



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

A TV, os Literatos e as Massas: Expectativas e Temores dos Homens de Letras diante da Expansão da Telenovela no Brasil (1960-1980)¹

João Freire Filho (Jornalista, Doutor em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Atualmente, exerce atividades de pesquisa e docência na Escola de Comunicação da UFRJ, como bolsista recém-doutor do CNPq)

Resumo: O intuito deste trabalho é esmiuçar as diferentes posturas da *intelligentsia* literária interessada em controlar ou mediar a ascendência do gênero de entretenimento hegemônico no país. Com a ascensão das novelas e a saída da ribalta televisiva do “TV de vanguarda” e dos teleteatros, nos anos 60, o tom mais ou menos generalizado de euforia quanto às possibilidades de criação do novo dispositivo audiovisual e à sua consolidação como estimulante mercado de trabalho para o literato cede lugar à perplexidade ou, mesmo, a um cerrado pessimismo. Analiso essa vacilação de humores, tomando como base, em particular, as auto-análises e a trajetória profissional de Dias Gomes e Nelson Rodrigues. Ambos discordavam (quase sempre) que o modelo de TV privilegiado no Brasil excluía o veículo dos campos dignos da atuação profissional; porém, enquanto o primeiro lutava para mudar o rumo da televisão brasileira, o segundo questionava radicalmente os modelos de *excelência* aventados à esquerda e à direita.

Palavras-Chave: Escritores; Telenovela; Linguagem; Ideologia; Mercado

¹ Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Os leitores cativos de *O Globo* se surpreenderam, decerto, ao ver a firmeza com que Nelson Rodrigues interpelou, em setembro de 1971, o líder da cruzada nacional por uma televisão mais virtuosa – o ministro da Comunicação, Hygino Corsetti. Nelson classificou de “uma selva de equívocos” o pronunciamento de sua excelência sobre a programação das emissoras brasileiras. O cronista abusou do sarcasmo para desacreditar o adversário: a verdade inapelável e fatal – insinuou – era que o “sr. ministro” só pudera iluminar a todos com uma “minuciosa análise reflexiva sobre as nossas TVS (sic)”, porque, no fundo, fazia parte dos oito milhões de brasileiros que passavam os dias e as noites diante da telinha; era, entre quatro paredes, um telespectador atento, fanático, “dos que vêem novela, e tanto as vê que acha algumas de uma extensão fatigante” (Rodrigues, 1996, 232).

Capitaneado pelo governo militar, o movimento por uma televisão mais “civilizada”, mais “cultura” recebera apoio expressivo da Igreja, de diversos intelectuais e de setores das classes média e alta. Para Nelson, tal unanimidade contra a TV não era burra – era irreal e hipócrita. Certas coisas, segundo ele, um grã-fino só ousaria revelar num terreno baldio, à luz dos archotes, na presença solitária de uma cabra vadia. Outras não diria jamais, mesmo em solo seguro. Por exemplo: o grã-fino que assistia ao “Direito de nascer”, ao “Sheik de Agadir”, a “Os Irmãos Coragem”, que não perdia um programa de Dercy Gonçalves, do Chacrinha, do Raul Longras, só admitiria que gostava de televisão ao médium, depois de morto (Rodrigues, s/d, 225; 1996, 234). A condição social de “pequeno burguês” – “sem nenhum laivo de grã-finismo” ou “pose de intelectual” (Nelson gostava de apresentar-se como um *intuitivo*) – lhe dava, em contrapartida, “descaro bastante” para confessar de peito aberto não só que assistia à televisão brasileira, como gostava dela, com todo o seu tão característico e discutido mau gosto (Rodrigues, s/d, 225).

Com insondáveis cotas de sinceridade e hipocrisia, a chiadeira contra a má qualidade da TV brasileira começara a ganhar força já no início da década sessenta, quando o número de aparelhos em uso no país saltou dos irrisórios 2 mil existentes em 1950 para 760 mil (Mira, 1995, 30). Hábeis em capitalizar em cima do mau gosto popular, os influentes patrocinadores, os publicitários e as cúpulas administrativas das



tevéis não se mostravam inclinados a fomentar a função esclarecedora do veículo; criavam programas cada vez piores, que, por seu turno, cooperavam para rebaixar ainda mais o padrão do gosto (Walter Alves, *Jornal de Letras*, “A concessão dos canais de televisão”, abril de 1962, 8). Um matutino carioca noticiara as amputações ocorridas, na Grã-Bretanha, em vítimas da televisão, imobilizadas não só intelectualmente como fisicamente. Aqui, tais operações não haviam sido necessárias – ainda: “Cuida-se, por enquanto, em amputar a lucidez, em extirpar o bom gosto.” (idem, *ibidem*, “Embrutecimento pela imagem”, maio de 1962, 8).

Expressando uma posição que se tornava mais ou menos canônica, o jornalista e escritor Fausto Wolff afirmou, nos *Cadernos Brasileiros* (“TV – o riso universal”, março-abril de 1967, 15-24), que “*Ajude a bestializar o Brasil*” constituía o lema da televisão, e que o carro-chefe dessa campanha era, sem dúvida, a novela – “deturpação” de um gênero literário outrora praticado por nomes como Dickens, Victor Hugo e Dostoiévski (18). Aliados a outras “armas de embotamento coletivo” (alguns enlatados e a maioria dos programas humorísticos), “O direito de nascer” e outros “bestialógicos” fabricavam “abobalhados” com “a precisão de um relógio suíço” (20). Só mesmo necessidades financeiras prementes podiam sujeitar a classe artística a vulgarizar seu talento com textos tão “convencionais e alienantes” (17).

Uma das “novelas” (aspas no original) mais comentadas, na ocasião, era “Eu compro essa mulher”, da TV Globo. Qualquer pessoa que mantivesse um razoável afastamento crítico diante do vídeo concluiria, segundo Wolff, que aquele folhetim era tudo que uma obra de arte não deveria ser: estimulava convenções, incentivava neuroses, convidava ao conformismo, apresentando os mais diversos clichês que nada tinham de real (18). Muitos, sem dúvida, poderiam objetar que tais produções não pretendiam ser obras de arte; ora, se não guardavam tal pretensão – replicou o articulista – por que apresentá-las num meio de comunicação que devia, antes de tudo, servir ao interesse e à educação do público?

Quando havia o teleteatro de Sérgio Brito – que apresentava textos “acima da mediocridade-ambiente” e incentivava os autores nacionais a escrever para a TV – ainda existia a possibilidade de assistir-se a espetáculos razoáveis no vídeo. A Globo, porém, “perfeitamente enquadrada no interesse mercantilista”, acabara por despedir o grupo. E



o pior é que se passariam muitos anos – na previsão agourenta de Wolff – antes que as emissoras (que pagavam verdadeiras fábulas para alguns “bufões”) empregassem nomes como Millôr Fernandes, Sérgio Porto, Fernando Sabino, Antônio Callado, entre outros. No setor da telenovela, a TV aproveitara apenas Nelson Rodrigues, “por imposição do grupo de Sérgio Brito”, e Carlos Heitor Cony, que fora, contudo, afastado por motivos políticos (19). Tivessem, aliás, os “censores” (aspas no original) um mínimo de noção de ética humanística e não autoritária, deixariam de lado as repreensões ideológicas, e estabeleceriam um dispositivo que permitisse que fosse ao ar somente a novela considerada “artística”. Como identificá-la? Simples: apenas seria considerada artística “a obra que é útil à sociedade; que limpa, revela, vivifica, discute, aperfeiçoa, auxilia, enfim, a sociedade reencontrar-se com a sua condição ideal” (21). Critério que tão logo entrasse em vigor implicaria – pelo que deduzimos da diatribe acima – o expurgo de todos os folhetins efetivamente levados ao ar, naquele momento.

Enquanto a almejada censura humanística não era posta em ação, a intelectualidade letrada se via como que impelida a integrar a audiência dos disparates televisivos:

VOCÊ NÃO CONSEGUE ESCAPAR. Não adianta vetar drasticamente a entrada de um receptor de TV em sua casa; não adianta abster-se de fazer visitas aos amigos, mesmo os mais insuspeitos, quando se aproxima AQUELA HORA.

(...) A tensão se avoluma, domina o ambiente. Todo mundo sofre, se empolga, vibra. E você, que se mantinha à margem, começa a sentir-se um tanto incômodo em sua singularidade: uma ilha de isenção no oceano da emoção coletiva. Não, você não quer ser acusado de se fechar numa torre de marfim. Você se pretende integrado, participante – nem superior nem *lumpen*. (...) A alternativa é padecer de *mauvaise conscience* ... ou escutar a novela. (Carmem da Silva, “Eu compro essa mulher!”, *Cadernos Brasileiros*, janeiro-fevereiro de 1967, 26)

O uso precavido do verbo *escutar* punha em relevo o caráter *sui generis* da acomodação do intelectual entre os milhões de espectadores de *olhar* vidrado na telenovela... Uma massa que, para espanto da jornalista e escritora, não manifestava o mínimo desejo de escapar daquele “tormento diário” – deixavam de lado “os prazeres concretos”, “os amantes reais”, “os amigos de carne e osso”, “os votos”, “as obrigações”, tudo, enfim, quando chegava o momento de “plantar-se ante a tela para ver um homem comprar uma mulher pelo crediário passional do capítulo cotidiano” (idem).



A análise sobre a *experiência de ver televisão* é conduzida por Carmem da Silva com a visada amadorística bem típica da época, com direito a todas as simplificações freudianas de praxe. A apaixonada adesão de uma vastíssima parcela do público aos enredos criados pela imaginação “(de algum modo temos de chamá-la)” (29) do telenovelistas é explicada mediante o uso trivial dos conceitos psicanalíticos da *projeção* e da *identificação*, mecanismos que permitem ao espectador “colocar nos personagens todos os aspectos dissociados e repudiados de si próprio, recuperando assim uma autoimagem idealizada, ao mesmo tempo que participa da ‘grandeza’ dos heróis positivos.” (idem). Havia, no entender da autora, uma reciprocidade entre a estrutura estandardizada, repetitiva da novela e a estrutura psíquica do público, fixada a fantasias e objetos imutáveis: “Falta ao público a flexibilidade psíquica que lhe permitiria sair do círculo vicioso da repetição compulsiva e exigir dos autores mais criatividade e imaginação.” (29-30).

As condenações (sem apelação) às telenovelas não emanavam unicamente, é claro, das páginas dos *Cadernos Brasileiros*, dirigidos por Afrânio Coutinho. Quem abrisse o *Jornal do Brasil*, na manhã de 16 de junho de 1968, era brindado com mais uma extensa reportagem sobre os poderes luciferinos da “máquina de fazer doidos”: “Fábrica de psicopatas, segundo os psiquiatras, e transmissora de subcultura, vendida como bem de consumo, segundo os sociólogos, a TV carioca está ameaçando de entorpecimento e alienação total cerca de 2 milhões de pessoas que a vêem diariamente...” (Israel Tabak, “Televisão, subcultura a serviço da alienação”, Caderno B, 3). Dos cerca de 2 milhões de telespectadores “colados” diariamente aos 600 mil aparelhos ligados no Rio de Janeiro, naquele ano, 1 milhão e 400 mil eram pobres ou muito pobres (favelados), informou o *JB*. E ao que assistia diariamente esse público das classes C e D (de acordo com a nomenclatura do Ibope, “o grande ditador de programação”)? Quase que exclusivamente a novelas e programas de auditórios.² De acordo com o sociólogo Chaim Katz, então professor de Fundamentos Antropológicos e Psicológicos da Comunicação da UFRJ, os folhetins televisivos funcionavam como uma espécie de “tranqüilizante”, de “sedativo”; já o estupendo sucesso das atrações que

² 1) *O Homem Proibido* (novela) - 52% dos aparelhos ligados; 2) *Discoteca do Chacrinha* - 45,8%; 3) *Hora da Buzina* - 42,4%; 4) *Sangue e Areia* (novela) - 41,8%; 5) *Derci de Verdade* - 37,8%; 6) *A Grande*



exploravam “o deboche, o sadismo e coisas afins” somente podia ser compreendido com o auxílio da “psicopatologia social”.

O telespectador de nível cultural mais elevado e maior poder aquisitivo sentia-se – nas palavras de Tabak – “relegado e “agredido” pela linha de programação vigente; em protesto, conservava o aparelho de TV geralmente desligado (40% do total). Uma “rápida pesquisa” revelava o que esse *esquadrão dissidente* – formado por “jovens universitários, intelectuais e em geral o setor instruído da classe média” – esperava do veículo: “shows bem feitos de música popular, sem a imposição de ídolos, documentários e filmes de bom nível, telejornais que exploram mais a imagem dos fatos, e debates políticos livres”.

A virada do ano não prometia, entretanto, grandes novidades nesse sentido: “O Homem do Sapato Branco” continuaria fazendo desfilar diante das câmeras “uma galeria de hermafroditas e marginais”; Dercy Gonçalves, “a título de caridade”, seguiria apresentando “cancerosos e débeis mentais”; e Glória Magadan, diretora da Central Globo de Telenovelas, manteria em funcionamento a indústria de “lágrimas, drama, violência, emoção popular. Tudo elaborado mediante cuidadosas pesquisas de mercado.” (Veja, “TV em 1969: O velho é novidade”, 01/01/1969, 54).

Mas, o que queriam, afinal, os iracundos opositores da televisão brasileira, questionava Nelson Rodrigues. Uma TV anti-público, igualzinha à Rádio MEC, solitária, despovoada, abandonada à própria sorte? “Se há uma emissora que precisa de uma média de Aristóteles, Goethe, Marx, é exatamente essa”, ponderou o cronista. “Mas, para isso, para que cheguemos a um nível tão desejável, temos que esperar uns três milhões de anos. Daí para mais. Enquanto o mundo esteja nivelado por baixo, seremos fervorosos telespectadores.” (Rodrigues, [13/09/1971] 1996, 233).

Numa linha de argumentação que a essa altura já soa bastante familiar, Nelson costumava afirmar que *nossa televisão* era o espelho de *nosso povo*.³ Aos “radicais”

Chance - 34,8%; 7) *Casamento na TV* - 31,7%; 8) *Oh que Delícia de Show* - 28,9%; 9) *Show sem Limite* - 28,9%; 10) *Tele Catch* - 28,8%.

³ “Dirá um intelectual ou grã-fino: - ‘Mas e o nível? o nível?’ Ao que eu responderei, com a mais límpida e casta objetividade, que o tal ‘nível’, que se atribui às nossas TVs, é muito relativo. Acusamos o ‘nível’ das emissoras e ninguém fala do ‘nosso’. Há uma reciprocidade de níveis. A televisão é assim porque o telespectador também o é. Uma coisa depende da outra e as duas se justificam e se absolvem” (Rodrigues, s/d, 119); “De que é que vive a televisão? Da audiência, sim, da santa e abnegada audiência. Muito bem.



que, seguindo o ministro Corsetti, repetiam a ladainha “Precisamos mudar a televisão”, Nelson replicava que mais correto e inteligente seria “*mudar o povo*”: “Em vez de fazer severas restrições à TV, sua excelência devia endereçá-las ao povo. E, então, chegaríamos a essa contingência realmente constrangedora: substituir um povo por outro povo.” (Rodrigues, [13/09/1971] 1996, 234).

Nelson já fazia parte da história da televisão brasileira, quando se manifestou, de forma enfática, em sua defesa.⁴ Das declarações anteriores, depreendemos que ele estava solidamente convicto de que o veículo que conhecia tão bem era – e deveria ser – um reflexo do *gosto popular*, das preferências da *massa ignara*. Ao contrário do ministro Corsetti e de tantas outras autoridades governamentais e intelectuais, Nelson não via problema algum, inclusive, em utilizar a medição do Ibope como sismógrafo dos anseios da audiência: “(...) [E]ssas pesquisas são imprescindíveis. Eu diria mesmo que o pior cego é o que não vê a utilidade de tais pesquisas. (Foi, naturalmente, um lapso de sua excelência).” (Rodrigues, [13/09/1971] 1996, 233).

Ao escrever “A morta sem espelho”, levada ao ar, pela TV Rio, no “nobilíssimo” horário da noite, Nelson se dizia o responsável por ter desencadeado o “movimento” ou a “mania das telenovelas”, (“De rainhas loucas, bem-amados, irmãos coragem, etc, etc.”, *Opinião*, 27/08 a 03/09 de 1973, 20; “Fala o reacionário Nelson Rodrigues”, *Escrita*, 1976, nº15, 5; Rodrigues, 1981, 115). Seus pronunciamentos

E essa audiência é constituída de quê? De esquimós, tirolezes, congoleses, chineses, pequineses, patagônios? Não. De brasileiros, meu amigos, de brasileiros” (Rodrigues, [13/9/1971] 1996, 233); “A pior televisão do mundo é a inglesa com aquela mania cultural. A TV tem que ser feita para as massas e as massas são burras e têm mau gosto e não têm nada que ver com a grande arte, com a grande música, com a grande pintura. Se ela é feita para as massas tem que ter o nível das massas. Evidentemente, você não vai investir bilhões numa TV para que o Proust diga: ‘Está ótimo. Tem bom gosto’” (“Eu sou um ex-covarde”, entrevista, *Veja*, 04/06/1969, 5); “Não vejo por que os intelectuais metem o pau na televisão, acho falta do que fazer. Ela pertence a um conjunto de relações: a televisão é assim ou assada porque o público é assim ou assado. Há uma equivalência de níveis. O intelectual que mete pau na televisão faz de conta que ele é um Tolstói, que é o Balzac que anda por aí e que ninguém ainda descobriu por burrice.” (“De rainhas loucas, bem-amados, irmãos coragem, etc, etc.”, *Opinião*, 27/08 a 03/09 de 1973, 20).

⁴ O celebrado criador de *Vestido de noiva* integrou a primeira mesa-redonda sobre futebol da TV brasileira (quicá, da TV mundial). O sucesso na “Resenha Facit” o conduziu ao “Noite de gala”, carro-chefe da TV Rio, onde apresentou “Cabra vadia” - quadro *sui generis* de entrevistas, realizado num cenário que simulava um terreno baldio, com caprinos de verdade pastando e tudo mais. Nelson escreveu, também, a telenovela “A morta sem espelho” (1963), perseguida pela censura e narrada pelo próprio autor, com sua inconfundível entonação sepulcral; tentou o gênero mais duas vezes, com “Sonho de amor” (1964), pretensa adaptação de *O tronco do ipê*, de José de Alencar, e “O desconhecido” (1964), história de um neurótico de guerra que fugia do manicômio (Clark, 1991, 151-154; Castro, 1992, 332-



acerca da seminal experiência como teledramaturgo são um tanto contraditórios: “O sujeito que faz novela sabe o que a novela é, que ela deve ser, o que ela deve dizer. Novela é um gênero de concessão e eu fiz diversas vezes. (...) Não me arrependo”, garantiu, num depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro, em dezembro de 1974 (Rodrigues, 1981, 115-116). Em tom de gratidão, o entrevistado frisou que os folhetins e as novelas lhe deram uma “plasticidade”, uma “segurança técnica” essenciais para a confecção de sua obra teatral.

Um ano antes, porém, Nelson apresentara uma versão menos terna da vida de teledramaturgo. Em entrevista ao *Opinião* (“De rainhas loucas, bem-amados, irmãos coragem, etc, etc.”, 27/08 a 03/09 de 1973, 20), o autor polivalente, embora se proclamando um admirador das novelas, asseverou que escrever para a TV era uma “tragédia”, um trabalho braçal que não valia a pena. Era mil vezes mais interessante, em termos de realização profissional, artística e econômica, fazer uma peça de teatro do que uma telenovela – por sua própria natureza, uma obra de concessão: “Eu já estou numa idade em que a concessão me pesa, me deprime. Não vou fazer novelas porque para se ganhar bastante com elas o sujeito tem que renunciar ao mundo. (...) Eu posso renunciar ao mundo para fazer uma peça, onde não vou ter que fazer concessões para ninguém.” Ao contrário da enriquecedora passagem pela reportagem policial, fazer novelas, segundo ele, em nada contribuía para sua dramaturgia.

Pode-se especular que as avaliações discrepantes acima estivessem – como as próprias novelas – condicionadas, de alguma forma, pelo horizonte de expectativas da *audiência*. Entre os entrevistadores do SNT, estavam Fernanda Montenegro (que atuou em “A morta sem espelho”) e o novelista Gilberto Braga, o que talvez tenha deixado Nelson mais à vontade para analisar os controversos folhetins eletrônicos do que no testemunho proferido ao politizado *Opinião*. A verdade é que esse tipo de hesitação entre uma fidelidade (defensiva) à classificação hierárquica tradicional dos gêneros e uma atitude mais iconoclasta se afigura bastante comum entre os homens de letras ligados direta ou indiretamente aos meios de comunicação de massa, como veremos mais adiante.

333, 341-342, 345-346; Annette Schwartzman, “Juiz condenou Nelson ao fim-de-noite”, *Folha de S. Paulo*, tvfolha, 16/04/1995, 4; Esquenazi, 1996, 29-30, 98-99).



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Por ora, importa salientar que, quando o assunto era televisão, Nelson (polêmico por cálculo, por instinto) se indispunha com gente de todas as divisões ideológicas. Sua perspectiva crítica diferia das posições tradicionais a respeito do papel e da influência da mídia moderna. Em linhas gerais, enquanto a direita credita às falhas morais e ao congenial (mau) gosto do vulgo o baixo nível da cultura de massa (enxergando na mesma, não raro, um perigo às estruturas tradicionais de autoridade, um ultraje à família, um estímulo à irresponsabilidade no lar e no trabalho), a esquerda atribui esse baixo nível às duras condições de vida e trabalho na sociedade capitalista e ao empenho da elite para domesticar uma população potencialmente insubmissa, explorando seu desejo natural por recreação com o intuito de mantê-la indiferente aos destinos da sociedade, preservando, assim, o *status quo*.

Nelson concordava que a televisão brasileira era de um mau gosto profundo, reflexo, por sua vez, do mau gosto da multidão insensível ou refratária à Cultura; não via, porém, nenhum *mal* nisso - seja do ponto de vista moral, político ou estético. Ele reagiu, com veemência, por exemplo, contra a “ditadura do Juizado de Menores” que escoraçara as novelas do horário nobre para as onze horas da noite. Do ponto de vista psicológico – argumentou – era uma asneira imaginar que os folhetins pudessem produzir “uma geração de perigosíssimos *gangsters juvenis*”. Pelo contrário: o efeito catártico lhes conferia o salutar papel de higienizador mental. Do ponto de vista estético, ironizou que chegava a ser “sublime” a idéia de impor o bom gosto “a pauladas”. O pior é que os “assassinos da telenovela” estavam apenas começando a agir; como uma coisa puxa a outra, não tardaria para que as marchas e os sambas fossem igualmente expulsos do horário nobre (Rodrigues, [25/09/1964] 1996, 47-48). Do ponto de vista político, Nelson atribuía à dificuldade de respeitar e compreender o *gosto popular* (Chacrinha, escola de samba, Fla-Flu, sexo) uma das principais razões do fracasso das esquerdas no Brasil, mais solitárias, mais insuladas do que um Robinson Crusóé sem radinho de pilha (Rodrigues [27/01/1968] 1993a, 120).

Nunca é demais lembrar que, nos anos 60, seduzidos pela possibilidade de falar às grandes massas, artistas de esquerda se dispuseram, sim, a deixar os preconceitos de lado, e tentar modificar a televisão, atuando estrategicamente dentro dela (Ortiz, 1988; Ridenti, 2000). “A televisão é ruim assim porque os intelectuais deixaram que ela



ficasse assim. E ela está aí para ficar. Quem quiser mudar que entre na briga”, conclamou o dramaturgo, romancista e ator Plínio Marcos (“Telenovela é uma epidemia nacional”, *Veja*, 07/05/1969, 29). “Tem muito intelectual metido a bacana, que pensa virar estátua, que se preocupa com o que a História vai dizer dele. Fica sonhando com a academia e acha televisão um negócio sujo. Estes vão ficar falando sozinhos. Pra mim, o negócio é entrar na briga. E partir pro pau!” (idem, *ibidem*).

O ingresso na TV se harmonizava com a tese, sempre sustentada pelo escritor, de que mais importante que a “cultura” do “artista de elite”, das “pessoas herméticas que não falam uma linguagem que seja compreendida por todos”, era a “popularidade” (medida pela fácil comunicabilidade com o público): “[N]ão adianta absolutamente nada a cultura enrustida. (...) Neste momento, nós temos grandes escritores, grandes artistas mesmo e grandes atores que não conseguem chegar junto a seu povo, não é? E qualquer babaquara da Globo chega violentamente... (...) Tenho certeza, por exemplo, de que se uma vanguarda não caminhar junto do povo acaba até servindo a quem detém o poder. É preferível caminhar no nível do povo, não fazendo concessões de idéias, mas fazendo concessões na forma para atingi-lo.” (Steen, 1981, 256).

Assim também pensavam Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho. Intelectuais ligados ao PCB, eles desembarcaram, em 1968, na TV Tupi. A razão foram as dificuldades de sobrevivência no teatro, em virtude dos problemas com a censura, que acabaram redundando no término do Grupo Opinião, do qual eram fundadores. Juntos, os dois escritores efetuaram uma sensível reformulação na grade da Tupi: criaram o Festival Universitário, o Festival de Música de Carnaval, remodelaram o programa infantil do Capitão Aza e o programa de Bibi Ferreira, o “Bibi ao vivo”, no qual introduziram um miniteatro, de 12 minutos, previamente gravado sob a direção de Sérgio Brito. O projeto de uma nova programação, encomendado pelo diretor-geral da Tupi, Almeida Castro, realçava o papel primordial das telenovelas na guerra de audiência. Vianinha e Paulo Pontes aconselhavam a emissora a retomar a ousadia de outrora: duas produções da casa, “Beto Rockfeller” e “Antonio Maria”, haviam retirado as novelas da “prisão romântica”, para lança-las no “reino livre e abundante” de “acontecimentos naturais”, chamado naturalismo; de repente, houve uma desagradável inversão de valores: com “Véu de noiva”, de Janet Clair, a Globo se apossara do padrão



narrativo que estava dando prestígio à Tupi; com a contratação de Gloria Magadan, a Tupi ambicionava apropriar-se do velho padrão da Globo. Para situar-se de novo na vanguarda, a Tupi não deveria investir, de acordo com nossos estrategistas, nem no romantismo piegas de Magadan, nem no naturalismo da Globo. O caminho a seguir era o *realismo* – um modelo narrativo voltado para as relações reais que um homem estabelece em sua vida e que criara as histórias mais ricas que se conhece e mais apropriadas à televisão.

A proposta final era adaptar para a linguagem televisiva e o contexto brasileiro clássicos de Balzac, Flaubert, Stendhal, Gorki, Dostoiévski, Dumas, Zola e Shakespeare – escritores que mereciam ser enaltecidos como os melhores não porque eram “os mais intelectualizados”, mas porque foram os que mais venderam; nenhum deles tinha uma estrutura narrativa difícil; eram sempre engenhosas mas sempre realistas, sem intelectualismo, argumentava a dupla, enfatizando que não se interessava pela linguagem altamente elaborada desses autores, mas, sim, pelo estilo narrativo que fundaram: “vivo, baseado na ação, cheio de paixão”, e com heróis que ocupavam o centro da narrativa, mas despojados de qualquer faculdade irreal, expostos a todas as contingências da existência humana. Na hora da adaptação, “O Conde de Monte Cristo” poderia ser transformado num banqueiro de Minas; Hamlet, no filho de um dono de usina do Nordeste; os irmãos Karamázov poderiam morar na Favela do Esqueleto ou fazer parte da turma de Miguel Lemos (Moraes, 1991, 220-222; Maria Célia Teixeira, “Guerra de audiência não é de hoje”, *Jornal do Brasil*, Idéias, 02/12/2000, 3).

Vianinha frisava a importância de ajustar-se à *demanda popular*, antes de querer passar qualquer *mensagem*: “Nem sou contra os príncipes, as cortes, os elementos de contos de fada que agora estão meio condenados. Afinal, eles fazem realmente parte de nosso mau gosto popular. Vejam as escolas de samba, por exemplo, seus imperadores, princesas. Isso é tão popular quanto o gosto de ver a injustiça vencida no último ato.” (“Telenovela é uma epidemia nacional”, *Veja*, 07/05/1969, 29-30). O colega Dias Gomes era citado como exemplo de um esquema dramático realista ajustado ao gosto popular. E é, seguramente, na trajetória profissional desse autor que devemos concentrar nossa atenção, se quisermos captar todas as nuances da melindrosa e complicada



convivência entre as ambições dos artistas de esquerda e as necessidades e as preferências dos produtores culturais e da audiência de massa.

A primeira incursão do literato baiano na TV é pouco conhecida. Por volta de 1953, alastrava-se pelo Brasil uma verdadeira caça às bruxas, versão nacional do macarthismo norte-americano. Devido a uma viagem à União Soviética, Dias Gomes perdeu o emprego na Rádio Clube do Brasil e ficou durante um ano sem poder escrever usando o próprio nome em qualquer veículo de comunicação. Para sua sorte, no entanto, a TV Tupi (única situada no Rio de Janeiro, à época) não tinha autores contratados e comprava programas avulsos; Dias passou, então, a escrever peças policiais, shows e tudo mais que compusesse a grade da emissora, sob o disfarce do nome de dois amigos e da esposa, Janete Clair (Silva Júnior, 2001, 86).

Autor teatral já renomado (graças à repercussão, em 1960, da montagem de *O pagador de promessas*, adaptada para o cinema, com sucesso, por Anselmo Duarte, em 1963), Dias Gomes retornou à TV, em 1969 – mais uma vez, por questão de sobrevivência. Sem emprego e com as peças *O berço do herói* e *A invasão* interditas, aceitou o convite da Rede Globo para escrever telenovelas, ao lado de Janete Clair. A idéia de levar sua temática teatral a uma platéia gigantesca – a mais heterogênea que já tivera, composta de elementos de todas as classes sociais, do intelectual ao marginal – lhe souu bastante sedutora.⁵ Espinhoso era encontrar, na prática, uma linguagem própria, uma identidade, para o gênero que nascera do folhetim do século passado, gerara a radionovela e o filme em série, e encontrara na televisão seu “veículo ideal”. As corriqueiras acusações de “subarte” ou “subliteratura” eram, nos termos de Dias, “preconceituosas” e “idiotas” – a qualidade de uma obra de arte não é inerente ao gênero, mas ao artista e às condições em que ele desenvolve seu trabalho. Só uma

⁵ “A minha geração de dramaturgos nos anos 50-60 sonhou com um teatro político e popular. A geração Guarnieri, Vianninha, 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. Era uma contradição que nós nunca conseguimos resolver. Para se fazer um teatro popular, era preciso mudar o regime, que impedia o teatro popular, desde que nos obrigava a cobrar uma entrada que o povo não podia pagar, e o governo deixava o povo em condições de não poder pagar essa entrada. Era uma contradição insolúvel. 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? Não seria uma estupidez, se estão me dando a platéia? (Ridenti, 2000, 329; consultar, também, “Do Pagador de Promessas ao Bem-Amado: Dias Gomes”, *Opinião*, 26/02 a 04/03 de 1973, 19; Pecegueiro, 1980, 32; Gomes, 1998, 255; Silva Júnior, 2001,84).



evidente má fé – acrescentava – poderia considerar “as telenovelas” como um todo uniforme, nivelando, por exemplo, “O direito de nascer” e “Selva de pedra” temática, estética e culturalmente: a primeira propunha um comportamento passivo e lacrimoso diante de uma sociedade cujos valores negativos são aceitos como imutáveis, ao passo que a segunda discutia e reprovava o conceito de vitória na sociedade capitalista, levando a uma reflexão sobre os equívocos de uma sociedade baseada no *ter* e não no *ser*, dando provas eloqüentes de que nem mesmo a censura, o caráter industrial e as condições pouco convenientes de recepção retiravam da teledramaturgia o potencial crítico.⁶

A primeira tarefa de Dias, porém, na emissora do Jardim Botânico, foi *inglória*: concluir a adaptação do folhetim italiano do século XIX *A ponte dos suspiros*, após a saída de Glória Magadan. A fim de “aliviar a consciência”, ele introduziu, “sutilmente”, no “enredo alienante”, uma crítica à deposição de João Goulart, e à esperança de tempos melhores (Gomes, 1998, 258). Uma ardileza insuficiente para dar cabo do constrangimento do dramaturgo, que assinou a obra com o pseudônimo de Stella Calderon.

A partir daí, Dias Gomes procurou levar adiante seu projeto de renovação da telenovela, fundamentado numa série de “experiências temáticas, formais”. A proposta – endossada por Daniel Filho, então diretor de produção da Globo – era descartar o formato cubano-mexicano convencional dos folhetins melodramáticos e ambientados em paragens exóticas da Espanha e do Caribe e promover uma gradual aproximação entre a teledramaturgia e o “universo real” do telespectador brasileiro. “Verão vermelho” (1970) – primeira novela assinada pelo autor com o próprio nome (no contrato com a Globo, havia uma cláusula que lhe garantia um aumento, se assim

⁶ “Ninguém liga a televisão para ver novela com o propósito de se instruir ou qualquer coisa assim. Por outro lado, mesmo a novela sendo um divertimento, acredito que, por meio desse instrumento, o autor possa usá-la como poder de denúncia. (...)Digo isso sempre lembrando que a televisão, de um modo geral, não é um meio propício à reflexão, até pelo modo como o produto é exibido, numa sala, com cachorro latindo, criança chorando, telefone tocando e as pessoas falando. Então, não dá para pensar em algo profundo, filosófico, reflexivo. O telespectador não está concentrado como no teatro, no cinema ou durante a leitura de um livro para parar e refletir sobre o que está vendo. Mas o autor pode denunciar porque ele tem nas mãos um meio de comunicação com poder como nunca se teve até hoje. Já fiz novela sobre ecologia, injustiça social etc. e tive experiências de retorno nesse sentido. (...) Naturalmente que uma novela não vai mudar nada. Nem mesmo o teatro ou o cinema mudam alguma coisa. Mas pelo menos leva à consciência da necessidade de mudar as coisas e de como isso pode ser feito.” (Silva Junior, 2001, 93-94).



procedesse) – era ambientada no interior da Bahia, no tempo dos coronéis, e tratava da questão da terra e dos tipos populares regionais: “O visual já era brasileiro, embora tivesse a aventura e o romance do folhetim, porque não podia me desligar abruptamente disso. Mas já era uma temática totalmente nossa, um linguajar nosso, com raízes nossas.” (Silva Júnior, 2001, 89). “Assim na Terra como no céu” (1970-1971), pretendia mostrar o jeito de ser carioca, com as garotas de praia e os cafajestes de Ipanema; Dias se orgulhava da heresia que cometera logo no vigésimo capítulo, ao *matar* a heroína da novela, sabendo que iria desgostar 95 por cento do público: “Eu pretendia provocar nele uma atitude crítica em relação à novela, o que consegui. As cartas insultuosas que passei a receber, aos montes, criticavam a sociedade que eu estava mostrando, supondo que estavam criticando o meu trabalho.” (“Do Pagador de Promessas ao Bem-Amado”, *Opinião*, 26/02 a 04/03 de 1973, 19).

A aposta no bom-humor, que distanciava a novela do vale de lágrimas do folhetim tradicional, foi repetida em “Bandeira 2” (1972) – “a melhor novela já apresentada pela televisão brasileira”, na opinião (amplamente compartilhada) de *Veja* (“A novela quase na maioria”, 12/07/72, 80-82). Buscando, no cinema, técnicas cada vez mais aperfeiçoadas (cenas externas, cortes rápidos, som, iluminação) e com um texto elogiado pelo prestigioso crítico teatral Ian Michalski, “Bandeira 2” ratificara, segundo a revista, o célere progresso da novela, a partir de “Beto Rockfeller”. O público aplaudira a experiência, sustentando um Ibope inédito, às 22h, de 55%, no Rio de Janeiro (até então, os índices não haviam passado dos 30%, no horário). Antes, porém, da consagrada exibição na telinha, “Bandeira 2” teve que enfrentar os inumeráveis tabus que rondavam as novelas.⁷ O saldo foi positivo, mas Dias Gomes amargou uma derrota no capítulo final: a Censura exigiu a morte do protagonista Tucão – o bem tinha que triunfar sobre o mal.

⁷ “As surpresas começaram a acontecer quando Dias Gomes submeteu o plano à direção da Globo. ‘Quais serão os personagens principais?’, perguntaram os diretores. ‘Os personagens principais serão trinta’, respondeu o autor. Não haveria nem mocinho nem mocinha. E não houve. Tanto que Marília Pera, contratada por 12000 cruzeiros mensais para o papel de Noeli (uma jovem e avançada desquitada que enfrenta os preconceitos da sociedade trabalhando como motorista de praça), a mocinha da novela, a atração principal, acabou sendo engolida pelos vilões – Tucão, Sabonete e Quidoca – e até mesmo pelas alegorias sexuais do casal Apolinário e Zulmira.” (“A novela quase na maioria”, *Veja*, 12/07/72, 80); “(...) A telenovela era cheia de tabus. O que eu mais ouvia era ‘não se pode fazer isso’ ou ‘o público não aceita’. Com o veto *A Invasão*, incluí os personagens em *Bandeira 2* – desenvolvida quase toda num nada



A enorme repercussão de “Bandeira 2” levou o autor a acreditar que, se a maior obra aberta era, antigamente, o teatro, nos tempos modernos, eram as novelas que se encontravam expostas a múltiplas e salutares interpelações, recebendo, além das influências dos acontecimentos cotidianos, a contribuição dos atores e a influência dos telespectadores que escreviam para opinar (“O casal que faz telenovelas”, *Realidade*, outubro de 1974, 100; “A novela que você não vê na TV”, *Realidade*, novembro de 1975, 24-31). Nenhum autor de sensibilidade podia manter-se refratário a esse troca permanente de influências no decorrer da feitura da obra; o conceito de “intangibilidade do autor” já estava com o prazo de validade vencido, era um “conceito aristocrático” que não fazia sentido em nossa época (“Do Pagador de Promessas ao Bem-Amado: Dias Gomes”, *Opinião*, 26/02 a 04/03, 19).

Com a auto-estima tonificada ainda mais pelo sucesso de público e de crítica de “O bem-amado”, Dias envereda suas especulações acerca das possibilidades criativas da telenovelas até o que ele chama, com propriedade, de “revelador terreno do absurdo”:

“Seria possível realizar uma verdadeira obra-de-arte na televisão? Principalmente se estendesse o conceito a uma arte de massas? Ou haveria limitações de ordem estética intransponíveis? Essas limitações não seriam mais de ordem conjuntural e extraveículo, localizadas principalmente na forma e nos objetivos comerciais de produção?” Perguntas para as quais até aquele momento, não tinha resposta. Entendia o caráter efêmero da telenovela, sua linearidade, sua horizontalidade, que rejeitava reflexos profundos, em que pesasse seu fantástico poder de denúncia e abrangência nunca alcançado por qualquer outro meio de expressão. Mas eram limitações que lhe recusavam o passaporte para o meio das artes. Em suma, entrando no revelador terreno do absurdo, em condições ideais, Shakespeare redivivo teria podido mostrar ali seu gênio? Seriam pertinentes todas essas dúvidas ou, quem sabe, eu estava apenas tentando me justificar e aplacar minha consciência culpada? (Gomes, 1998, 275-276)

A despeito das boas intenções e de pareceres favoráveis, a marcante passagem de Dias Gomes pela TV suscitou resistências similares às provocadas por seu trabalho no rádio, nos anos 40 – “Escrever para o rádio naquela época não era exatamente uma profissão artística, digamos assim” (Silva Junior, 2001, 83). Os literatos que malbaratavam seu talento, nos meios de comunicação de massa, submetendo-se a um trabalho feito às pressas e às demandas e aos veredictos dos patrocinadores, eram rotineiramente alvo de condenação ou de compaixão: “Dias Gomes, como tantos outros,

charmoso subúrbio carioca, num ambiente de bicheiros e sambistas, seu protagonista era uma banqueiro de bicho que mandava matar seus concorrentes.” (Gomes, 1998, 264).



tem de sentar-se à máquina pondo a alma de lado, para produzir, obrigado, coisa pior do que o que pode escrever, satisfazendo exigências e ‘forças ocultas’ não reveladas mas ao alcance de quem queira ver.” (Walter Alves, *Jornal de Letras*, “As lições do ‘Pagador’”, junho de 1962, 6).

A busca da *popularidade* na indústria televisiva resultaram, ainda, em reações de “intelectualóides”, de “idiotas” que achavam que o companheiro estava cometendo uma espécie de traição, aderindo ao sistema, à alienação que representava a telenovela – sobretudo, quando produzida pela suspeitável TV Globo (Silva Júnior, 2001, 88). Na maior parte dos casos, Dias Gomes respondia a essa patrulha ideológica repisando a natureza catequizante e ligeiramente subversiva de sua passagem pela Globo; às vezes, entretanto, adotava uma atitude mais *realista*, lembrando a escassez de oportunidades de trabalho absolutamente idôneo, durante os Anos de Chumbo.⁸

Todavia, o próprio escritor, na sua correspondência pessoal ou nas anotações de seu diário, se revela mais desgostoso com o trabalho na televisão do que externava em declarações públicas. No diário que o autor manteve por quase três anos, entre agosto de 1959 e maio de 1962, a ambição de realizar-se no teatro é assunto recorrente: “Preciso me realizar como autor. Parece que reencontrei o meu caminho. Devo ter força de vontade para não deixar que me afastem dele novamente. Recebi um pedido de Aimée para escrever uns programas de televisão para ela. Não vou aceitar. Chega de mediocrizar o meu nome.” (08/11/1959; em “Uma vida aberta”, *O Globo*, Segundo Caderno, 03/06/2001, 6). Em carta enviada a Jorge Amado, em fevereiro de 1992, o dramaturgo lamentava não poder deixar a TV de lado para dedicar-se a um romance: “Poucos são os que, como você e Zélia, podem viver de fazer o que gostam. Eu passei pelo menos um terço de minha vida fazendo o que não gostava. E continuo. Como um

⁸ “Se você era um jornalista, por exemplo, você ia trabalhar onde? No *Estado de S. Paulo*, na *Folha*, no *Jornal do Brasil*, no *Globo*. Também não eram, como a Rede Globo, sustentáculo do regime? Eram. O pensamento do dono do jornal era igual ao seu? Não era. Abriram para você uma brecha, uma coluna, dentro da qual você tinha uma relativa liberdade, muito relativa, desde que não se chocasse com os interesses da casa. O problema da Rede Globo é igual; se eu não fosse trabalhar na Rede Globo, iria trabalhar no *Globo* ou no *Jornal do Brasil*. Não é a mesma coisa? Então, isso foi uma coisa que eu sei que chocou, eu até fui muito criticado na época [por trabalhar na TV Globo]. Sempre achei isso uma tolice. Desde que a Globo não me obrigue a escrever o que eu não quero escrever, que nunca me obrigou. Sempre foi escrito aquilo que eu propus: se eles aceitaram, bem – muitas vezes não aceitaram e não foi feito. A minha liberdade de pensamento não foi de modo algum castrada, desvirtuada” (Ridenti, 2000, 327).



garoto que detesta jiló, mas a mamãe ameaça ‘se não comer jiló não vai brincar’. E ele é obrigado a enfiar o jiló goela abaixo. Eu vivo comendo jiló.” (idem, *ibidem*).

Leitor de Ponson du Terrail, Eugène Sue, Michel Zevaco, Xavier de Montepin, Alexandre Dumas pai; autor de *Meu destino é pecar*, *Escravas do amor*, entre outros folhetins assinados com o pseudônimo de Suzana Flag ou Myrna, Nelson Rodrigues não manifestava grande entusiasmo pela *modernização* da telenovela empreendida (a contragosto ou não) por Dias Gomes e outros autores com ambições revolucionárias no plano político e/ou estético. No seu entender, a televisão (como, de resto, toda a indústria cultural) era sinônimo de diversão, passatempo, fortes emoções e é só. A *missão* da telenovela não era expor as chagas do país, conscientizar politicamente as massas, mas entreter a santa e abnegada audiência. *Novela progressista* era, na sua avaliação, um oxímoro – tratava-se de um gênero de índole conservadora, que funcionava como válvula de escape para a sensaboria cotidiana e para as tensões sociais: “A novela é sobretudo uma fuga. Como a realidade é muito insatisfatória, a novela representa o sonho cotidiano para muita gente. É um repouso.” (“De rainhas loucas, bem-amados, irmãos coragem, etc, etc”, *Opinião*, 27/08 a 03/09 de 1973, 20). Tampouco cabia à TV mediar a alta cultura para o grande público: a intenção de importar o modelo *cultural* europeu (notabilizado pela televisão pública britânica) não era apenas precipitada; representava uma traição a certo *instinto de nacionalidade* expresso pelas emissoras brasileiras – com suas vulgaridades sublimes, com sua lealdade a formas narrativas e espetaculares de comprovado apelo popular no correr dos séculos (sobretudo, na América Latina).⁹

O autor vaticinava uma vida longa para a *verdadeira telenovela* – a telenovela fantástica, de cunho melodramático, movida a paixões básicas dos seres humanos, sem

⁹ “Estou satisfeito e fico exultante com o mau gosto. A telenovela é feita à nossa imagem e semelhança e, portanto, tem que ter o nosso mau gosto. Prefiro um milhão de vezes, e digo com toda pureza de alma, uma televisão analfabeta. A telenovela padrão tem que ser esta mesma que os intelectuais acham hedionda” (“Telenovela é uma epidemia nacional”, *Veja*, 07/05/1969, 29); “Acho a novela formidável. Novela tem que ser novela, folhetim tem que ser folhetim. A pior coisa do mundo seria novela de bom gosto, a novela literária. Seria o mesmo que no carnaval, em de fazer ‘Mamãe Eu Quero Mamar’, fazer ‘Nona Sinfonia’” (“Eu sou um ex-covarde”, *Veja*, 04/06/1969, 5); “Não acredito em novela realista. O que gosto é da fantasia, quanto mais delirante melhor. Gosto do gênero de velho folhetim. Se eu pudesse todas as novelas seriam *Conde de Montecristo*, *Memórias de Médico*, *A Morta Virgem* etc. Inclusive o nosso mau gosto também é filho de Deus e é preciso que ele tenha a sua colher de chá. Quando falo em



espaço para qualquer ambigüidade psicológica ou complexidade histórica (Martín-Barbero & Rey, 1999, 98-99): “Acho que é um gênero eterno: daqui há (sic) 200 anos ainda teremos *O Direito de Nascer*. O grande público quer novela eternamente, não importa as condições.” (“De rainhas loucas, bem-amados, irmãos coragem, etc, etc.”, *Opinião*, 27/08 a 03/09 de 1973, 20). Em outras oportunidades, nosso profeta, amante das hipérboles, esticava a previsão de sucesso de “O direito de nascer” para “dois bilhões de anos”: “Tem mau-gosto, super-exagero, os chavões dramáticos mais rombudos. Tudo sugere drama e conflito. E fala de mãe.” O último apelo era o mais poderoso; na novela, estariam todas as representações sobre o tema: mão solteira, mãe-freira e mãe de criação. Absurdo? Nada disso: “Quanto mais dramalhão, mais verdadeira é a coisa.” (Pecegueiro, 1980, 156). Qualquer declaração em contrário era puro “esnobismo” dos intelectuais que arrogavam falar em nome das *massas*, mas desrespeitavam o gosto da *audiência*.

Nelson, entretanto, nem sempre era, ele mesmo, tão positivo na defesa das predileções e do julgamento do espectadores. Todo o discurso a favor do *relativismo cultural* – “há uns trezentos *bons gostos*” (Rodrigues [13/09/1971], 1996, 235) – e da necessidade de auscultar e acatar o gosto do público caía por terra quando o assunto era o Teatro. Este, no seu ponto de vista, permanecia indigno de ostentar a condição de *grande arte* justamente por não pressupor uma concepção imaculada e uma fruição solitária, reverente, análoga a do romance e a do soneto.¹⁰ Amargurado, o dramaturgo sonhava com uma representação utópica, para cadeiras vazias: “Só seria autor, atriz ou ator, aquele que tivesse disposto a trabalhar para ninguém. (...) Comecei a achar que também as igrejas vazias são as mais belas. O que comprometia e debilitava a fé eram os fiéis.” (Rodrigues [1967] 1993b, 157).

mau gosto não acho que seja um defeito. Não. É uma qualidade; é uma dimensão nossa.” (“De rainhas loucas, bem-amados, irmãos coragem, etc, etc.”, *Opinião*, 27/08 a 03/09 de 1973, 20).

¹⁰ “O espectador é o mais comprometido, o mais impuro e, por outra, o menos inteligente dos seres. Eu percebi isso, de repente, na estréia de *A mulher sem pecado*. (...) Lembro-me de uma senhora gorda, de chapéu, e que entrou - comendo pipocas. Naquele momento, eu descobri uma verdade jamais suspeitada: - o teatro é a menos criada das artes, a mais incriada das artes. (...) Nem isso. O teatro não chega a ser arte. E a senhora gorda, devoradora de pipocas, tinha um prodigioso valor simbólico. Afinal, eu escrevera para ela e pensando nela; e não só eu. Dos gregos a Shakespeare, de Ibsen a O’Neill, todos escrevem para a senhora gorda. Portanto, eu diria, ainda hoje, que ela é co-autora de cada texto dramático. (...) Seria válido o público, se tivesse uma função estritamente pagante; ou, mesmo sem pagar, se fosse passivo e grave como uma cadeira. Mas o público pensa, influi, aplaude e vai. O autor não tem a nada a ver com o



Não há dúvida de que a hostilidade de Nelson contra as “duzentas senhoras gordas comedoras de pipocas” da platéia teatral era, em larga medida, uma resposta à recepção escandalizada ou pouca atenciosa às suas peças. Por ironia do destino, no exato instante em que ele redigia suas crônicas, memórias e confissões, a televisão brasileira incrementava as mudanças que visavam a atender nem tanto o “bom-gosto-sem-tostão-dos-intelectuais” (Rodrigues [13/09/1971], 1996, 235), as plataformas políticas mais ambiciosas dos artistas de esquerda, mas o *bom-gosto* do público de classe média freqüentador displicente e desconceituado de teatro e consumidor (não só) de pipocas (constituindo-se, por conseqüência, num agente importantíssimo para a efetivação do projeto desenvolvimentista do governo militar e das emissoras de TV). Em outras palavras: após muito alvoroço, muita palpitação, prevaleceu, em detrimento dos discursos mais extremados que apregoavam a *TV progressista* ou a *TV cultural* sob a interferência direta do Estado, a saída honrosa e conciliatória daqueles que propugnavam por uma TV comercial, voltada para a informação e para o entretenimento mais prudente e pudico – sem baixarias, cafajestadas, histerias, mundo-canismos e outras concessões à gente sem classe.

A iniciativa de eliminá-los partiu de quem, de forma mais sistemática, levava a *cafonália* ao ar. Com uma saúde financeira invejável, já se sedimentando como rede nacional, a TV Globo optou, no começo dos anos 70, por uma nova filosofia de programação que, além de evitar as constantes altercações com os militares, atingisse um público mais *qualificado*, mantendo o que já se tornara cativo (os 60% das classes C/D). “Já não interessava à Globo dar 90 por cento de audiência com programas como o *Casamento na TV*”, explicou Walter Clark (1991, 232). “Era melhor dar 70 por cento com uma novela adaptada de um livro de Jorge Amado, por exemplo, que daria prestígio à emissora.”

Fonte inesgotável de tramas telenovelescas globais, Amado costumava não interferir no trabalho de roteiristas e diretores, nem assistir ao produto final de suas versões. Qualquer adaptação de obra literária, no seu entender, era uma “violência contra o autor”; mesmo a lendária “Gabriela” (1975) adaptada por Walter George Durst e dirigida por Walter Avancini o deixou insatisfeito: “Eu parei de ver no terceiro ou

sucesso. Quem o faz é público.” (Rodrigues, [1967] 1993b, 156-157; ver, também, Rodrigues



quarto capítulo porque eles fizeram o Nacib saber que não era brasileiro. No livro ele nunca descobre isso. Eu me senti ofendido. (...) Para não passar por essas coisas, agora eu prefiro nem começar a ver as adaptações.” (*Cadernos de Literatura Brasileira*, nº3, março de 1997, 46). Em que pese a angústia da traição, o escritor reconhecia que tais infidelidades ao texto original eram inevitáveis (Pecegueiro, 1980, 25). No final das contas, o ganho cultural (e financeiro) da transposição de suas histórias para a telinha compensava os possíveis desacatos à autoridade autoral.¹¹

Por essa e por outras, a “dramaturgia televisiva” se consolidara como um novo gênero literário, com características próprias e muito importante no Brasil; se Amado não se aventurara, ele próprio, a escrever diretamente para a televisão não era por “preconceito”, mas por uma “deformação de pensamento”: “Vejo tudo em forma de romance. Não sei ver as coisas em forma de teatro ou televisão.” (Raillard, 1990, 280-281). Existia, porém, um “elitismo” que negava, por princípio, qualquer qualidade literária à dramaturgia televisiva, mesmo diante de tantas realizações dignas de louvor – adaptações, como “Vida e morte severina” e “Anarquistas, graças a Deus”, e obras originais, como “Feijão maravilha”, cheia de “encanto” e “invenção” (idem, 281). Essa rejeição em bloco da ficção televisiva podia ser apontada como mais um exemplo de como a “condição de intelectual” conduzia, não raro, a um distanciamento das necessidades e da vivência do “povo”.¹²

[16/05/1968] 1993a, 247; Rodrigues, [18/03/1971] 1995, 190).

¹¹ “Veja, por exemplo, Gabriela, adaptada para a televisão: quando do lançamento da novela da Globo, havia-se vendido no Brasil cerca de 600 mil exemplares do romance (de 1958 até 1975). A novela atingiu vinte e cinco milhões de telespectadores (além de ter feito vender mais de 80 mil exemplares do livro). Em Portugal, quando Gabriela foi posta no ar, a Editora Europa América havia vendido 40 mil exemplares do livro; durante a exibição da novela, vendeu mais 51 mil exemplares. Essa novela da Globo levou os personagens, os ambientes e certas idéias de meu romance a milhões de pessoas no Brasil, na Europa e na África. Em Angola, a percentagem de analfabetismo sobe a 90%; só mesmo a televisão poderia levar às massas angolanas meus personagens e os problemas colocados meu nome.” (Steen, 1982, 63).

¹² “Eu não sou muito admirador dos intelectuais. Eu aceito que os intelectuais desempenham, sem dúvida, papel importante, eminente, no desenvolvimento da sociedade. Mas, por vezes, a condição intelectual conduz muito facilmente a uma condição elitista, a condição distante do povo.

O intelectual se julga acima, superior. Ele sabe, ele tem poder enorme que lhe é dado porque possui valores que o povo não possui – ao menos ele pensa que o povo não possui – valores de cultura, de conhecimento, de sabedoria, e então ele está um pouco por cima, ele dita as regras para o povo. Aí está, a meu ver, o perigo.

No Brasil, por exemplo, eu sinto muito que os intelectuais, inclusive os mais radicais de esquerda, são muito distantes do povo, que sobretudo não conhecem o povo nem a vida do povo. Ele querem falar pelo povo, em nome do povo, sem no entanto ter realmente conhecimento profundo da vida. O conhecimento em geral lhes é dado pelos livros, muitas vezes mal lidos. Eu não me considero



Vê, assim, o leitor desse levantamento histórico (altamente seletivo, óbvio) desenhar-se um confronto singular, marcado por ofensas, invejas e ressentimentos mútuos: temos, esquematicamente, de um lado, a pavoneada rejeição dos que possuíam nível de educação formal mais alto às “emoções baratas” ou “alienantes” das telenovelas; do outro, a resistência às inquietações e autoproclamadas virtudes dos “artistas de elite”, dos “intelectuais” ou “intelectualóides”, por parte dos homens de letras que sujavam as mãos, nas arenas da indústria cultural, com a intenção deliberada de falar pela ou para as massas – descartando, se preciso, filigranas estéticas e vôos mais altos de imaginação, em nome da conquista do coração e/ou da mente dos telespectadores.

Indiferente ao enredo (convenhamos, um tanto monótono) dessa escaramuça, a disputada audiência das telenovelas – dos mais diversos matizes – não parava de crescer.

Referências Bibliográficas:

- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CLARK, Walter. *O campeão de audiência*. São Paulo: Best Seller, 1991.
- ESQUENAZI, Rose. *No túnel do tempo: uma memória afetiva da televisão brasileira*. São Paulo: Artes e Ofícios, 1993.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Gérman. *Los ejercicios del ver – hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico - Sílvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyla/Olho D'Água, 1995.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PECEGUEIRO, Alberto (coord.). *Melhores momentos. A telenovela brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1980.
- PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

intelectual. Eu sou escritor. Acho que existem valores inteiramente diferentes entre romancista, poeta, contista, entre os criadores de vida e os intelectuais, aqueles que proclamam as teorias, as leis, que impõem as ideologias e terminam por se corromper na busca e no exercício do poder.

Eu tenho muito medo dos intelectuais.” (Ricciardi, 1991, 62).



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d.
- _____. Depoimento. In *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1981: 111-135.
- _____. *A menina sem estrela – memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.
- _____. *O óbvio ululante – primeiras confissões (crônicas)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.
- _____. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O remador de Ben-Hur – confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SILVA JÚNIOR, Gonçalo. *Pais da TV – a história da televisão brasileira contada por -*
-. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- STEEN, Edla Van. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981, v.1.
- _____. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1982, v.2.