

**ENTRE O MEDO E O FASCÍNIO: TELEVISÃO E A FORMAÇÃO DA
CRÍTICA TELEVISIVA NA IMPRENSA MODERNA (1964-1968).**

Milena Azevedo de Menezes

Universidade Federal do Ceará

miley_tell2u@hotmail.com

INTRODUÇÃO

As produções sobre as ditaduras militares latino-americanas concentravam-se em modelos gerais de interpretação na Ciência Política, até meados da década de 1980. A abertura de documentos, a Comissão Nacional da Verdade¹, dentre outros momentos, propiciaram mudanças nos eixos de análise e no perfil da discussão. Se o desafio anterior eram as fontes, posteriormente passou a ser a análise, o estabelecimento mais difícil e que, por isso mesmo, tem suscitado debates (FICO, 2017, p. 7-8). A História da Televisão é um exemplo de campo de estudos crescente e que mobiliza reflexões acerca do período, assim como o presente trabalho propõe.

Situamos o período que corresponde à ditadura civil-militar brasileira ao entendermos que a experiência vivida pelos sujeitos, referente ao lugar e o momento do processo histórico, produziu “rastros”, documentos, possibilidades para a construção de narrativas históricas (GINZBURG, 2007, p. 12), da análise de sua historicidade (CERTEAU, 2008, p. 31-32). Dessa forma, analisar como a sociedade civil no período experimentava as transformações no tempo e no lugar, é discutir como os sujeitos produziam seus significados e ressignificações das mudanças vivenciadas. Produções aqui apresentadas sobre o fascínio e o medo ao mais novo meio de comunicação em processo de modernização: a televisão.

¹ Comissão instalada em 2012 com o intuito de esclarecer violações dos direitos humanos durante o período entre 1946 e 1988 com o objetivo de efetivar o direito à memória para promover reconciliação nacional. "Conheça e acesse o relatório final da CNV". **Site Comissão Nacional da Verdade.** <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv> Acesso: 02/07/2018 às 20:50min.

A inserção da televisão como novidade torna-se ponto mobilizador de sua crítica. Não só para colaboradores da ditadura, mas literatos, jornalistas, dramaturgos, dentre outros setores da intelectualidade civil, esforçam-se em entender as mudanças que a televisão possibilitava para a produção cultural brasileira como formação moral, ao evidenciar seus “perigos” e suas possibilidades de usos. Portanto, a crítica televisiva, circulada em cadernos culturais de periódicos, é nosso objeto de estudo analisado como escrita acerca da preocupação sobre a televisão durante o período. Assim, a modernidade em debate nos discursos, que constrói a noção do período como “anos de ouro”, é problematizada no presente trabalho, a partir do momento de crescimento do sistema televisivo na ditadura.

O LUGAR DO JORNALISTA COMO INTELLECTUAL

A ditadura civil-militar foi um período de intensos investimentos no setor da comunicação de massas, principalmente, para a televisão. Segundo Rodrigo Patto de Sá Motta (2014, p. 51), a modernização dos meios de comunicação de massa correspondeu parte do projeto de “modernização-autoritária”: categoria que exprime a tensão entre a pretensão de construir integração nacional por meio do desenvolvimento econômico, tecnológico e expansão industrial para conciliar à vontade de preservar valores tradicionais, em combate à subversão.

O número de concessões outorgadas para emissoras sobe de 14, em fins da década de 1950, para 23 até 1968, além do aumento de uso dos aparelhos televisores em âmbito nacional, de 1960 constando 598.000 para 2.334.000 em 1966 (MATOS, 2002, p. 121). O próprio corpo de profissionais, de 1963, corresponde a 4.797 pessoas, para 1964, correspondendo a 6.013, crescendo assim por diante². A inserção do Brasil ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), em 1965, e a criação do Ministério de Comunicações, em 1967, marca a forte relação entre instituições privadas e Estado militar (ORTIZ, 2006, p. 116).

Dessa forma, esse gradual crescimento da TV (concentrada na região sudeste) para tornar-se um meio de comunicação de massas na formação de uma indústria cultural no

²Anuário Estatístico do Brasil, 1965, p. 451.

Brasil, aliada ao capital privado, produz questões entre o medo e o fascínio sobre uma nova forma de circulação da produção cultural poderia trazer para o país. Assim, a escrita sobre TV nas colunas de opinião começa a adquirir espaço próprio nos cadernos culturais da grande imprensa.

A construção de um campo intelectual jornalístico sobre TV mobiliza a formação da crítica televisiva e que, como escrita, aponta como a televisão estaria representada, o que não representa e o que poderia representar para a sociedade. A escolha em jornais da grande imprensa moderna, *Jornal do Brasil*³, *Diário Carioca*⁴, *Última Hora*⁵ e *Tribuna da Imprensa*⁶ parte da análise das transformações editoriais que constroem a profissionalização do jornalismo, durante os anos de 1950.

As reformas modernizadoras reestruturam a diagramação do jornal, instituem departamentos de pesquisas, a divisão da redação em editoriais e promovem a criação dos cadernos culturais para separar o lugar da opinião e da “realidade” (BARBOSA, 2007, p. 151). O próprio termo “coluna” remete a essa divisão gráfica do jornal (BONINI, 2013, p. 12.). Os cadernos culturais tornam-se, então, o espaço da circulação da crítica (teatro, música, literatura, televisão, etc) e a legitimação do lugar intelectual do jornalista.

A imprensa brasileira, desde sua formação no século XIX, se produziu a partir da escrita literária, como lugar da “opinião pública” e da política, referente ao modelo francês que situa o jornal como uma “tribuna” (RIBEIRO, 2003, p. 148). Na década de 1950, as reformas reorganizam a diagramação do jornal ao separar a notícia da opinião, e inaugura o gênero “colunismo”, devido à divisão da página do jornal em blocos de textos

³ Surge em 1981, com caráter editorial monarquista, mas se transforma ao longo de crises financeiras em sua história, até que passa por uma reforma editorial nos anos 1950. Em 1964, é um dos editoriais que apoiou o golpe. SPANNENBERG, M. Ana Cristina. “Do impresso ao digital: a história do Jornal do Brasil”. **Revista Observatório**, vol. 2, Palmas, maio.2016.

⁴ Fundado em 1928, importante jornal que inaugura as inovações técnicas e de diagramação das reformas editoriais nos anos 1950. COSTA, Cecília. **Diário Carioca: O diário que mudou a imprensa brasileira**. RJ: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

⁵ Fundado em 1951, por Samuel Wainer, o principal jornal da tradição varguista e que o fez ser perseguido pela censura durante a ditadura, até o fim de sua circulação. CHAMMAS, Eduardo Zayat. **A Ditadura Militar e a Grande Imprensa: Os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968**. 2012. Tese (Mestrado em História Social). Programa de Pós-graduação Em História Social, USP. São Paulo.

⁶ Criado em 1949, por Carlos Lacerda, com tradição de forte oposição ao governo varguista e, também, um dos editoriais de apoio ao golpe de 1964. Idem, 2012.

verticais, medidos por largura, e seu caráter opinativo em cadernos especificamente designados (SOUZA, 2005, p. 6). Com o estilo próximo à crônica do cotidiano, a coluna também se define por sua publicação regular, geralmente assinada, situadas na mesma posição do jornal para facilitar a localização aos leitores.

Assim, a coluna de opinião enquanto gênero discursivo transforma-se a partir da construção do jornalismo moderno nos impressos e legitima o lugar do jornalista como intelectual. Fábio Henrique Pereira (2008, p. 20) formula o conceito de “jornalista-intelectual”, este que atua entre seu lugar na instituição e assim constrói sua experiência dentro das negociações e delimitações na prática letrada, a partir de diferentes atores que cerceiam o espaço da imprensa. Além disso, há o pertencimento na produção entre outros meios de circulação, como a literatura, o rádio, o teatro e a TV.

Portanto, a trajetória de “duplo pertencimento” na construção da identidade intelectual no jornalismo e o jornal como o lugar do “real” legitimam a posição intelectual dos jornalistas nos cadernos culturais. Importante salientar, segundo Michel Foucault (2014, p. 17-18), a “vontade de verdade” apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre outros discursos uma espécie de pressão e coerção, como se a própria palavra da lei não pudesse mais ser autorizada senão por um discurso de verdade.

Em 1956, o *Jornal do Brasil* é pioneiro na reestruturação dos editoriais. É criado o *Suplemento Dominical*, caderno que reúne contribuições de artistas, escritores e poetas, junto ao *Caderno B*, dedicado às colunas de opinião sobre teatro, música, literatura e etc. Assim segue o *Segundo Caderno* (TI); *Cartazes da Cidade* (DC), pioneiro na diagramação dos jornais, com a separação em cadernos; *Revista UH* (UH), editorial trabalhista, mas se apropria do novo modelo empresarial; etc. Os suplementos dominicais são criados nesse momento como forma de concentrar o lugar da crítica, em que o discurso do jornalista como intelectual insere representações sobre a produção cultural como mediadores (Idem, 2008, p. 55), e mobiliza o lugar dessa produção e circulação no espaço público.

O crescimento dos jornais enquanto empresas, sobretudo com o patrocínio publicitário, promovem maior produção de sua circulação, principalmente na região

sudeste, o que permite as novas ordenações na imprensa como profissionalização do jornalismo e legitimidade do jornal como espaço do “real”, do “moderno”. Sobre a construção do conceito de modernidade entre imprensa e TV, Alberto Dines, editor-chefe do *Jornal do Brasil*, relata que a TV torna-se fator a partir do qual será pensada e escrita a matéria jornalística.⁷

Na ditadura, outras iniciativas de automação do jornalismo foram instituídas dentro do projeto de modernização-autoritária. Conciliada aos embargos da censura (que já atuava antes do AI-5), a criação da *Agência JB, Serviços de Imprensa LTDA.*, em 1966, também é exemplo da modernização nos impressos. A agência fornecia material para o *Jornal do Brasil* e a *Rádio Jornal do Brasil*, em que o próprio seu criador, Alberto Dines, relata que “os jornais conseguiram se desenvolver, competir, melhorar a qualidade intrínseca”(DINES, 2008, p.2).

Porém, apenas 3 milhões de brasileiros (de 80 milhões), em 1964, compravam jornal diariamente (matutino ou vespertino), o que oferece apenas uma proporção de apenas 37 leitores para cada 1000 habitantes. Enquanto a população cresceu 22% entre 1960 e 1965, as tiragens dos impressos subiram apenas 7%. Além disso, a concentração dos impressos se dava na região sudeste. Em 1967 na região da Guanabara, concentrava-se 366 periódicos (19% do total de 905), em que 23 são diários, 21 semanais, 15 quinzenais, 194 mensais e 93 paralisados. No Rio de Janeiro, 76% da população, maior de 15 anos lê jornal regularmente, 77% de homens e 75% de mulheres (ALMEIDA, 1971, p. 16-17).

As tiragens dos cadernos dominicais têm mais relevância na circulação. O *Caderno B (JB)*, matutino dominical, correspondia a 199.000, enquanto a tiragem do jornal de terça a sábado, correspondia a 83.000. Do total de tiragens na região São Paulo – Rio de Janeiro, ultrapassavam os 200.000 aos domingos e às segundas, enquanto nos outros possuíam circulação entre 10 e 70.000, e os jornais semanários correspondiam a 51,8% do total (Idem, 2008, p. 16). Dessa forma, analisarmos os dados referentes à

⁷“Quando fizemos instalar nas editorias do *Jornal do Brasil* aparelhos de TV, para que suas equipes assistissem aos principais programas noticiosos, não estávamos tomando uma iniciativa visando ao conforto dos jornalistas, mas a entronização da TV como o fator a partir do qual vai ser pensada e escrita a matéria jornalística para o dia seguinte” DINES, 1987:90. *Apud* RIBEIRO, 2000:216. Idem, 2007, p. 162-163

produção e circulação, além da análise das reformas, ajuda a situarmos a coluna de opinião em relação ao restante do corpo dos impressos e sua condição material, que também situa a construção do gênero para pensar a crítica televisiva nos impressos.

MEDO E FASCÍNIO: POR UMA TELEVISÃO INTELECTUAL

As colunas sobre televisão já ocupavam espaço nos suplementos, como as colunas de Mister Eco do *Diário Carioca* de 1960, que comentava o estrelato televisivo que se formava, assim como a coluna de Nestor de Holanda, “*Rádio & TV*”, que indicava qual seria a programação semanal. A coluna de Paulo Diamantino de Oliveira de 1962, no caderno *Cartazes da Cidade* (DC), sobre os problemas técnicos que a TV e suas poucas emissoras enfrentavam. As colunas de Denis e Edu no *Correio da Manhã*, do 4º Caderno, de 1960, também sobre o estrelato televisivo, assim como a coluna de Oziel Peçanha, “*Rádio & Televisão*” de 1956, do 2º Caderno (CM), mas que em 1961 já versa sobre o tipo de conteúdo que é veiculado em rádio e TV, sobretudo a preocupação de qual “arte” a TV está produzindo, dentre outros.

Assim, a TV ainda é associada no espaço físico da escrita do jornal a outros meios, como o rádio e o teatro, em que divide a coluna. Além disso, a escrita sobre televisão nos impressos já é localizada nas colunas sociais sobre o estrelato, as fofocas entre os artistas e as notícias sobre os bastidores dos programas mais famosos, assim como os classificados que anunciavam venda, troca e consertos dos aparelhos. Porém, é a partir de 1964 que podemos perceber a crítica televisiva como escrita sobre a instrumentalização do objeto, a criação de projetos de futuro para a TV e a denúncia do conteúdo como questionamento da “cultura de massa” e do “embotamento mental” nos impressos da grande imprensa moderna. Percebidas, assim, quando a televisão ganha seu lugar próprio nos cadernos culturais.

Dessa forma, com o espaço próprio da crítica televisiva nos impressos, é construída a atuação do crítico televisivo a partir da escrita por meio de outros espaços de experiência na produção cultural. Teatro, literatura, rádio, dentre outros campos, irão ser as principais chaves de leitura para pensar novas possibilidades de conteúdos televisivos. Fausto Wolff, crítico de teatro e dramaturgo, é o primeiro a escrever sobre TV nas colunas

de opinião do Caderno B (JB), a partir de 1964. Antes disso, mantinha uma coluna de crítica teatral no Tribuna da Imprensa desde 1962.

Sua produção encerra em 1968, ano marcado pela instituição do AI-5, ao exilar-se do país. Wolff foi integrante do Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT)⁸, cujo círculo tem como mote a defesa de um teatro genuinamente brasileiro e educador. Suas críticas são, sobretudo, ao modo como a televisão estaria sendo instrumentalizada pelo aumento de concessões privadas, promovidas por ação do Estado militar, para os sistemas televisivos. Foi por meio do diálogo entre o teatro moderno que construía sua visão de futuro para a televisão, segundo ele, em crise com a formação cultural do país devido à lógica da produção de massas do investimento privado.

A coluna de Wolff, “Em defesa da classe teatral” expressa:

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

(...)Se há alguém no Rio de Janeiro que neste momento pode fazer a defesa desta parte da classe teatral, este alguém sou eu. Isto porque jamais lhe neguei a crítica (...).⁹

Identificamos a dualidade em que está posta a produção televisiva e o teatro, e a responsabilidade que carrega essa produção para a formação moral do público. As novelas são novidade televisiva nesse momento da década de 1960, responsáveis por grande parte da sustentação capital das emissoras por seus patrocínios de publicidade (SILVA, 2016, P. 68), situadas na coluna como “mediocridade” que a classe média consome, esta responsável pela “incultura”. Segundo Ortiz (2006, p.116), é nesse momento que se promove a formação de um mercado de bens simbólicos, com o desenvolvimento de uma

⁸ Criado em 1950 diante de desavenças à Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura brasileira**. SP: Proposta Editorial, 1982.

⁹ WOLFF, Fausto. **Em defesa da classe teatral**. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p.4, 9 de novembro de 1964.

indústria cultural responsável pelo aumento da produção de bens de consumo, como a televisão e o rádio, ao mobilizar públicos de diversas categorias para integrá-los ao mercado econômico nacional.

A partir dessas transformações, as novas relações de circulação e legitimação da produção televisiva passam pelo crivo do *IBOPE* (Instituto Brasileiro de Pesquisa e Opinião Pública) que decide o “sucesso” da programação a partir da audiência, outra crítica frequente nas colunas. Crítica esta percebida, primariamente, em nossas análises por não se tratar mais de uma legitimação de produção cultural que é construída nos círculos intelectuais, como o CICT, mas por estar em outra forma de circulação, como “mercadoria massificada” e “alienante”, o que provoca na escrita um sentimento de “ameaça” ao crítico e à produção cultural no teatro. Ponto este constante nas colunas de Wolff.

Para ele, não havia produção cultural de peso para a televisão, devido às grandes corporações que limitam sua atuação em vender seus produtos, em vez de prezar por uma formação moral, mesmo com pessoas “bem intencionadas” produzindo para a grande massa, como afirma em “As variadas de domingo”:

A TV Excelsior acha mesmo imprescindível apresentar teatro, por que não tenta fazer teatro mesmo? Possui o peso de ouro, uma excelente e talentosa atriz que nas mãos de um diretor competente poderá realizar bons trabalhos. (...)Atentem para este detalhe da maior importância: não se criam diretores ou atores nas emissoras de televisão. Podem ser originaizinhos em outra espécie de programa, mas teatro é coisa séria.¹⁰

Entre fins de 1950 e início de 1960, o teleteatro era considerado o “cartão de visitas” das emissoras e ocupava grande parte da programação, junto aos “enlatados” - filmes e séries estrangeiros que ocupavam a programação das emissoras, que eram patrocinadas por multinacionais, em grande parte americana (BRANDÃO, 2010, P 47). Com a programação ao vivo, o teatro moderno dos anos 1950 (como o *Teatro Brasileiro de Comédia*) ajudou a construir as primeiras experiências com o formato televisivo, com peças de dramaturgos como Shakespeare, Ibsen, Goethe, dentre outros.

¹⁰ WOLFF, F. As variadas de domingo. *Jornal do Brasil*, Caderno B. 18 out. 1964, p. 5.

A apropriação da linguagem teatral para moldes televisivos produz possibilidades de novas experiências em um momento de transição da tv de um público seletivo, com bastante participação de pessoas do campo da arte e do jornalismo, para a crescente modernização dos circuitos televisivos e o caráter administrativo do meio empresarial. A TV Excelsior é exemplo desse processo, com programas gravados em *videotape*, a formulação da programação a partir de horários que respeitem determinados públicos consumidores, além dos teleteatros e novelas que são patrocinados por empresas multinacionais (*Colgate, Palmolive, etc*) (SILVA, 2016, p. 68).

Diante de novas possibilidades, também surgem novos debates e, muitas vezes, uma preocupação sobre a “ameaça” que a TV representa sobre os valores éticos, estéticos e morais da dramaturgia. Wolff coloca em questão esses limites da cena e do palco para a imagem com viés mercadológico, argumentando que indústria e arte são dois valores opostos em que um pode “engolir” o outro, assim continua no decorrer de sua coluna.

Muitos dos atores vindos do teatro já carregavam capital cultural erudito, diferente dos profissionais próprios da televisão (vindos do rádio), e encontravam problemas em se ajustar ao novo modelo em que a câmera se transforma em um tipo de distinção.¹¹ O ritmo da imagem e do som também se torna um propulsor da forma estética e do trabalho assumido pelos profissionais da televisão. A "intelectualidade" é estigmatizada como "lenta" e "tediosa", diferente da agilidade em que o mercado televisivo deveria se mover, pelo próprio momento de experimentação dos equipamentos, programas novos a entrar, programas a sair e etc.

Assim, segundo Roger Chartier (2002, p. 45), é possível analisar os embates sobre uma “atuação responsável” nos conteúdos televisivos e as disputas aos dois campos (teatro e tv) a partir da construção de relações de poder das categorias de oposição cultura de massa/cultura, erudito/popular, criação/consumo, nunca lineares e “encaixotadas”, ao mobilizar representações e apropriações de leitura sobre a televisão, enquanto práticas discursivas que circulam e são transformadas em diferentes esferas e instrumentalizações.

¹¹“Eu posso dizer que o meu grupo que fazia teleteatro era um grupo de atores privilegiados, de qualidade, inteligência, de nível cultural. Começamos a perceber que se podia falar mais baixo, que não se devia gesticular demais, porque a força estava mais na imagem.” Entrevista de Sérgio Britto, *apud*. Idem, 2010, P. 69.

Diante do “gesto do historiador” ao ligar as “ideias” aos lugares (CERTEAU, 2008, p. 65), a análise das condições de formação da crítica televisiva é possível ao proporcionar compreender quais questões são tratadas como importantes nos debates, diante das transformações no crescimento da televisão e de sua produção cultural para a experiência dos sujeitos. A categoria “cultura de massa” como categoria histórica é situada para *historicizar* a produção escrita sobre televisão nos cadernos culturais enquanto construção de debates sobre as mudanças na circulação da produção cultural. Sobretudo, ao situar a televisão como signo do crescimento da indústria do entretenimento no Brasil.

Os esforços de compreensão dos novos ditames que as noções intelectuais de cultura enfrentam no século XX diante da formação da “indústria cultural”, conceito que define “cultura de massa” a partir de sua produção voltada para o mercado, é um dos debates na Escola de Frankfurt, grupo que reuniu intelectuais da esquerda marxista – dentre eles Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, etc. O próprio surgimento de uma ciência da comunicação é exemplo de produção acerca dessas transformações, com os estudos da Escola de Toronto, que tem como objetivo a análise dos efeitos dos meios de comunicação na sociedade. Marshall McLuhan, sociólogo funcionalista que participou da fundação do grupo, é principal expoente da análise dos estudos em comunicação de massa.

O advento do cinema, a popularização do rádio e, mais tarde, o fascínio à televisão são os principais referenciais preocupantes dessa “modernidade” que desestabiliza as noções que envolvem arte, intelectualidade e técnica (MOGENDORFF, 2012, p. 153). Essas tecnologias do século XX abriram “uma série de possibilidades cognitivas: um novo modo de ver, de contar, de pensar” (GINZBURG, 2007, p. 240). A televisão, sobretudo, por significar imagem, som, movimento e diluição de fronteiras entre o público e o privado na produção cultural.

Ivan Lessa é outro crítico televisivo que ganha seu espaço próprio no caderno Revista UH (UH). Literato e, assim como Wolff, participa do jornal satírico O Pasquim a partir da década de 1970. Sua produção de colunas sobre TV tem fim em 1965 devido

aos ataques sofridos da censura ao Última Hora, que encerra sua circulação. Sobre a diluição entre o público e o privado que a TV representa, escreve:

Era mais fácil fugir do rádio, antes da televisão. Era mais fácil desligar o rádio, antes da televisão. A casa era mais quieta. A casa era mais casa. Conversava-se, discutia-se, calava-se, antes da televisão. (...)O homem não interrompe a televisão, a televisão interrompe o homem. O homem lia um livro, antes da televisão. O homem agora vê a televisão.¹²

Assim, Ivan Lessa situa a televisão em si como a responsável por desestabilizar as instituições sociais e questiona a massificação como desmoralização do indivíduo. O questionamento do uso da TV e a relação moral entre técnica e produção cultural são questões que perpassam o processo de modernização dos circuitos televisivos. Carlos Alberto Loffler, produtor da TV-Rio desde 1957 a 1969, escreve para o *Segundo Caderno* (TI) a partir de 1964 com sua coluna *Preto no Branco* sobre TV. O produtor tem como mote escrever sobre o “trivial que nunca aparece diante das câmeras, e que na verdade estes flagrantes são às vezes muito mais importantes como notícia do que tudo que aparece diante das câmeras”¹³. Assim escreve:

No bar de uma de nossas emissoras, conhecido crítico de televisão e famoso por sua falta de paciência para com os nossos programas, encontrou-se casualmente com o diretor geral da emissora de TV. Conversinha complicada dos dois.

Crítico – Francamente, mas os textos que se escrevem atualmente para os programas humorísticos são para débeis mentais. Falta a vocês o mínimo requinte. (...)

Diretor – É outro erro seu. Nós fabricamos groselha. O povo quer groselha e vocês querem que esta groselha tenha o gosto e o cheiro de um requintado vinho francês, um Chanbertin, safra 1900.

Os dois só se encontram num humilde uisquizeiro Cavalão Prêto.¹⁴

A tensão entre uma intelectualidade exposta como “incompreensível” e um produtor de TV que assume o que “o povo quer” representa a tensão entre mercado da indústria cultural e uma intelectualidade que tenta dialogar com uma nova forma de circulação de seus signos. A formação de público televisivo é construída enquanto noção

¹² LESSA, I. “Antes da televisão”. *Última Hora*, UH Revista, 26.jan.1965, p.3.

¹³ ALBERTO, Carlos. “Quem nasce para bandinha não pode reger sinfônica”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, 25. Ago. 1965, p. 2.

¹⁴ ALBERTO, Carlos. “Povo despreza qualidade no humor da tevê”. *Tribuna da Imprensa*, Segundo Caderno, 3.fev.1965, p.2.

de “público consumidor”, sinônimo de “povo” para uma indústria cultural em formação (BERGAMO, 2010, p. 60).

Reynaldo Jardim, poeta, criador dos suplementos dominicais do *JB* e do próprio *Caderno B* em 1956, diretor da rádio *Jornal do Brasil* desde 1952, do jornal *Desfile* desde 1963, da revista *Senhor* desde 1962 e do setor de telejornalismo da TV Globo, em 1965, dentre outras produções. Mantinha relações com integrantes do Teatro de Opinião, dentre outros intelectuais de esquerda. Começa a escrever para o *Cartazes da Cidade* (DC) a partir de 1964 e encerra em 1965, devido acusações de “atividades subversivas” que o fizeram se afastar do jornal. Escreve:

Cabe ao único veículo que realmente atinge às massas, o papel de criar para o grande público uma arte que venha preencher à necessidade que todo homem tem de conhecer o mundo pela visão intuitiva do objeto artístico. Será isso possível? (...) Usar a televisão apenas como veículos de experiências e tentativas já seria bom, mas não seria o ideal. O ideal mesmo é que se procurasse criar uma arte específica para a televisão.¹⁵

Assim, a tentativa de “decifrar” a produção televisiva e procurar possibilidades de futuro mediante espaços de experiência no campo do teatro e da literatura trazem à tona tensões em uma nova forma de circulação da produção cultural. A formação da crítica televisiva é construída a partir dessas tensões e esforços em tentar compreender novos espaços de experiência em novos horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006, P. 320). Segundo Roger Chartier (2002, p. 45), é possível analisar os embates sobre uma “atuação responsável” nos conteúdos televisivos e as disputas aos dois campos (teatro e televisão) a partir da construção de relações de poder das categorias de oposição cultura de massa/cultura, erudito/popular, criação/consumo, nunca lineares e “encaixotadas”, ao mobilizar representações e apropriações de leitura sobre a televisão, enquanto práticas discursivas que circulam e são transformadas em diferentes esferas e instrumentalizações.

Portanto, é possível analisar a TV como objeto de contradições e tensões no processo de modernização-autoritária durante a ditadura civil-militar. A formação da crítica televisiva e do crítico de televisão são importantes para *historicizar* essa

¹⁵ Jardim, R. “Arte Direta”. *Diário Carioca*. Cartazes da Cidade. 5 dez.1964, p.6.

dinâmica, ao analisar a construção de disputas entre uma nova forma de produzir cultura para o país.

FONTES

Anuário Estatístico do Brasil, 1965, IBGE.

ALBERTO, Carlos. “Povo despreza qualidade no humor da tevê”. **Tribuna da Imprensa**, Segundo Caderno, 3.fev.1965, p.2.

ALBERTO, Carlos. “Quem nasce para bandinha não pode reger sinfônica”. **Tribuna da Imprensa**, Segundo Caderno, 25. Ago. 1965, p. 2.

JARDIM, R. “Arte Direta”. **Diário Carioca**. Cartazes da Cidade. 5 dez.1964, p.6.

LESSA, I. “Antes da televisão”. **Última Hora**, UH Revista, 26.jan.1965, p.3.

WOLFF, F. “As variadas de domingo”. **Jornal do Brasil**, Caderno B. 18 out. 1964, p. 5.

_____. “Em defesa da classe teatral”. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p.4, 9 de novembro de 1964.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. 1985: Zahar, RJ. ALMEIDA, Mauro. **A Comunicação de Massa no Brasil**. RJ: Edições Júpiter, 1971.

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

_____. **História da Comunicação no Brasil**. RJ: Vozes, 2013.

BERGAMO, Alexandre. “A reconfiguração do público“. IN: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil - do início aos dias de hoje**. SP: Contexto, 2010

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

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

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

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

CHARTIER, R. **À Beira da Falésia: História entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: ED. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Instituto de Cultura Portuguesa, DIFEL – Difusão Editorial S.A. 1987.

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

DE LUCA, Tania Regina. "História dos, nos e por meio dos periódicos". IN: PINSKY, Carla B (org). **Fontes históricas**. SP: Contexto, 2011.

FICO, Carlos. "Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas". **Tempo & Argumento**, Florianópolis, v.9, n. 20, p.05-74. Jan./abr. 2017.

FILHO, João Freire. "Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira." **Revista Galáxia**. N. 7. Abril/2008.

FONTELES, Ana Rita. "Meios de comunicação, segurança nacional e a defesa da 'moral e bons costumes': uma análise de escritos da Escola Superior de Guerra (1964-

1985)”. IN: DUARTE, **Ana Rita Fonteles (org). Imagens sob suspeita: censura e meios de comunicação na ditadura civil-militar brasileira.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** SP: Edições Loyola, 2014.

GINZBURG, C. **O Fio e Os Rastros – verdadeiro, falso, fictício.** SP: Companhia das Letras, 2007.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: A sociedade da novela.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** RJ: Contraponto, 2006.

MATTOS, Sérgio Augusto S. **História da Televisão brasileira – uma visão econômica, social e política.** Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MOGENDORFF, Janine Regina. "A Escola de Frankfurt e seu legado". **Verso e Reverso**, vol. XXVI, nº 63, set/dez, 2012, p. 152-159.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura brasileira.** SP: Proposta Editorial, 1982.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira.** SP: Editora Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Fábio Henrique. **Os Jornalistas-Intelectuais no Brasil: Identidade, práticas e transformações no mundo social.** Tese (Doutor em Comunicação). Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília – DF, 2008.

REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá (ORGs). **A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.** RJ: Zahar, 2014

RIBEIRO, Ana Paula G. “Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 11, 2003 p 147-160.

RIBEIRO, Ana Paula G.; HERSCHMANN, Micael. (org) **Comunicação e História: interfaces e novas abordagens**. RJ: Mauad X: Globo Universidade, 2008.

SILVA, Thiago de Sales. “**Espetáculo inconveniente para qualquer horário**”: **a censura e a recepção das telenovelas na ditadura militar brasileira (1970-1980)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.

SIRINELLI, F. “Os intelectuais“. IN: REMOND, René (org). **Por uma História Política**. RJ: Editora UFRJ, 1996.

SODRÉ, Muniz. **O Monopólio da Fala - função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. RJ: Mauad, 1999.

SPANNENBERG, M. Ana Cristina. “Do impresso ao digital: a história do Jornal do Brasil”. **Revista Observatório**, vol. 2, Palmas, maio.2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. SP: Unesp, 2011.

_____. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. SP: Boitempo, 2016.