



## **Telenovela experimental da década de 1970: o horário das 22h<sup>1</sup>**

Sabina Reggiani ANZUATEGUI<sup>2</sup>  
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

### **Resumo**

Ainda não existe um estudo específico sobre a produção de telenovelas exibidas no horário das 22h na década de 1970. Muitos dramaturgos que norteiam o debate sobre a telenovela brasileira escreveram para o horário das 22h, mas as análises do papel da telenovela na sociedade brasileira se concentram no horário de maior audiência, às 20h. Há um certo descompasso, e questões específicas nos dois conjuntos precisam ser consideradas separadamente. As novelas das 22h da TV Globo começaram com a entrada de Dias Gomes na empresa, e se encerram no início de 1979, com Sinal de alerta, do mesmo autor. Este momento marca a interrupção das experiências mais ousadas em telenovela, na emissora.

**Palavras-chave:** Telenovela; Dias Gomes; Jorge Andrade; Walter Durst; Bráulio Pedroso.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Curso de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP e Professora do Curso de Rádio e Televisão da Faculdade Cásper Líbero, email: [sabina.anz@usp.br](mailto:sabina.anz@usp.br).

O termo “telenovela experimental” pode ser um exagero conceitual. A produção experimental, na televisão, precisa ser compreendida no contexto de cada país. Laura Mulvey e Jamie Sexton, ao discutir o caso britânico, sugerem que o enfrentamento da suavidade doméstica – espaço habitual de recepção da TV — poderia indicar um grau de experimentação na ficção televisiva: “Programas experimentais ampliaram os limites de aceitação, não apenas por inovações estéticas mas também por desafiar – na tradição da estética negativa – a complacência do próprio meio” (MULVEY e SEXTON, 2007, p. 3)<sup>3</sup>.

No caso da telenovela brasileira, o termo foi utilizado algumas vezes para identificar produções da década de 1970. Samira Campedelli, no pequeno livro “A telenovela”, refere-se a “inovações no horário experimental das 22h” que surgiram nesse período (CAMPEDELLI, 1985, p. 34). Entre 1970 e 1979, nesse horário, quatro dramaturgos assinaram como autores: Dias Gomes, Braulio Pedroso, Jorge Andrade e Walter Durst. Nos estudos sobre telenovela, eles são valorizados por sua ligação com o teatro, as preocupações sociais e políticas, e por certas experiências formais e temáticas, discutidas à frente.

Ramos e Borelli apresentam uma interpretação para a presença desses autores na TV Globo, relacionada ao Estado autoritário:

Essas duas proposições [do Estado], uma ‘nacional-autoritária’, outra preocupada com o ‘nível cultural das programações’, vão depois se cristalizar na Política Nacional de Cultura, publicada em 1975. Neste documento emerge com clareza a preocupação com o ‘homem brasileiro’, cuja ‘espontaneidade’ ‘estaria ameaçada pelos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial’ (...) Sonia Miceli, em trabalho de 1973, (...) [reproduzia] inclusive um ‘protocolo de autocensura’ firmado pela Globo e pelas Emissoras Associadas. O documento evidencia a ação conjunta do Estado e das emissoras para abafar o que Muniz Sodré qualificou de ‘estética do grotesco’. Protocolo que visava a uma profilaxia cultural, intervindo sobre programas que chocavam o ‘bom gosto’ de camadas mais ‘educadas’. (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1988, p. 86)

Eles relacionam diretamente o quadro acima com a produção das 22h, citando depoimentos de Dias Gomes e Jorge Andrade às revistas *Veja* e *Opinião*, e afirmando que não seriam “simples depoimentos” mas “têm como interlocutor imediato o Estado”:

Eles [os depoimentos] correspondem a uma mudança de estratégia que a Globo implementa, em confluência com a demanda da modernização da sociedade e as pressões governamentais. Ela introduz nos horários menos importantes, das 18 e 22h, as

---

<sup>3</sup> No original: “Experimental programmes have pushed at the boundaries of acceptability, not only positively through aesthetic innovation but also, in the tradition of negative aesthetics, as a challenge to the complacency of the medium itself”



telenovelas solicitadas pela esfera estatal: um certo enfoque nacionalista, melhoria de ‘nível’ e temas educativos. Temos às 22h a criação de um espaço de legitimidade mais sofisticado, com a presença de Jorge de Andrade (sic), Dias Gomes, Durst. (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1988, p. 86-87)

Com a perspectiva de algumas décadas, é possível perceber a complexidade desse arranjo. Esther Hamburger, em 2005, não coloca em dúvida a palavra dos dramaturgos, mesmo reconhecendo que:

outros especialistas, em geral brasileiros, negam que as intenções críticas dos autores possam se realizar no interior da indústria cultural. Para eles, a determinação estrutural fala mais alto, esvaziando o caráter transformador que alguns autores atribuem a suas obras. (HAMBURGER, 2005, p. 41).

Segundo ela,

a presença de intelectuais de esquerda, oriundos do teatro e do cinema experimental dos anos 1950 e 1960, trabalhando como roteiristas, diretores, produtores ou atores sob um regime militar autoritário, em uma emissora de televisão comercial, sugere a complexidade do fenômeno da novela brasileira. (HAMBURGER, 2005, p. 40).

Hamburger também assinala uma possível frustração nesse projeto: “profissionais de esquerda, oriundos do teatro e do cinema, que procuraram realizar uma agenda ‘nacional-popular’ na televisão comercial, provavelmente não possuíam a dimensão da escola formadora de consumidores que a novela se tornou” (HAMBURGER, 2005, p. 26-27).

É importante ressaltar que muitos autores que norteiam tal debate sobre a telenovela brasileira escreveram para o horário das 22h, mas as análises do papel da telenovela na sociedade brasileira se concentram no horário de maior audiência, às 20h. Há um certo descompasso, e questões específicas nos dois conjuntos precisam ser consideradas separadamente. É verdade que houve pontos de contato. Lauro Cesar Muniz, ligado aos autores das 22h, escreveu muitas vezes para o horário das 20h. Além disso, a relação matrimonial de Dias Gomes e Janete Clair certamente influenciou o trabalho de ambos. Mas, metodologicamente, o foco nas obras exibidas às 22h permite estudá-las em sua devida dimensão.

O horário de exibição alterava diretamente a relação dos autores com as diretrizes da emissora. Lauro Cesar Muniz assim relata, em entrevista recente:

Eles [Boni e Daniel Filho] queriam o melhor de mim, como do Dias Gomes, do Jorge Andrade, do Walter George Durst, do Bráulio Pedroso. Jamais nos imaginariam fazendo um tipo de melodrama de fácil comunicação. Queriam realmente renovar a linguagem da telenovela. Tenho plena convicção disso. A única diferença é que esses meus colegas trabalhavam mais no horário das 22 horas, mas o Boni e o Daniel viram alguma

peculiaridade em mim para o horário das 20 horas. Muitas vezes me perguntei por quê. (...) Acho que viram em mim, uma característica que meus colegas tinham menos: estar mais aberto para o romantismo, para as relações românticas, homens e mulheres, desencontros de casamentos, relações com os filhos, essa coisa que comunica à flor da pele. Enquanto o Dias, o Jorge, o Bráulio e o Durst tinham um certo pudor com essa temática romântica, eu a encarei. (FIGARO, 2000, p. 84)<sup>4</sup>

Não existe um texto específico sobre a produção das 22h. As questões apresentadas abaixo foram colhidas em estudos gerais sobre a telenovela.

Os dois aspectos mais mencionados, quando se discutem as “inovações” ou a “modernização” da novela brasileira, são o realismo e nacionalismo. Esses aspectos aparecem principalmente nos temas e no vocabulário usado em diálogos.

Maria Rita Kehl assim escreve em publicação de 1986:

Os autores e diretores de telenovelas passam a falar cada vez mais em realismo, realidade brasileira, vida real, procurando imitar em suas obras as aparências da realidade e favorecendo ainda mais a identificação emocional dos espectadores com os dramas vividos na tela. (KEHL, 1986, p. 291).

O mesmo diagnóstico aparece no livro de Ramos, Ortiz & Borelli:

Contradições na metrópole, conflitos políticos e cultura popular num clima fantástico, atores e atrizes enfocados ‘simplesmente’ como seres humanos, valores sociais e morais em choque. A preocupação norteadora é o ‘retrato da realidade’, ‘espelho da realidade’, ‘fidelidade à realidade’. Tarefa difícil, inserir a forma realista, com pretensões críticas, no interior do principal produto da indústria cultural. (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1988, p. 94)

Sobre Dias Gomes, comentam:

Em suas histórias circulam temáticas e personagens como: ‘o preconceito de cor, coronelismo, dinheiro como força corruptora, divórcio, celibato de padres, zona sul do Rio de Janeiro, jogadores de futebol, retirantes e marginais do jogo do bicho e contrabando’. Ideário ficcional também presente no cinema, na música e no teatro dos anos 50 e 60. (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1988, p. 93)

Ramos e Borelli dividem as telenovelas em três grandes blocos, em tentativa de identificar alguns gêneros: as novelas realistas, as comédias e o melodrama modernizado. Samira Campedelli também usa classificação parecida. Mas essa classificação é tratada superficialmente e coloca na mesma lista de “realismo” obras de Jorge Andrade e Janete Clair.

A distinção desses gêneros tem alguma utilidade e poderia ser desenvolvida num estudo específico. Lendo os roteiros de Bráulio Pedrosa e Jorge Andrade, que fizeram

---

<sup>4</sup> Dias Gomes dá uma versão mais precisa: “Quando fui para a Globo, a intenção da emissora não era modernizar o gênero e até me foi dito isso pelo Boni. Recebi uma espécie de recomendação de que a Globo não tinha nenhum interesse em mudar a filosofia de suas novelas. Tudo aconteceu por pressão dos autores e de Daniel Filho.” (SILVA Jr., 2001, p. 88)



experiências parecidas na construção do tempo dramático (novelas longas, com tempo diegético restrito), fica evidente que tal recurso se aproxima apenas superficialmente, pois as propostas estéticas são muito distantes. O mesmo se poderia dizer de Durst e Dias Gomes, que trabalham de maneira muito diferente o ideário político de esquerda.

Somente o estudo detalhado de cada texto, no repertório de cada autor, pode aprofundar a discussão da produção televisiva, e do papel da TV na cultura nacional. Para isso, repita-se, é preciso analisar as obras com atenção. Isso não acontece em muitos estudos. Se Maria Rita Kehl, em seu ensaio, tenta discutir alguns aspectos de linguagem, transmitindo um olhar de espectadora sensível, Ramos e Borelli parecem basear suas observações em materiais complementares (reportagens, sinopses, depoimentos), deixando a suspeita de que poucas telenovelas foram de fato assistidas.

Curiosamente, o material de referência produzido pela própria Globo fornece detalhes com razoável imparcialidade<sup>5</sup>. Para informações básicas sobre datas, equipe, sinopses e reportagens de época, o “Dicionário da TV Globo” é uma fonte confiável.

As novelas das 22h da TV Globo começaram com a entrada de Dias Gomes na empresa. Seu primeiro texto foi exibido em 1969, no modelo melodramático tradicional (narrativa ambientada em Veneza em 1500), sob o pseudônimo de Stela Calderón (*Dicionário da TV Globo*, 2003, p. 18). Em seguida escreveu “Verão Vermelho”, exibida às 21h30, trabalhando temas contemporâneos e nacionais, e assinando o próprio nome (existia uma cláusula em seu contrato que previa remuneração maior se ele o fizesse, segundo artigo de João Freire Filho, que não menciona sua fonte). Ele produziu outro texto na sequência – “Assim na terra como no céu”, exibido às 22h — e ao fim dessa novela, em março de 1971, Bráulio Pedroso estreou na emissora no mesmo horário.

Bráulio e Dias Gomes se alternaram até outubro de 1973, quando Jorge Andrade entrou para escrever “Os ossos do barão”. Em 1975 veio Walter Durst, convidado para adaptar “Gabriela”, do romance de Jorge Amado, em comemoração aos 10 anos da empresa. (LEBERT, 2009, p. 130)

A chegada à TV Globo de novos autores revela a necessidade de mão-de-obra criativa. Entre dezembro de 1967 e janeiro de 1973, Janete Clair escreveu sete novelas em sequência, para o horário das 20h<sup>6</sup>. Dias Gomes, entrando na emissora, foi

---

<sup>5</sup> Projeto Memória Globo

<sup>6</sup> Há uma dúvida entre o fim de 1968 e o início de 1969. Segundo o Dicionário da TV Globo, nesse período Janete escreveu *Passo dos ventos*, exibida às 21h, enquanto Glória Magadan era responsável por *A gata de vison*, às 21h30. Já segundo *Memória da telenovela*, de Ismael Fernandes, as novelas foram exibidas respectivamente às 19h e 20h. A

responsável por três títulos seguidos, entre junho de 1969 e março de 1971. Em depoimento à revista “Veja” neste ano, ele explica:

A Globo está desesperada atrás de autores e não encontra. No ano passado, dois romancistas e um jornalista, cujos nomes não vou citar, mas todos de gabarito comprovado, fizeram uma tentativa. Chegaram a iniciar, cada um deles, uma história. Foram incapazes de continuar, tal o ritmo do trabalho e a falta de domínio da técnica de televisão. Acontece que essa técnica, essa capacidade de se transformar numa máquina de escrever, só se adquire pela prática. Como a TV não quer contratar autores para começarem a render só daqui a um ano, não há renovação. (...) Atualmente, por pressão nossa, a Globo está concedendo períodos de descanso entre uma novela e outra. Eu, por exemplo, estive descansando depois de dois anos sem parar. (BONES, 8 dez. 1971)

Isso explicaria o “surpreendente lote de dramaturgos ‘de esquerda’, provindos do antigo CPC dos anos 60 (...), no lucrativo terreno da *realidade brasileira*” (KEHL, 1986, p. 291, grifo do original). O depoimento também é curioso ao mostrar autores ligados a certo ideário político reivindicando seus direitos como empregados, operários da escrita.

A telenovela das 22h se encerra no início de 1979, com “Sinal de alerta”, de Dias Gomes. Este momento marca a interrupção das experiências mais ousadas em telenovela, na TV Globo. Kehl identifica a mudança já a partir do exemplo de “Espelho mágico” (Lauro César Muniz, 1977, 20h), que “representa o apogeu [da trilogia modernizante do autor] (...) – e ao mesmo tempo, por sua própria ousadia, o fim da linha.” Segundo ela, o fracasso de público de “Espelho mágico” seria usado como argumento para que a programação voltasse “ao nível folhetinesco” (KEHL, 1986, p. 317). Campedelli afirma praticamente o mesmo: “O questionamento, base do discurso de *Espelho mágico*, revelou-se impróprio para o horário das 20h. Descarta-se a alternativa.” (CAMPEDELLI, 1985, p. 35-36).

Uma notícia é publicada na Folha de São Paulo em 1978:

RIO (SUCURSAL) – Pessoas ligadas a Rede Globo de Televisão garantiram a veracidade dos boatos que circularam, há dias, no Rio, sobre o fim iminente das novelas do horário das 22h. Segundo as informações, *Sinal de alerta* seria a última novela do horário, destinado, pelo menos em tesa, a temas ‘mais fortes’ (...) As razões ainda não estão muito claras, mas, ao que parece, a direção da Rede Globo não estaria satisfeita com o baixo índice de audiência do horário, principalmente por causa dos investimentos que faz nas novelas. Assim, sairia mais barato comprar “enlatados” para um horário considerado ‘ruim’. (*Novela das 10 pode acabar*, 6 ago. 1978)



A hipótese dos enlatados não se confirmou, pois o horário foi em seguida ocupado por seriados de produção própria, e depois por minisséries. Os primeiros seriados exibidos com o fim de “Sinal de alerta” são “Carga pesada” (às terças), “Malu mulher” (quintas), e “Plantão de polícia” (sextas). Os “escritores mais eruditos” foram substituídos por tramas de aventura, comportamento e investigação policial.

Uma hipótese alternativa para o fim do horário pode ser deduzida a partir do ensaio de Kehl. Ela primeiro menciona uma entrevista de Paulo Afonso Grisolli (diretor), sobre o seriado “A grande família” (primeira versão, exibida de 1972 a 1975):

Irritava profundamente nesse momento aos padrões Globo de excelência, de sofisticação, de linguagem. O Boni chegou a me dizer uma vez: é o melhor programa da casa e é o pior programa da casa. (...) Num tempo em que ainda era proibido – ninguém tinha escrito É PROIBIDO, mas por conceito e por consenso era proibido – mostrar o varal de roupa, cuica (sic) pendurada, camisa... era proibido, era abominável isso. (...) Acabou saindo do ar [mesmo conquistando público] porque o Boni não suportava visualmente o programa, não suportava a linguagem caipira dele.

A partir desse depoimento, Kehl sugere que os seriados posteriores “tratavam eventualmente da mesma temática (...), com uma diferença – foram devidamente pasteurizados em sua linguagem” (KEHL, 1986, p. 262-263)

O vídeo do primeiro capítulo de “O grito” (de Jorge Andrade, exibida entre 1975 e 1976) mostra essa sujeira, com fumaça, engarrafamentos e mendigos, em imagens documentais das ruas de São Paulo. A ambientação estava indicada nos roteiros. No texto de “O espigão” (Dias Gomes, 1974), percebe-se a mesma busca do mesmo caráter “sujo”.

Para melhor entendimento dessa questão, desenvolvemos um projeto de pesquisa apoiado pela Faculdade Cásper Líbero, intitulado “Teatro, telenovela, política: 1969-1980”, a ser concluído em 2011. Está prevista a leitura parcial dos roteiros de “O espigão”, “Nina” (Walter Durst, 1977-1978) e “Os gigantes” (Lauro Cesar Muniz, 1979-1980, 20h). O estudo deve estabelecer linhas gerais para a compreensão do trabalho desses autores, complementando o estudo de “O grito”, de Jorge Andrade, tema de meu projeto de doutorado (orientado pela profa. Esther Hamburger).

Esta investigação, pelo limite de tempo, será apenas preliminar. Outros estudos seriam necessários para compreender o conjunto completo dessa produção. A crítica de telenovelas traz o desafio físico de encontrar e conhecer as obras completas.

O trabalho é enorme: existe pouco material disponível nos acervos; estes, muitas vezes, estabelecem regras que dificultam e encarecem as consultas; e – vencidas essas etapas – chaga-se a uma tarefa inescapável: milhares de páginas para leitura, centenas





de horas a serem assistidas, dezenas de personagens que complicam qualquer tentativa de sistematização.

Tal gigantismo exige coragem do pesquisador que se detenha sobre *uma* telenovela. E quem pretenda comentar um período mais amplo – uma década, duas, cinco décadas? Tanto trabalho não poderia ser realizado individualmente, mas é necessário para que se compreenda a telenovela em sua materialidade.

No quadro atual, há poucos estudos com abordagem histórica ou dramatúrgica na pesquisa sobre a telenovela brasileira <sup>7</sup>. Num artigo bastante útil como referência, ligado ao Núcleo de Pesquisa em Telenovela da ECA-USP, Maria Ataíde Malcher apresenta um relatório das atividades do grupo desde sua fundação. Num gráfico classificando as pesquisas pela abordagem adotada, consta que os temas de maior incidência são: recepção, cotidiano, e cultura e etnia. “Historiografia” e “Antecedentes da telenovela” ficam em quarto e quinto lugar entre sete itens. O NPTN é o grupo de pesquisa mais atuante sobre o tema no país; a situação em outras universidades segue em linhas gerais essa tendência.

Entretanto, há indícios de mudança. Numa análise apresentada no Intercom 2008, Maria Immacolata V. de Lopes indica esta necessidade:

... uma característica desses estudos foi se reforçando no tempo e gerando, por assim dizer, um paradigma de pesquisa que tem privilegiado a abordagem semiótica e dos efeitos (menos da recepção) das narrativas televisivas, majoritariamente em estudos de caso, pulverizando e dificultando a generalização dos seus resultados. Além do descaso com as condições de produção (dispositivos econômicos, tecnológicos, de gestão) dessa que é a principal indústria cultural do país... (Lopes, 2008)

Acreditamos que a reflexão sobre a telenovela brasileira pode ser aprofundada com a observação atenta das obras, compreendidas em seu sistema de produção, exibição e recepção. O estudo de caso, assim, não seria dispersivo, mas o contrário: ofereceria fundamento para a compreensão do fenômeno em toda sua complexidade.

---

<sup>7</sup> Ver *Telenovela na academia*, de Maria Ataíde Malcher, e *A produção científica sobre teledramaturgia brasileira*, de Ana Maria Figueiredo.





## Referências bibliográficas

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- AZEVEDO, Elizabeth. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. Tese de doutoramento. São Paulo, ECA-USP, 2001.
- BONES, Elmar. “Os trabalhos da novela”. *Veja*, São Paulo, 8 dez. 1971.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- CAMPEDELLI, Samira Y. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1985.
- FIGARO, Roseli. Uma linguagem nova para a telenovela. *Comunicação & educação*, São Paulo, ano VI, n. 17, jan-abr 2000, p. 18-90.
- FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. “A produção científica sobre teledramaturgia brasileira.” *XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba, 2009.
- FREIRE FILHO, João. “A TV, os literatos e as massas”. *XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Salvador, 2002.
- KEHL, M.R. Três ensaios sobre a telenovela. In: COSTA, A.H.; SIMÕES, I.F.; KEHL, M.R. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 277-323.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 1970*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LEBERT, Nilu. *Walter George Durst*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata V. “A telenovela como narrativa da nação”. *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Natal, 2008.
- MACHADO, A. Pode-se amar a televisão? À guisa de prefácio. In: *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 9-13.
- MAGALDI, S. Um painel histórico. In: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 43-56.
- MALCHER, Maria Ataíde. “Telenovela na Academia.” *XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Salvador, 2002.
- MULVEY, Laura; SEXTON, Jamie. *Experimental British Television*. Manchester University Press, 2007



Novela das 10 pode acabar. *Folha de São Paulo*, 6 ago. 1978.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia; RAMOS, José Mário. *Telenovela - história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988..

Projeto Memória das Organizações Globo. *Dicionário da TV Globo* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SILVA Jr., Gonçalo. *Pais da TV*. São Paulo: Conrad, 2001.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.