num contexto histórico no qual vigia uma ditadura que censurava todos os veículos de comunicação, perseguiu, torturava e até assassinava brasileiros que se opusessem ao regime instaurado em 1964 é que se destaca o papel exercido pelos artistas envolvidos com telenovela e, entre eles, os dramaturgos. Não é novidade que muitos temas proibidos de serem abordados noutros formatos figuravam na teledramaturgia. Vale lembrar que os dramaturgos tiveram uma importância decisiva nos avanços que a teledramaturgia alcançaria nos anos 1970, dado o papel que desempenharam na estrutura de todo o aparato que a telenovela mobiliza.

No caso da telenovela, não se pode menosprezar a importância econômica que ela representava nas e para as emissoras, tanto no aspecto dos altos lucros que aufeririam, quanto ao fato de ampliarem a audiência. Outro elemento fortalece esse argumento: a partir de 1976 a telenovela brasileira começa a ser exportada e converte-se em “produto” consumido pelo mercado internacional. Assim, se de um lado, a teledramaturgia, não somente criticava, como ironizava a realidade brasileira, mas, de outro, é fundamental reconhecer, as emissoras de televisão não podiam prescindir das obras e dos autores, como Dias Gomes, mesmo que sua tradição de militância política à esquerda pudesse, eventualmente, incomodar.

Nesse sentido, muitos pesquisadores que têm se debruçado sobre a cultura brasileira da segunda metade do século enfatizam a importância que os trabalhos de artistas como Oduvaldo, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri – citando os mais conhecidos – desempenharam na e para a construção da cultura popular, inclusive política do Brasil, mesmo quando seu trabalho não tome a temática de forma explícita.

Da cultura de “elite” à cultura de “todos”: uma transição “oculta”

“As mobilizações bem-sucedidas não são necessariamente as que mobilizam maior número de pessoas, mas as que atraem maior interesse entre os jornalistas. Exagerando apenas um pouco, poder-se-ia dizer que cinquenta sujeitos inteligentes que conseguem obter cinco minutos na TV para um happening bem-sucedido podem produzir um efeito político comparável ao de meio milhão de manifestantes.” Pierre Bourdieu e Hans Haacke; *Apud.* Hobsbawm, 1995: 314²⁴

Ao encerrar este estudo pontual sobre a ditadura e suas relações com a televisão e a teleficação é fundamental reconhecer que operavam-se transformações inusitadas no Brasil, cuja centralidade recaí sobre o meio de comunicação “televisão” e seus desdobramentos socioculturais. O trecho acima oferece um testemunho categórico do papel que televisão passou a ter nas sociedades ocidentais entre os anos 1960 e 1990, tema do capítulo de Hobsbawm dedicado ao século XX. A maneira como o historiador recorre ao sociólogo para apresentar o mesmo fenômeno “televisão” não poderia ser mais pertinente para abrir o debate sobre a mudança paradigmática ocorrida na cultura brasileira nos anos 1970, auge da ditadura civil-militar e encerrar este estudo. Sobretudo porque o trecho *dialoga* estritamente com o processo brasileiro desse fenômeno que ganhou características diferentes, pois a censura

²⁴ Trata-se da epígrafe que abre o capítulo 11, Revolução Cultural (Hobsbawm, 1995: 314-336) da obra *Free Exchange*, de Pierre Bourdieu e Hans Haacke (1994).



tornou os noticiários menos importantes que a teleficção – como se dizia na época – e a política passava por transformações estratégicas.²⁵

Ao darmos voz aos testemunhos de época a respeito do processo, tomando por foco a situação cultural que se configurava por volta de meados dos anos 1970 no Brasil, podemos apreender melhor como o processo se deu entre nós. Se buscarmos um aspecto mais preciso dessas transformações e um de seus desdobramentos mais drásticos, como essa nova condição afeta os intelectuais, talvez o processo se torne mais vívido. A obra de Carlos Guilherme Mota (1977) parece servir muito bem a esse propósito, sendo ainda reveladora do incômodo de todos esses intelectuais com a novidade, “televisão”.

O historiador buscava estabelecer as diretrizes que orientavam o desenvolvimento do pensamento brasileiro ao longo do século XX. Seu *objeto* final era a década de 1960 e a configuração que o ideário herdado daqueles anos vinha tomando até meados dos anos 1970. Ao avaliar as condições dos intelectuais brasileiros, Mota cita uma matéria da revista *Visão*, de 11 de março de 1974 para concluir que naquele momento, no “plano universitário, há posições mais realistas que no período anterior.”²⁶ O argumento era que os intelectuais brasileiros dos anos 1970 gozavam de posições mais realistas do que a de seus antecessores pelo fato de as pesquisas terem ganhado, dos anos 1960 em diante, um caráter mais empirista, aproximando-se mais da realidade concreta.

O historiador, no entanto, estava também às voltas com uma questão um tanto mais realista que seus antecessores, mesmo porque, do ponto de vista histórico, as dúvidas que o mitigavam jamais poderiam ocorrer noutra época. Tal como outros intelectuais, Mota também refletia sobre as mudanças das práticas socioculturais e políticas, bem como os papéis que desempenhariam os agentes sociais nesse novo contexto histórico no interior do qual emergia a televisão. No entanto, o papel do intelectual em sociedades com características muito peculiares como a brasileira, na qual os meios de comunicação se difundiam de maneira desconhecida até então, seria diferente daquele de Hobsbawm ou Bourdieu, por exemplo. Era preciso, pois, refletir sobre isso e encontrar respostas para as quais as nações desenvolvidas e suas sociedades nem sequer consideravam como relevantes ou merecedoras de reflexão.

A referência à revista *Visão* servia à reflexão do historiador porque nela, a antropóloga Ruth Cardoso tecia algumas observações sobre o impacto da expansão da televisão na sociedade brasileira. Cardoso sugeria que uma das formas de enfrentar o fenômeno da televisão no Brasil seria a expansão da rede de ensino. A antropóloga acreditava que a educação promoveria uma transformação na recepção dos bens produzidos pelos meios de comunicação, forjando-se, assim, uma situação na qual um olhar mais crítico sobre os meios de comunicação e sua produção se consolidaria na sociedade.

Se a sugestão de Ruth Cardoso parece ter sido bem recebida por Mota, nem todas as opiniões tiveram a mesma acolhida por parte do historiador, especialmente quando ela se refere ao

²⁵ Ver sobre o tema Abdala Jr. (2021).

²⁶ “A revolução aos dez anos”. *Visão*, “Cultura”. 11 de março de 1974, v.44. nº5: 155.



papel social da universidade e dos intelectuais nesse novo contexto histórico. O historiador argumenta, incisivo, que pode-se “concordar apenas em certa medida com a antropóloga, quando afirma que a universidade perdeu seu papel de ‘fator criador da cultura brasileira’”. Segundo Mota,

“De fato, embora no período aqui focalizado – 1969 a 1974 – se tenha registrado a eliminação dos quadros universitários de figuras de maior valor, [...], a produção científica e cultural continua firme e empenhada em vários núcleos.” Mota, 1977: 261-262

Não obstante a precisão da sua análise a respeito da produção universitária que, privada de quadros importantes – perseguidos pela ditadura –, foi capaz de manter seu dinamismo, o argumento não parece ser robusto contraponto à opinião da antropóloga no que tange à mudança do papel desempenhado pelo intelectual na sociedade brasileira. Mota, curiosamente, concentra-se em demonstrar como a universidade continuava a pesquisar e a produzir conhecimentos, como se, somente, pela manutenção da produção acadêmica a instituição resgatasse o lugar social de “fator criador da cultura brasileira”. No entanto, Cardoso se referia a outro aspecto, seu foco era a repercussão social que então outros atores – especialmente midiáticos - estavam conquistando, em detrimento aos intelectuais e à universidade.

A seguir Mota formula uma argumentação para dar suporte a sua concordância “apenas em certa medida” com a alegação de Ruth Cardoso. Ele enumera, então, uma série de trabalhos e monografias para demonstrar que a universidade manteve sua capacidade de realização. Talvez, imbuído de um último esforço “intelectual”, no sentido de não ver perdido o lugar social do intelectual e o *status* conquistado pela universidade no seio da cultura brasileira em anos anteriores, o historiador ainda acrescenta que tem sido produzido uma “razoável quantidade de obras sobre movimentos sociais”. Mas, observa, com pesar, que estas produções, muitas vezes rompem “com o alinhamento teórico dos autores progressistas nacionais”. (Mota, 1977: 262)

O “diálogo” metaforicamente travado entre o historiador que busca manter o lugar social de uma das instituições mais influentes na vida e na cultura nacionais até os anos 1960, com a antropóloga que, resignadamente, reconhece as transformações operadas na sociedade, converte-se em um testemunho ímpar de um dos momentos paradigmáticos mais importantes da recente história cultural do país. O choque entre a busca nostálgica para restaurar o lugar perdido dos intelectuais, lançada pelo olhar do historiador e a contundente constatação da antropóloga sobre o desaparecimento da condição que eles gozavam outrora, alcança um lirismo quase dramático. Enfim, abre um horizonte no qual é possível vislumbrar a mudança que no papel central que a televisão e as telenovelas ganhavam na cultura brasileira.

O próprio Mota, na conclusão da obra, reconhece o difícil momento histórico que atravessavam os intelectuais brasileiros nos anos 1970. Ao referir-se ao novo contexto que se configurava, ele explica a situação em que o Brasil encontrava-se:



“numa fase de domínio da mass-media, da dificuldade de redefinição do papel do intelectual 'à antiga', isto é, da pouca plasticidade para a redefinição de padrões de organização 'cultural' por parte dos remanescentes da ordem senhorial na sociedade de classes” Mota, 1977: 289.

Mota volta a atacar o elitismo acadêmico dos intelectuais brasileiros – crítica na qual ele não estava só²⁷ –, destacando que restava-lhes perseguir uma outra definição para sua inserção social que não podia mais ser identificada com a situação anterior. O momento histórico é de transição e o que transparece neste “diálogo” é a angustiante situação na qual os intelectuais brasileiros encontravam-se: experimentar uma profunda transformação cultural que eles não podiam, senão, testemunhar. A nova dinâmica carregava uma mutação operada no seio da cultura da sociedade brasileira de época, especialmente naquilo que se refere ao papel exercido pelos intelectuais e pelos atores e agentes dos meios de comunicação.

As passagens de Mota e de sua “interlocutora” indicam, explicitamente, o “impasse” com o qual estes atores históricos se defrontavam naquela ocasião. Mas, a seguir o historiador parece reconhecer, de forma contundente e resignada, o processo em curso, ao afirmar: *“Os impasses, em 1974, parecem ter alcançado um grau de clareza maior. A sensação de se viver o fim de um ciclo cultural invade as diversas frentes de trabalho crítico”* (Mota, 1977: 281). Ao articularmos os argumentos apresentados por todos os intelectuais nesse item conclusivo torna-se evidente que o fenômeno televisão emerge como um problema que desafiava a todos.

Mas, se o fenômeno da telenovela repercutiu na cultura popular de tal forma que operou mudanças de hábitos pessoais e sociais,²⁸ alterou processos de sociabilidade,²⁹ impactou processo políticos e suas práticas, também deveria ter atraído a muita atenção como o cinema, por exemplo. Isso não ocorreu por uma série de fatores, mas, o principal pode ser o fato de o cinema ter ganhado um significado mais robusto nas sociedades ocidentais desenvolvidas e as obras de teleficção, contrariamente, mais impacto nas culturas das sociedades latino-americanas. Independentemente das causas, é certo que passou da hora de os pesquisadores da América Latina mudarem esse panorama e se dedicarem um pouco mais a um fenômeno cultural cujos impactos em diversas dimensões socioculturais e políticas ainda são pouco conhecidos.

Referências

Abdala Jr., Roberto. Memórias da ditadura, TV e os 'rebeldes' anos 1980: um estudo sobre o papel da minissérie “Anos rebeldes” na cultura histórica de brasileiros em 1992. Goiânia: Editora Visão, 2021. E-book Kindle.

Abreu, Hugo. O outro lado do poder. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1979.

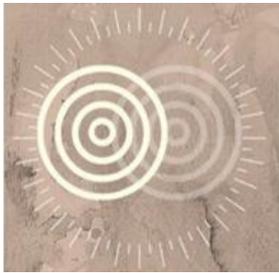
²⁷ Daniel Pécaut (1990) aprofunda e generaliza a crítica ao elitismos dos intelectuais brasileiros em suas práticas de pesquisa que Mota se restringe a indicar.

²⁸ A revista *Veja*, (10/01/ 1975; nº 36), então o semanário de maior circulação no Brasil, trouxe em sua capa atores das novelas sob o título “No país das telenovelas”. A matéria de capa, com título de “A grande mania nacional”, ocupa nove páginas (70-79) abordando o tema. Isso oferece mais um indício contundente de como o fenômeno da teleficção havia dominado a cultura popular no país em meados da década de 1970, além de outros aspectos enumerados anteriormente.

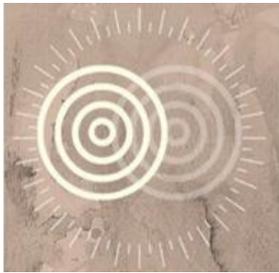
²⁹ Consultar Leal (1986) sobre o tema da televisão na vida das classes populares nos anos 1980.



- Alves, Maria Helena Moreira. Estado e oposição no Brasil (1964-1984). Bauru, SP: UNESP, 2005.
- Avritzer, Leonardo & Costa, Sérgio. Teoria crítica, democracia e esfera pública: concepções e usos na América Latina. In: Maia, Rousiley & Castro Maria Céres Pimenta Spíndola. (Orgs.) Mídia, esfera pública e identidades coletivas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006: 63-90.
- Bakhtin, Mikhail (Volóchinov, Valentin). Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo, SP: Editora 34 Ltda., 2017.
- Bakhtin, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2013.
- Borelli, Silvia H. S. & Priolli, Gabriel. (coord.). A deusa ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.
- Brittos, Valério C. & Bolaño, César R. S.(org.) Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005.
- Burke, Peter. A cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- Canclini, Nestor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2006 [1989]. 4ª ed.
- Castro, Celso, D'Araújo, Maria Celina. Democracia e forças armadas no Brasil da Nova República: balanço de uma pesquisa. In: A democratização no Brasil: atores e contextos. Rio de Janeiro: editora FGV, 2006: 15-42.
- Certeau, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014: 37-51.
- Clark, Walter & Priolli, Gabriel. O campeão de audiência. São Paulo: Best Seller, 1991.
- Conti, Mario Sérgio. Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- D'Araújo, Maria Celina & Soares, Gláucio Ary Dillon & Castro, Celso. Visões do golpe: memórias militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. (b)
- Figueiredo, Lucas. Ministério do silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís à Lula. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- Gabeira, Fernando. O que é isso companheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987 [1982]. 29ª edição.
- Gaspari, Elio. A ditadura derrotada. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- Gohn, Maria da Glória. História dos movimentos e lutas sociais. São Paulo: Loyola, 2001.
- GOMES, Rodrigo de Aguiar. 1989: A Maior Eleição da História. 1ª Ed. Porto Alegre: Lorigraf, 2014.
- Grimberg, Lucia. Uma memória política sobre a ARENA: dos revolucionários de primeira hora ao “partido do sim senhor”. In: REIS Fº., Daniel A., RIDENTI, Marcelo e Motta, Rodrigo P. S. (Org.). O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004). Bauru: Edusc, 2004: 141-159.
- Guerra, Cláudio. Memórias de uma guerra suja. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012. Em depoimento a Marcelo Netto e Rogério Medeiros.
- Herz, Daniel. A história secreta da rede globo. Porto Alegre: Tchê!, 1987.



- Hobsbawm, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Iglésias, Francisco. *Breve Historia Contemporânea Del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Kushnir, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial /Jikings Editores Associados, 2004.
- Lamounier, Bolívar. *Antecedentes, riscos e possibilidades do governo Collor*. In: Lamounier, Bolívar. (Org.). *De Geisel A Collor O Balanço da Transição*. São Paulo: IDESP, 1990.
- Leal, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Rio de Janeiro. Editora Vozes Ltda, 1986. [1983].
- Miguel, Luís Felipe. *Retrato de uma ausência: a mídia nos relatos da história política do Brasil*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39; 2000: 190-199.
- Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (pontos de partida para uma revisão histórica)*. São Paulo: Ática, 1977 [1974].
- Muszynski, M. Judith de Brito Mendes e Antônio M. Teixeira. *Democratização e opinião pública no Brasil*. In: Lamounier, B. (organizador). *De Geisel a Collor: o balanço da transição* São Paulo: IDESP/Sumaré, 1990, p. 61-80.
- Ortiz, Renato, Borelli, Silvia Helena Simões, Ramos, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e produção*. Editora Brasiliense. 2ª edição, 1991[1989].
- Ortiz, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Pécaut, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- Projeto ORVIL Documento produzido durante o primeiro governo civil depois do golpe de 1964, cujo nome é “História da luta armada no Brasil”, denominado pelo Centro de Informações do Exército – CIE. -1988.
- Ramos, José Mário Ortiz, Borelli, Silvia H. Simões. *A telenovela diária*. In: O Ortiz, Renato, Borelli, Silvia Helena Simões, Ramos, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e produção*. Editora Brasiliense. 2ª edição, 1991[1989]. pp.55-108.
- Ramos, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970 – 1980*. 2ª Edição – São Paulo: Annablume, 2004.
- Schwarz, Roberto. *Cultura e política, 1964 – 1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978: 61-92. (Coleção Literatura e teoria literária; v.27).
- Sodré, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001. 7ª ed. (1ª Ed. 1984 [1977])
- Veloso, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Williams, Raymond. *La larga revolución*. Tradução Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003 [1961].



BIOGRAFIA

Dr. Roberto Abdala Junior

Professor na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás – UFG. Leciona a disciplina História Moderna I e II e História & narrativas audiovisuais na graduação em História e nos programas de Pós-Graduação em História e em Performances Culturais da UFG. Doutor em História (UFMG), pesquisa as formas pelas quais as narrativas audiovisuais participam da construção de interpretações sobre o passado para seus públicos. Colabora com o GUMELAB, do Instituto Latino-americano da Universidade Livre de Berlim.