



As Novelas da Década de 70 na TV Globo - As Experimentações e os Autores que pensavam o Brasil¹

Cláudia de Almeida Mogadouro²

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

Resumo

O presente artigo aponta reflexões sobre a telenovela brasileira produzida na década de 70, em especial as da TV Globo, período em que esse produto cultural firmou-se como principal produto da televisão brasileira. Aborda também a forma como a intelectualidade viu esse produto em seus estudos sobre cultura popular, nos últimos anos e descreve uma rápida trajetória dos autores de maior relevância nessa época.

Palavras-chave

Telenovela; Década de 70; Resistência política; Narrativa da Nação; TV Globo

Corpo do trabalho

O presente artigo tem a proposta de apresentar reflexões e questionamentos derivados dos estudos que venho realizando na pesquisa de doutorado, ainda em fase inicial, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP. Muitas das questões abordadas são ainda inconclusivas e a oportunidade de apresentá-las ao NP da Intercom de Ficção Seriada guarda a expectativa de que o debate com pesquisadores desse objeto de estudo possa me trazer contribuições a serem agregadas à pesquisa.

O objeto central desse estudo é a telenovela da década de 70, no Brasil, sob a perspectiva da História Cultural e dos Estudos Culturais. A escolha desse recorte metodológico se deu por ser uma fase de forte censura e repressão política por parte do regime militar e, também, época em que a telenovela diária se firma como principal produto da televisão no Brasil.

A hipótese que se pretende investigar é de que a telenovela brasileira é um produto da cultura popular que traduz a resistência cultural e política da sociedade brasileira desse

¹ Trabalho apresentado para o NP Ficção Seriada, do VIII Nupecom - Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP, atualmente beneficiária de bolsa CAPES.



período histórico, quer nas recriações cotidianas, quer nas produções de alguns autores que viram na televisão um espaço de expressão artística e política. Busca-se compreender, com um estudo diacrônico da década de 70, as transformações da ficção televisiva como narrativa popular, como se deu sua apropriação pela cultura brasileira e como o gênero dialogou com a sociedade brasileira nesse período.

Sobre a propriedade de a telenovela ser vista como documento histórico, a partir de seus discursos, produção e interação com o público, delineando uma história das transformações da vida cotidiana, Motter nos diz:

As diversas formas de interferência/interação da telenovela com a sociedade ampliam a abrangência de seu alcance por envolver diferentes tipos de interesse. Pode-se dizer que o caráter de intertextualidade da telenovela brasileira, principalmente do horário nobre da emissora líder, tem uma potência que a coloca em posição de gerar discursos e alimentar sua produção como nenhum outro produto da indústria cultural brasileira (Motter, 2000/2001:79)

A Ficção Televisiva - Legitimação como Produto Cultural na Intelectualidade

Muitos foram os fatores que contribuíram para que a telenovela se transformasse no produto televisivo que mais traduz uma identidade brasileira. Um deles foi a forte presença de artistas – autores, diretores e atores – identificados com as propostas *de esquerda* e de resistência à ditadura militar vigente. Há uma hipótese de que a participação desses artistas na televisão – espaço por excelência da indústria cultural – configurava-se numa forma de resistência política, uma vez que o espaço político do teatro, do cinema e mesmo da música popular, estavam fortemente cerceados pela censura. Essa resistência na telenovela não deixa de ser um paradoxo, uma vez que o melodrama foi sempre considerado pelos intelectuais um instrumento de “alienação”. Nesse caso, a crítica social e política se fazia “nas entrelinhas”.

A produção televisiva como objeto de estudo sofreu sempre muitos preconceitos, sendo analisada, na maioria das vezes, sob o ponto de vista da “penetração ideológica”. A partir de uma visão *frankfurtiana* dos meios de comunicação de massa, criticava-se o discurso da televisão, como se esta influenciasse diretamente as atitudes e percepções das audiências e tivesse o poder de ditar comportamentos.



O denominado “mau-olhado dos intelectuais” (Martín-Barbero e Rey, 2001b) denuncia a crítica mais comum existente entre a intelectualidade latino-americana – bastante acentuada no Brasil, que não vê opção de vida inteligente na programação televisiva. Esses intelectuais criticam o mau gosto, a superficialidade e a *imbecilização* que a TV provoca no seu público, impedindo a reflexão e a disseminação da cultura.

Renato Ortiz, em seu estudo pioneiro sobre as telenovelas em 1989, considera o papel de ruptura que esse produto adquiriu, trazendo inovações, principalmente, a partir do final de 68, com a novela *Beto Rockfeller*:

Se a novela, no início da década (de 60), constituía uma produção cultural afastada das propostas de cultura brasileira, que fundiam arte-cultura-projeto político, temos agora uma aproximação com a atmosfera cultural do final dos anos 60. Num momento em que as propostas anteriores entram em crise após o golpe de 64, e que o processo de modernização da sociedade se intensifica, assistimos a rupturas e reorientações em vários campos. (...) *Beto Rockfeller* explicita tanto a catalização bem-sucedida de autores do “pólo erudito”, como a sintonia com sociedade que se moderniza. Nesse sentido ele aponta para o momento seguinte, quando assistiremos a novas mudanças da telenovela. (Ortiz, Ramos, Borelli, 1989: 79-80)

Mas a consideração da *cultura massiva*, fruto da indústria cultural, como produto menor aparece em muitos estudos, nas últimas décadas. Vejamos um exemplo da categorização das várias culturas brasileiras realizado pelo crítico literário Alfredo Bosi (1992). Em um texto intitulado *Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras*, cuja primeira publicação se deu em 1981, mas escrito entre 1979/80, o autor aborda os conceitos de cultura popular e cultura de massas, numa relação que estabelece entre as várias culturas brasileiras, categorizando, num primeiro momento, a cultura dentro e fora da universidade. Em um segundo momento, coloca em dois extremos a cultura acadêmica e a popular (folclore), acrescenta ainda duas faixas entre uma e outra:

(...) A cultura *criadora* individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural *alto*, independente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista. (...) E a *cultura de massas*, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da Escola de Frankfurt, *indústria cultural*, *cultura de consumo*. (grifos do autor) Bosi (1992:309)³

³ Julguei pertinente essa discussão da parte de um crítico literário uma vez que a telenovela, como produto da indústria cultural, tem origem (texto) na intelectualidade (no caso do Brasil) e dirige-se às classes populares. A origem de classe dos autores de telenovela, muitos advindos os movimentos culturais populares do início dos anos 60, tem sido objeto de discussão em alguns estudos, mas não entra aqui como centro de discussão. O fato de a telenovela brasileira ser escrita enquanto é exibida também promove um diálogo constante com a sociedade. Essas são

Bosi considera a presença da visão *frankfurtiana* no meio acadêmico, especialmente no que tange o conceito de indústria cultural, cunhado por Adorno e Horkheimer. Durante o período mais fechado da ditadura militar, onde a perseguição ideológica e a censura eram acirradas, é de certa forma natural que predominasse no meio intelectual a visão apocalíptica, identificada por Umberto Eco em seu *Apocalípticos e Integrados*, que via nos meios de comunicação o principal instrumento de manipulação e conspiração:

Em termos diacrônicos, não parece que esse tipo de consumo de bens simbólicos tenha mudado muito da década de 60 para a de 70. A censura e a massificação persistem; persistem as receitas de sucesso junto ao grande público; continua a publicidade intensa e insidiosa lançando mão de todos os recursos para motivar e estimular a venda de seus produtos. Talvez uma análise mais muda encontre uma ou outra alteração no quadro, mas nada substancial.

O que se percebe, porém, como novidade importante é a posição crítica do intelectual diante da indústria cultural. A atitude adésista e até meio entusiástica, comum na década de 60, época áurea das leituras sobre *mass communication*, passou a ser crítica a partir de 70. Multiplicam-se nas faculdades dissertações e teses que procuram denunciar a ideologia conformista dos grandes programas de TV ou de certas figuras-ídolo dos quadrinhos mais vendidos. Sob a égide de Adorno, faz-se a denúncia radical da *indústria cultural*, denúncia que se estende a todos os meios de comunicação, e que acaba sendo um vezo contra-ideológico bastante pronunciado. (grifos do autor) (Bosi, 1992:321)

Em seguida, o autor lembra que há visões diferenciadas que considera o caráter socializador dos meios de massa, que dariam possibilidades de informação a todas as classes sociais e até mesmo há os defensores de um caráter pedagógico quando alguns programas são elaborados por pessoas *qualificadas* artístico e culturalmente (grifo meu):

No caso brasileiro contemporâneo, a censura política e a massificação estética e ideológica, peculiar aos programas de grande audiência, ainda não autorizam o espectador mais alerta e exigente a nutrir maiores esperanças. (...) Não se deve esperar da cultura de massas e, menos ainda, da sua versão capitalista de indústria cultural, o que ela não quer dar: lições de liberdade social e estímulos para a construção de um mundo que não esteja atrelado ao dinheiro e ao *status*. (grifo do autor) (Bosi, 1992:323)

No entanto, o autor, no mesmo texto, inter-relaciona as várias culturas e, ao cruzar a cultura popular com a cultura de massas, coloca a cultura de massas como um

características que, em conjunto com outras, tornam a telenovela um complexo objeto de estudo acadêmico, o que apenas recentemente vem sendo legitimado como tal.



instrumento do capital “à procura de matéria-prima e de mão-de-obra para manipular, elaborar e vender” (Bosi,1992:329), reconhece que a assimilação não se dá de forma simplificada e, sim, dialeticamente, o que abre espaço para uma re-criação cultural:

O povo assimila, *a seu modo*, algumas imagens da televisão, alguns cantos e palavras do rádio, traduzindo significantes no seu sistema de significados. Há um filtro, com rejeições maciças da matéria impertinente, e adaptações sensíveis da matéria assimilável. De resto, a propaganda não consegue vender a quem não tem dinheiro. Ela acaba fazendo o que menos quer: *dando* imagens, espalhando palavras, desenvolvendo ritmos, que são incorporados ou re-incorporados pela generosa gratuidade do imaginário popular. (grifos do autor) (Bosi, 1992: 329)

Como se vê, o crítico literário caminhava para uma ponderação sobre as formas possíveis de recepção e re-criação popular dos produtos da indústria cultural. Embora hoje nos pareça parcialmente superado esse preconceito da intelectualidade no campo da Comunicação, vimos que ainda persistem resistências em outros campos do saber quanto ao valor cultural da ficção televisiva.

Em um estudo de profundidade sobre a atuação política dos artistas e intelectuais nos anos 60, o sociólogo Marcelo Ridenti (2000) registra a visão de muitos intelectuais sobre o “produto menor” que a telenovela representava se comparada ao teatro ou ao cinema:

Voltando ao princípio dos anos 70, sob o governo Médici, quando se consolidou o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambigüidade: por um lado, a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional. A mistura de romantismo e realismo dos movimentos culturais revolucionários dos anos 60 banalizava-se, por exemplo, nas telenovelas. (Ridenti, 2000: 323)

Com a publicação de *Os Meios e as Mediações*, em 1987, de Jesus Martí-Barbero, surge no campo da Comunicação as idéias que irão constituir o chamado *pensamento latino-americano da comunicação*, importante contribuição para os estudos de telenovela, que passarão a ser a base para um novo olhar sobre esse objeto de estudo. O

autor discute um certo mal-estar pela des-ordem na cultura, introduzida pela experiência audiovisual:

A televisão é a mídia que mais radicalmente irá desordenar a idéia e os limites do campo da cultura: suas cortantes separações entre realidade e ficção, entre vanguarda e kitsch, entre espaço de ócio e de trabalho. Porque, mais do que buscar seu nicho na idéia ilustrada de cultura, a experiência audiovisual a repõe radicalmente: desde os próprios modos de relação com a realidade, isto é, desde as transformações de nossa percepção do espaço e do tempo. (Martín-Barbero e Rey, 2001b:33-34).

A partir dos anos 90, a teoria das mediações (Martín-Barbero) e os estudos culturais foram adotados como paradigmáticos para as pesquisas de Comunicação no Brasil, particularmente para os estudos de recepção. Os estudos acadêmicos com foco na ficção televisiva cresceram gradualmente, a partir dessa década, tendo no Núcleo de Pesquisa de Telenovela da ECA-USP (NPTN), a centralização dessa perspectiva teórica.

Como pesquisadora do Núcleo de Pesquisa de Telenovela da ECA-USP, apóio-me também nas concepções da teoria das mediações que rejeita a idéia elitista da cultura popular, a telenovela como expressão da alienação. O melodrama estudado como constitutivo da cultura popular permite ainda a abordagem da noção de re-conhecimento que, ao contrário de ser entendido como alienação – uma vez que se situa no âmbito dos sentimentos, pode significar *interpelar uma questão acerca dos sujeitos, de seu modo específico de se constituir. E não só os sujeitos individuais, mas os coletivos, os sociais e, inclusive, os sujeitos políticos* (Martín-Barbero, 2001a:316).

Os estudos aos quais hoje estou integrada, sob a coordenação de minha orientadora Prof^a Dr^a Maria Immacolata Vassallo de Lopes, compreende a telenovela como um produto que, além de se relacionar com outros textos (intertextualidade), traduz-se num gênero em que há uma representação da identidade nacional. Para a compreensão desse *repertório compartilhado* (Lopes, Borelli, Resende, 2002) que a telenovela estabelece com milhões de telespectadores, a partir de um mesmo texto ou produto, tomou-se o conceito de nacionalidade como *nação imaginada* (Anderson). Em texto publicado em 2003, Lopes desenvolve o conceito de ficção televisiva como *narrativa sobre a nação*, que consegue interligar dimensões temporais, com histórias passadas em várias épocas, contribuindo para a construção de uma memória coletiva, constituindo-se em documento histórico, além de propor discussões polêmicas sobre temas controversos e



latentes na sociedade atual (ética, corrupção, violência, sexualidade, entre outros). Independente do conteúdo e da abordagem de seus temas, a telenovela propicia a formação um *fórum de discussões* em âmbito nacional, nos mais diversos cenários e segmentos sociais⁴.

A Ficção Televisiva entra definitivamente no cotidiano dos brasileiros

A ficção desde os anos 50, ocupa espaço privilegiado na programação televisiva. A produção que pode ser considerada a primeira telenovela brasileira foi *Sua Vida Me Pertence*, exibida a partir de dezembro de 1951. Mas essa produção não era diária e, sim, exibida duas vezes por semana, num total de 15 capítulos, de 20 minutos cada um (Alencar, 2000). Em 1952, começam as experiências de teleteatros, sendo os mais conhecidos TV de Vanguarda e o Grande Teatro Tupi (de 1956 a 1962) e o Grande Teatro da TV Rio (1963 a 1964).

Com o advento do *videotape* (em 1962), foi possível introduzir a telenovela diária na televisão, o que ocorreu a partir de setembro de 1963. A TV Excelsior foi a primeira a investir nesse formato, com a novela *2-5499 Ocupado*. Aliás, foi essa emissora a que primeiro investiu na telenovela nos moldes industriais, contratando elenco fixo, figurinistas, cinegrafistas, etc (Ortiz, Borelli e Ramos, 1989). Logo em seguida, os anunciantes perceberam o grande “filão” que a telenovela diária representaria, uma vez que uma de suas principais características era o “gancho”, o suspense que tem continuidade no dia seguinte, como nos folhetins de jornal e nas radionovelas. Esse suspense diário, se utilizado numa história bem contada, garantia a fidelidade do telespectador. Após o advento da telenovela diária, o teleteatro deixou de ser tão freqüente. Dessa época até hoje, muitos foram os formatos surgidos, porém a telenovela diária foi a que consolidou a importância da ficção televisiva no Brasil, especialmente a que é exibida e acompanhada por milhões de pessoas, em todo o país, no chamado horário nobre.

Com a importação do formato de telenovela de países como Argentina, Cuba e México, autores brasileiros, alguns advindos do rádio e das radionovelas, como Ivani Ribeiro,

⁴ Essa perspectiva teórica, da *telenovela como narrativa da nação*, expressão cunhada pela Prof^a Dr^a Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003) tem sido o referencial de vários projetos nos quais participo desde 2002, no NPTN-ECA-USP, sendo o mais relevante o OBITEL – Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva, rede de pesquisadores que hoje integra 9 países.



começam, aos poucos, a imprimir sua marca pessoal nos textos, com adaptações mais próximas à realidade brasileira. Mas isso se dá de forma um pouco tímida, no início, dentro de uma produção ainda experimental e oscilante. Aos poucos, alguns começam a se firmar como autores nacionais de sucesso, como a já citada Ivani Ribeiro, Geraldo Vietri, Benedito Ruy Barbosa, entre outros. Lauro César Muniz arrisca com *Ninguém Crê em Mim* (1966), uma linguagem mais coloquial, mas sem ser muito notado. O padrão nesse início ainda era o tom excessivamente melodramático, como os folhetins escritos por Glória Magadan, trazida de Cuba pela iniciante TV Globo.

A TV Tupi aparece como a emissora com maior grau de experimentação com produções como *Antônio Maria*, de Geraldo Vietri e Walther Negrão (1968/1969), cujo personagem central era um cidadão comum, interpretado por Sérgio Cardoso. Mas a maior experimentação da TV Tupi, sem sombra de dúvida, foi *Beto Rockefeller* (autoria de Bráulio Pedroso e direção de Lima Duarte, 1968/1969). Essa experiência reuniu uma série de inovações – na direção, na posição das câmeras e na estrutura da história.

Com o sucesso de *Beto Rockefeller*, o anti-herói que desejava ascensão social – interpretado por Luiz Gustavo, os produtores confirmaram não só a força que o gênero poderia adquirir na televisão brasileira, mas que o público desejava um produto com linguagem mais moderna, que tratasse de temas do cotidiano das pessoas comuns, da classe média urbana.

As inovações propostas pela TV Tupi são incorporadas pela TV Globo, que demite Glória Magadan e adota a já colaboradora Janete Clair como a principal autora das novelas do horário nobre. O produto que marca essa mudança global para o horário nobre foi *Véu de Noiva* (1969/70), novela que uniu o romantismo ao automobilismo, esporte que estava no auge nessa época.

A marca autoral e as experimentações da TV Globo na década de 70

A Rede Globo de Televisão, a partir das mudanças introduzidas pela TV Tupi, foi responsável pela industrialização da telenovela, transformando-a num produto cultural altamente lucrativo e consolidando a especificidade da teleficção brasileira. A associação com o grupo *Time-Life* e a criação da Central Globo de Produção foram



fatores decisivos pelo altíssimo investimento na sua programação e o estabelecimento do *Padrão Globo de Televisão*. Na mesma época, o governo militar promove a implantação do sistema de telecomunicações da Embratel e a rede televisiva passa a cobrir praticamente todo o país. Alia-se a tudo isso o processo de urbanização pelo qual passa o país, além do aumento significativo verificado nas aquisições de televisores pela classe média urbana.

A passagem da direção da Rede Globo para as mãos de *homens de marketing* e o aprendizado com a *Time-Life* inovaram a forma de se encarar o produto telenovela, logo visto como a *menina dos olhos* da programação. As mudanças podiam ser vistas no formato industrial e altamente profissional de se fazer telenovela, o que provocou mudanças radicais na contratação dos profissionais e técnicos, na feitura do programa, nos temas a serem discutidos nas tramas e na relação com os anunciantes. Os programas eram pensados conforme o horário e a faixa etária, o que passou a ser de profundo interesse dos anunciantes. O estabelecimento da grade de programação, com horários fixos e bem divulgados, foi fundamental para firmar o hábito do telespectador:

O telespectador adquiriu o hábito de todo dia, numa determinada hora, assistir ao mesmo programa. O horário da novela é uma instituição na TV brasileira e costuma determinar a hora do jantar e até de dormir. As classes populares têm o hábito de dormir “depois da novela das oito”, que continua a ser assim chamada apesar de atualmente ir ao ar das 21 h às 22 h. Outro hábito criado é o de assistir ao principal telejornal do país (Jornal Nacional, Globo, 20h15-20h55) que está *ensanduichado* entre duas novelas. Também é comum as pessoas marcarem seus compromissos noturnos para *depois da novela* (Lopes, 2003:22).

Dessa forma, a novela global, especialmente a *novela das oito*, passa a ser *mania nacional*. Até o final da década de 70, ainda havia uma pequena concorrência com a TV Tupi, mas já no meio da década, além de líder absoluta, a ficção televisiva da emissora líder torna-se o programa mais lucrativo da televisão, superando os programas de auditório.

A principal autora de telenovelas da TV Globo foi Janete Clair⁵ (Fernandes, 1987), chamada de *A Maga das Oito*, que iniciou sua carreira como radio-atriz e chegou a

⁵ É preciso mencionar que a autora que mais escreveu novelas no Brasil, na década em questão, foi Ivani Ribeiro (14), cuja obra não trato nesse artigo, por dar ênfase, nesse momento, às novelas da TV Globo da



escrever 31 radionovelas. Foi para a televisão em 1964 e começou a fazer sucesso a partir do final da década de 60. Demonstrava profunda intuição para captar os sentimentos das camadas populares e, embora em estilo bem diverso de seu marido Dias Gomes, criava histórias românticas e rocambolescas, mas sempre com um pano de fundo de crítica social. São sucessos consagrados escritos por ela: *Irmãos Coragem* (1970), *Selva de Pedra* (1972), *Pecado Capital* (1975/76), *Duas Vidas* (1976/1977), *O Astro* (1977/78), *Pai Herói* (1979), entre muitos outros. Escreveu ao todo 23 telenovelas.

Na década de 70, na TV Globo, outro autor que se consagrou no horário das 20 h foi Lauro César Muniz, dramaturgo também oriundo dos movimentos culturais *de esquerda* da década de 60 (Teatro de Arena) e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Escreveu, para o horário nobre, *Escalada* (1975), *O Casarão* (1976), *Espelho Mágico* (1977) e *Os Gigantes* (1979/80), além de outras para outros horários. Todas essas experiências de muita inovação, como foi o caso de *O Casarão*, passada concomitantemente em três tempos e *Espelho Mágico* que continha uma novela dentro de outra.

Autores hoje consagrados como escritores do principal horário de ficção da emissora, surgiram na década de 70 responsáveis por novelas de outros horários como foi o caso de Manoel Carlos, Gilberto Braga (exceto *Dancin' Days* de 1978/79), Sílvio de Abreu, entre outros.

O horário das 19 h firmou-se ao exibir novelas leves, com fortes toques de humor além do romance. O primeiro grande sucesso desse horário e com essa roupagem foi a adaptação feita por Vicente Sessa da peça de Bernard Shaw: *Pigmalião 70* (1970). Em 1975, a Globo investiu no horário das 18 h com adaptações literárias que se seguiram até 1982. A partir desse período, o horário não necessariamente veiculou adaptações literárias, porém firmou-se como o horário das *novelas de época*, que cativaram um público fiel até os dias de hoje.

década de 70. Pretendo avançar ainda em minha investigação nas telenovelas da TV Tupi, onde a autora trabalhou por mais tempo.



Apesar do tratamento industrial e comercial com que a emissora passou a lidar com esse produto, é incontestável que a implementação do Padrão Globo de Qualidade, no qual Daniel Filho e Walter Clark tiveram grande responsabilidade, permitiu muitas experimentações. A TV Globo convidou, por exemplo, para compor seus quadros, Bráulio Pedroso e Lima Duarte, com clara intenção de trazer as experimentações de *Beto Rockefeller*. Ambos realizam a telenovela *O Bofe* (1972/73) que não atingiu o sucesso esperado, apesar de criações memoráveis como Ziembinski travestido na velha Stanislava. Em entrevista concedida a mim⁶, Lima Duarte confirma:

Depois a Globo chamou a mim e ao Bráulio (Pedroso) por causa do sucesso do *Beto Rockefeller*. E minha vida mudou muito. Nós fizemos *O Bofe* e não deu certo. Pensávamos que poderia ser feito algo no estilo irreverente do *Beto*, algo completamente novo, mas na Globo era outra coisa e não foi bem. O Bráulio ficou muito chateado e saiu e eu ia sair também. Mas o Boni – que era um cara muito legal, sempre foi muito legal comigo – me convidou pra ficar, me convenceu a fazer o papel do Zeca Diabo, em *O Bem Amado*. Aí você já sabe o resto... Eu fiquei na Globo⁷.

A TV Globo atraiu muitos autores e atores para suas telenovelas. O que consolidou outra característica marcante da telenovela no Brasil: a *marca autoral*. Muitos dramaturgos reconhecidamente *de esquerda* passaram a escrever telenovelas ou episódios de ficção para TV, como Dias Gomes, o já citado Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Oduvaldo Viana Filho, entre outros. A presença desses dramaturgos na origem dos textos é um dos fatores mais importantes para que a telenovela brasileira adquirisse essa característica de crítica social.

Mesmo deixando clara sua postura de não considerar a telenovela como um produto artístico ou cultural, Ridenti (2000) ao entrevistar Dias Gomes, consagrado dramaturgo e militante do PCB, criador de vários sucessos memoráveis para a televisão das décadas de 70 e 80, mostra o que chama de *integração contraditória de intelectuais e artistas de*

⁶ Entrevista concedida a mim, em 20/05/2008 para realização de trabalho de aproveitamento de disciplina do doutorado da Prof^a Dr^a Ecléa Bosi. Em outra oportunidade, pretendo sistematizar as informações coletadas nessa generosa entrevista.

⁷ Bráulio Pedroso já havia escrito *O Cafona* (1971) e depois de interromper a novela *O Bofe* (1973), que foi assumida por Lauro César Muniz, retornou à Globo, escrevendo ainda *O Rebu* (1974/75) que, embora sem muito sucesso de público, é considerada um dos marcos da teledramaturgia. Segundo Fernandes (1987:182), a novela inteira foi a duração (de uma) festa, numa seqüência de cenas sem ordem cronológica e sem simultaneidade. (...) Última novela de Ziembinski, numa caracterização inesquecível. Mas o maior vitorioso foi o autor Bráulio Pedroso, que num trunfo de ouro fez uma trama policial onde não perdurava apenas a indignação “quem matou?”, mas também “quem morreu?”



esquerda à ordem capitalista modernizada da sociedade brasileira (Ridenti, 2000:328).

Segue trecho da entrevista de Dias Gomes:

A minha geração de dramaturgos nos anos 50-60 sonhou com um teatro político e popular. A geração Guarnieri, Vianinha, eu, Boal, nunca conseguimos fazer um teatro popular, isto é, de platéia popular. Enquanto fazíamos no palco uma peça contra a burguesia, na platéia estava sentada a própria burguesia. (...) Quando a Globo me chama, eu penso: a Globo está me dando uma platéia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo. Uma platéia que vai de A a Z, desde o intelectual até a cozinheira, faxineiro e tal. Eu tenho o direito de recusar? Politicamente estaria correto recusar? (Dias Gomes in Ridenti, 2000:329)

A trajetória de Dias Gomes, bem como de outros dramaturgos que escreveram para o horário das 22 horas, é paradigmática para esta pesquisa. O horário das 22 horas é inaugurado pela TV Globo com a telenovela *A Ponte dos Suspiros* (1969). O autor era Dias Gomes, porém ele assinava com o pseudônimo Stela Calderón e a supervisão ainda era de Glória Magadan. A novela teve início em julho de 1969, mas em setembro passou para o horário das 22 h e a história se transformou radicalmente, adquirindo forte conteúdo político (Fernandes, 1987). No ano seguinte, Dias Gomes, já liberto de Magadan, assinou sua própria novela das 22 h *Verão Vermelho* (1970), que tratava de divórcio, relacionamentos conflituosos entre pais e filhos e reforma agrária. Na década de 70, o horário das 22 h passará a ser identificado como o das *novelas fortes*, dirigido a um público mais adulto e sofisticado.

Contraditoriamente à imagem da emissora profundamente comprometida com a ditadura militar, os autores assumem claramente a crítica social e essas telenovelas exibidas tardiamente revelavam de modo mais claro e direto essa opção: *cabe ressaltar que o realismo concebido pelos autores neste período, visa responder a uma questão central: como retratar, discutir e criticar a realidade brasileira?* (Ortiz, Borelli, Ramos, 1989:93).

Depois de *Verão Vermelho* (1970), Dias Gomes escreveu, em seguida, *Assim na Terra como Céu* (1970), *Bandeira 2* (1971), a popular *O Bem Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Saramandaia* (1976) e *Sinal de Alerta* (1978). Os outros autores do horário a grande maioria oriunda do teatro seguem na mesma linha. Bráulio Pedrosa, após ter



revolucionado com *Beto Rockefeller* (1968/1969) e escrito *Super Plá* (1969/1970), ambas na TV Tupi, foi para a Rede Globo, aproveitando as inovações próprias do horário, escreveu para as 22 h: *O Cafona* (1971) *O Bofo* (1972) e *O Rebu* (1974).

Outro autor vindo do teatro e do ideário da esquerda, Jorge de Andrade iniciou-se nas *novelas das dez*, adaptando sua peça *Os Ossos do Barão* (1973) e a incômoda *O Grito* (1975), seguindo depois para a TV Tupi onde escreveu *Gaivotas* (1979), entre outras.

Acredito nessa passagem rápida pelas telenovelas da TV Globo da década de 70 ter feito jus aos autores de maior importância no período e citado algumas de suas principais obras.

Conclusão em aberto

Nesse momento, fixei-me apenas nas telenovelas da TV Globo, em função de ter sido essa emissora a principal responsável pela marca industrial que chegou até hoje. Não entrei, ainda, na fase da análise de imagens das obras da época. Apenas me ative ao levantamento exploratório das novelas e seus autores⁸. O acervo da TV Tupi, emissora que, embora sem a marca industrial da Globo, realizou importantes telenovelas na década estudada, foi bastante destruído, mas ainda pretendo me debruçar sobre o que ainda existe nas próximas etapas do trabalho.

Como já disse no início, esse artigo não propõe nenhuma conclusão, apenas inicia uma reflexão de como estamos diante de um produto – a telenovela dos anos 70 - com enorme potencial de representação da sociedade brasileira no período em que fomos governados por um duro regime militar. As contradições trazidas pela presença de autores assumidamente *de esquerda* na autoria das telenovelas, que dialogavam durante meses com um público composto por milhões de pessoas, de todas as classes sociais, ainda estão por ser investigadas.

⁸ Apoie-me principalmente em dados fornecidos pelo Núcleo de Pesquisa de Telenovela da ECA-USP (NPTN), encontrados hoje no site: www.eca.usp.br/nptn e na obra de Ismael Fernandes (1987).



Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Mauro. 2002. *A Hollywood Brasileira – Panorama da telenovela no Brasil* – Rio de Janeiro: Senac.
- BOSI, Alfredo. 1992. *Dialética da Colonização*, São Paulo: Cia das Letras
- FERNANDES, Ismael. 1987. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- LOPES, Maria Immacolata V. 2003. Telenovela: uma narrativa sobre a nação em *Comunicação e Educação*, nº 26, São Paulo: CCA-ECA-USP/Ed.Salesiana
- _____, BORELLI, Sílvia H. S., RESENDE, Vera R.. 2002. *Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*, Summus Editorial, São Paulo.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2001a. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001a.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. 2001b. *Os Exercícios do Ver, Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva*, São Paulo: Editora Senac.
- MOTTER, M. Lourdes. 2000/2001. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. *Revista USP*, 48, São Paulo: EDUSP.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H.S; RAMOS, J. Mário O. 1989. *Telenovela – história e produção*, São Paulo: Brasiliense.
- PALLOTTINI, Renata. 1998. *Dramaturgia de Televisão*, São Paulo: Moderna.
- RIDENTI, Marcelo. 2000. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio e Janeiro: Record
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003. – Volume 1 – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- Site do NPTN: www.eca.usp.br/nptn