

O INTELLECTUAL ENTRE A IMPRENSA E A TV: FAUSTO WOLFF E A FORMAÇÃO DA CRÍTICA TELEVISIVA (1962-1968)

Milena Azevedo de Menezes¹

A década de 50 no Brasil é situada na historiografia nacional como o momento de modernização da imprensa carioca. A implementação do Lead, da edição por meio do copy-desk e a profissionalização da carreira jornalística são alguns elementos que irão construir o habitus da prática como formação do jornalista intelectual da modernidade. Tribuna da Imprensa foi um dos editoriais que passou pelas devidas reformas empresariais, gerido de 49 até 1961 por Carlos Lacerda, e depois, devido à instabilidades econômicas, repassado para Manuel Francisco do Nascimento Britto, genro de Condessa Pereira dos Santos, dona do Jornal do Brasil no momento, até que o jornal foi entregue às mãos do jornalista Hélio Fernandes, que se encarregou da direção em 1962 até 2007. Jornal do Brasil, a partir de 1956, implementa suas reformas com a edição de Odylo Costa Filho e continua por transformações com a edição de Alberto Dines a partir de 1962.

Os cadernos culturais dos editoriais são partes dessas reformas que implementam o espaço de crítica das produções culturais brasileira, como o teatro, o cinema e a música. A partir de 1956 é criado o Caderno B como suplemento dominical no Jornal do Brasil, o pioneiro dos cadernos culturais, e assim segue o Segundo Caderno, do Tribuna da Imprensa, dentre outros. A opinião é afastada da notícia, como atesta as produções sobre o período, que coloca os editoriais em busca de imparcialidade e objetividade da escrita jornalística, porém, é possível entender o espaço dos cadernos culturais como posição social e cultural do jornalista enquanto intelectual e, portanto, mediador das mais diversas formas de projetos políticos para a produção cultural na sociedade brasileira. Assim, situo Wolff, ao qual aqui cabe a noção de “intelectual orgânico” por Antônio Gramsci:

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um mundo orgânico, uma ou mais

¹ Graduanda em História na Universidade Federal do Ceará (UFC). Participa dos grupos de estudos História e Imagem e História e Gênero. Atualmente é bolsista pesquisadora PIBIC/UFC do Laboratório de Antropologia e Imagem, no Departamento de Ciências Sociais. Email: miley_tell2u@hotmail.com

camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político (...)²

Com a criação do SNT em 37, a profusão de projetos de modernização para o teatro na década de 50, o círculos intelectuais e a produção da crítica de teatro na imprensa desde os anos 40, o teatro torna-se um produtor cultural bem estabilizado, até o momento. Diferente da televisão, que em 50, nas mãos de Chateaubriand, é trazida para solo nacional e testada ainda em circuito ínfimo. A modernização autoritária da Ditadura civil-militar seria importante catalisador dos grandes investimentos privados e formação de oligopólios das emissoras de TV, que, aos poucos na década de 60, conquistam espaço na classe média carioca e, posteriormente nacional, percebida pela imprensa como mais novo produtor cultural.

A formação da crítica televisiva da imprensa do Rio de Janeiro, em exemplares de notável influência histórica, tem seu início em 1964 ou pós-64. O caderno de cultura do Tribuna inaugura Carlos Alberto, jornalista ainda não identificado em minhas pesquisas, mas que escreve sua primeira coluna sobre televisão no ano que marca o golpe de 1 de abril. Jornal do Brasil tem Fausto Wolff, a partir de 1964; Última Hora tem Ivan Lessa, a partir de 1965, romancista e jornalista renomado, e que, junto a Wolff, editou O Pasquim; dentre outros intelectuais que se debruçam sobre o mais novo meio de comunicação de massas.

Sobre Wolff e a formação da crítica televisiva

Renato Ortiz (1988), discute sobre a produção do mercado de bens simbólicos, promovida por ações do Estado enquanto incentivador das atividades culturais e mediador da expansão dos grupos privados na formação da Indústria Cultural, de 50 à 70. As criações de instituições como EMBRATEL (1965) reconhecem "a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos"³.

² GRAMSCI, 2000, p. 15.

³ ORTIZ, 2006. P. 116.

Para o autor, a Televisão é importante exemplo de colaboração entre Estado e instituições privadas, com a inserção do Brasil ao sistema internacional de satélites (INTELSAT) em 1965, depois, em 1967, é criado o Ministério de Comunicações. A noção de integração nacional é mobilizadora do discurso oficial dos agentes de legitimação da Ditadura civil-militar, enquanto unificação política das consciências, o que, provoca contradições à noção de integração de mercado para os conglomerados de empresas impulsionadas pelo Estado.

Diante dessa preocupação estatal com a integração nacional por meio de concessões à iniciativa privada, a comunicação de massas torna-se um “problema” em relação a esse avanço do capitalismo no Brasil, em meio ao autoritarismo da Ditadura civil-militar. Sobretudo, por desestruturar bases morais de legitimação das principais noções de instituições sociais, como a Família, a Igreja e a Escola. Instituições estas que pretendem serem mobilizadas como mediadoras das produções culturais por meio dos meios de comunicação.

Um exemplo de projeto político mobilizador dos meios de comunicação de massas está no Departamento de Estudos Psicossociais da Escola Superior de Guerra, que produz estudos teóricos de civis e militares para a orientação da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento⁴. Nascida em 1947, a ESG ganha destaque como uma das principais instituições que formulam a DSND e estratégias que pretendem construir legitimidade nacional da Ditadura civil-militar. Os estudos psicossociais fomentam debates acerca da realidade socio-cultural brasileira, em que a comunicação de massas (principalmente, a televisão) e seus efeitos em uma sociedade industrial poderiam ser danosos à formação intelectual e moral ao sujeito em coletivo.⁵

Assim, é a partir desse momento, no Brasil, que se discute uma “cultura de massas”, entendida por Wolff e dentre outros agentes do período, como cultura produzida a partir dos meios de comunicação promovidos por uma Indústria Cultural, que mobiliza públicos de diversas categorias para integrá-los ao mercado econômico nacional. A formação do crítico de televisão na imprensa é construída a partir da

⁴ Ver REZENDE, Maria José de. A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984). Londrina: Ed. UEL, 2001.

⁵ Ver MENEZES, M.A. A Escola Superior de Guerra: Censura e Moral na Comunicação de Massas. IN: DUARTE, Ana Rita Fonteles (orgs). Imagens sob Suspeita: censura e meios de comunicação na ditadura civil-militar brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

mobilização e preocupação desse meio de comunicação de massas, agora parte de discussões de projetos políticos de integração nacional. Assim como o teatro, para Wolff, a TV deveria ser pública e educativa, pois a prioridade da produção cultural brasileira deveria ser a criticidade e a formação moral, diferente dos ditames do mercado capitalista, pois sua única intenção é vender.

Desde 1950, com sua primeira transmissão em circuito inaugurada em São Paulo, até o primeiros anos da década de 60, a televisão brasileira possuía pouco menos de 21 emissoras. Os aparelhos televisivos ainda não faziam parte de uma grande porcentagem de bens de consumo e a programação das emissoras, ao vivo e em estúdios de baixa qualidade e improvisados, traziam o teleteatro como o carro-chefe, como o Grande Teatro Tupi, TV de Vanguarda, TV de Comédia e Câmera.

A rede Tupi de Televisão agrupava o primeiro monopólio da produção/exibição teleficcional, no momento em que a televisão buscava ainda seu alcance. A partir da década de 60, com o Estado militar, é possível então para os investimentos privados das emissoras do circuito RJ-SP em modernizar a relação entre mercado cultural e público, como a TV Excelsior produziu, fundada em 1960. A racionalização do uso do tempo da programação e dos comerciais, em que programas passam a obedecer horários mais rígidos, proporcionam o surgimento da telenovela, apropriada da estética do teleteatro e das novelas do rádio, com capítulos diários e roteiros adaptados para a formação do público familiar.

Durante a década de 60, o circuito televisivo e suas produções ainda passavam por experimentações. Muitos profissionais do teatro migraram para a TV, como citados anteriormente, e o debate estético sobre a dramaturgia também ganha contornos a partir do debate sobre a comunicação de massas. A coluna de 9 de novembro de 1964, de título “Em defesa da classe teatral”, publicada no Tribuna da Imprensa também enfatiza a construção da “burrice” cultural produzida pelo mais novo meio de comunicação de massas, agora em conflito com a estética teatral.

(...) O que tento dizer com estas mal-humoradas linhas é que já se faz teatro no Rio de Janeiro. (...) O que importa é que há teatro e os teatros estão vazios e a culpa é de vocês. (...) Este país onde cultura sempre significou indústria imobiliária e “bom coração” (...).

(...)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 (...).

(...) Vou lhes contar uma coisa: com raríssimas exceções, todos os componentes dos grupos que citei, poderiam estar ganhando muito dinheiro na televisão. Poderia passar gomalina nos cabelos, emoldurar um sorriso cafajeste na cara e dizer besteiras à frente do vídeo para delírio das domésticas e domésticos das mais diferentes categorias sociais. Mas eles possuem algo que durante anos lutei para incutir na mentalidade de quem faz teatro em nossa cidade. Eles conseguiram colocar um sentimento de missão no seu trabalho, na sua árdua tarefa de dizer verdades em cena, na sua perigosa tarefa de pôr em discussão todos os valores contemporâneos (...). Eles representam muito bem todas as noites para uma plateia de cinco, dez e, às vezes, com muita sorte, cinquenta pessoas. E se deixarem de fazer isso será por culpa de vocês e eu terei que recomeçar novamente o trabalho.⁶

A produção televisiva dialoga a partir de necessidades culturais já bem estabelecidas na intelectualidade, como as produções cinematográficas, teatrais e até o rádio. O que acontece é a renovação desses meios culturais por meio da massificação de sua produção, o que rompe com padrões artísticos, sobretudo para o teatro, de linguagem e imagem da relação entre público e cultura. ainda no início da construção de seu público (a família) e que, por isso, a referência ao teatro é presente nos conflitos de linguagem, estruturação e difusão da televisão.

A crítica de teatro, como produção intelectual jornalística, afirma seu lugar ao acompanhar as necessidades da arte na busca pela modernidade teatral brasileira. Dessa forma, estabelece seu campo a partir do teatro como arte já consagrada em meio à intelectualidade paulistana e carioca, assim como foi para Wolff ser reconhecido como intelectual. Sobre a crítica televisiva, a formação da análise do mais novo produtor cultural da década de 60 se construiu a partir da problemática em definir os meios de comunicação de massas como produção artística.

⁶ WOLFF, Fausto. Em defesa da classe teatral. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p.4, 9 de novembro de 1964.

Já na década de 50, as análises sobre conteúdos televisivos apareciam em revistas do rádio e do teatro, como apresenta Marialva Carlos Barbosa (2010)⁷, na revista Radiolândia, de janeiro de 1954, com a criação da coluna “Televisiolândia”, cujo espaço era ocupado como análise da estética da televisão e apresentando seus atores do rádio. A crítica televisiva começa a ter seus contornos da intelectualidade quando há uma preocupação sobre os meios de comunicação de massas e a formação moral da sociedade brasileira, como dito exemplos acima. A imprensa jornalística também se renova a partir da nova linguagem em que a TV irrompe na escrita, como Ana Paula Goulart Ribeiro (2000) analisa, a partir do depoimento de Alberto Dines:

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.⁸

A primeira coluna de crítica televisiva do Jornal do Brasil é de Wolff em 1964, assim como o da Tribuna da Imprensa é de Carlos Alberto e Ivan Lessa ocupa o Última Hora, dentre outros. Os debates sobre a produção televisiva avançam diante do crescimento das emissoras, a censura em meio à modernização dos meios de comunicação de massas, a competição entre o rádio e o teatro e etc, em que é possível para a categoria de críticos se posicionarem a partir da criação diferentes perspectivas para a TV.

Na coluna “Censura não brinca com as televisões”, no Segundo Caderno do Tribuna da Imprensa de 31 de agosto de 1964, Carlos Alberto escreve:

Ao contrário do que estão escrevendo, a censura nas televisões cariocas anda rigorosíssima. Os censores têm comparecido a todos os ensaios gerais e, de uma maneira muito delicada mas enérgica, vão cortando os textos que acham exagerados. Exigem que os artistas compareçam com as roupas que vão usar durante os programas. O novo chefe de nossa censura é uma excelente pessoa, não faz

⁷ BARBOSA, 2010, p. 29.

⁸ RIBEIRO, 2000. Apud: BARBOSA, 2007, p. 162.

concessões. O que a censura não pode é dar talento e qualidade a alguns textos de péssimo nível de humorismo⁹

A família, como dito anteriormente, é uma das principais instituições sociais que irão legitimar a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, em proteção aos valores morais dos “bons costumes”. Por isso, o debate sobre a necessidade de rigor da censura é preeminente na televisão e mobiliza o político mediante o estético, sobretudo diante da formação de uma crescente indústria cultural, que pretende integrar a produção cultural no Brasil para o mercado, por meio da televisão.

Em 1965, Ivan Lessa, no caderno cultural UH Revista do Última Hora, escreve:

A melhor hora, para patrocinadores e programadores, é de noite, entre 19 e 22h, quando a família, indefesa e cansada, está tôda em casa. Êste curto espaço de tempo responde pela alcunha majestosa de “Horário Nobre”. Nobre para quem? Para êles ou para nós?¹⁰

O sociólogo Alexandre Bergamo (2010)¹¹ discute o teleteatro como parte desse momento de improviso, com o uso da câmera e do som como afirmações sociais e artísticas e a busca por novos profissionais para os novos equipamentos instalados. 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. A partir do uso de entrevistas, o autor apresenta Sérgio Britto como um exemplo das rupturas no âmbito social e cultural em que a televisão estava se inserindo no momento:

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. (...) Às vezes o ator precisava ficar apenas parado, mostrar o sentimento que põe ar dentro dele e ele fala o texto que tem que falar.

⁹ ALBERTO, C. Censura não brinca com televisões. Tribuna da Imprensa, Segundo Caderno. 31 agos.1964, p.2.

¹⁰ LESSA, I. O programa é a televisão. Última Hora, UH Revista. 2 jan.1965, p.3.

¹¹BERGAMO, 2010, P. 59-83.

É quase só isto, mas como explicar isto ao ator é meio complicado, é a qualidade.¹²

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, pesquisas de audiência e etc.

A televisão é o meio que está na dinâmica do espaço privado da família, em que a tela da televisão e seus equipamentos de gravação dos estúdios serão quem irá enquadrar a dinâmica da dramaturgia. Segundo SILVA (2016), é também na década de 60 que empresas como Colgate-Palmolive participam diretamente da produção teleficcional, financiando e estabelecendo a relação entre propaganda e a telenovela diária.

Trabalhar nas produções teleficcionais, como o teleteatro e, posteriormente, a telenovela também era uma opção para quem não conseguia sustentar-se economicamente nas arenas do teatro, devido a repressão e a falta de grande público. Segundo CADERNUTO (2013)¹³, mesmo com esses entraves para a produção crítica no teatro, o televisão era pensada por muitos intelectuais desse meio como atuação válida para expandir a produção cultural, como Ferreira Gullar escreve em 1965 um manifesto “problemas estéticos na sociedade de massas”¹⁴, em que renega a experiência da “arte pela arte” como aquela que foge do real, mas que o artista compreende a realidade objetiva como essência do homem moderno e atua na sociedade para transformá-la, e que negocia para atingir e conscientizar politicamente um grande público. Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, dentre outros do Partido Comunista, também começam a conciliar suas produções no teatro com a produção ficcional na televisão para o grande público.

Wolff, em 1965, já se utiliza da crítica televisiva para discutir a Ditadura civil-militar e as contradições que se alastram em conciliar segurança e desenvolvimentismo.

¹² Entrevista de Sérgio Britto, apud. BERGAMO, A. 2010, P. 69.

¹³ CADERNUTO, 2013, p. 86.

¹⁴ GULLAR, F. Problemas estéticos na sociedade de massas. IN: Cultura posta em questão - vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. RJ: José Olympio, 1997, p. 266. apud: CADERNUTO, 2013, p. 88.

Para ele, não há produção cultural de peso para a televisão, devido às grandes corporações que limitam sua atuação em vender seus produtos, ao invés de formar criticidade e moralidade, mesmo com pessoas “bem intencionadas” produzindo para a grande massa, como afirma em “As variadas de domingo”, crônica do caderno B do Jornal do Brasil, de 18 de outubro de 1964.

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. Refiro-me à Derci Gonçalves, que continua fazendo graça para subdesenvolvidos mentais quando poderia perfeitamente dar mostras reais do seu talento, uma vez que se trata de uma das raríssimas artistas populares brasileira. Existem diretores como Gianni Ratto, João Bethencourt, Ivã Albuquerque e até mesmo o jovem Cléber Santos, que poderiam fazer laboratórios de arte dramática nos estúdios de TV e apresentar espetáculos de bom gosto. 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.¹⁵

Considerações Finais

Os laços que se estabelecem por meio da narrativa televisiva, seu impacto social e cultural e suas produções teóricas e materiais ainda estão em processo de desvendamento para a historiografia brasileira, e ainda há muito sobre o que se produzir. Fausto Wolff é apenas um, dentre diversos intelectuais do jornalismo, que sua trajetória possa ser objeto de estudo sobre a modernização da imprensa e a disputas em que outros meios de comunicação e produção cultural estabeleciam relações com a televisão.

As concessões estatais à formação de uma Indústria Cultural situa a Televisão como preocupação nacional e principal produção cultural e social que se estende até os dias atuais. A integração nacional como legitimação ditatorial tinha a Televisão como principal instrumento "democrático" em defesa aos conservadores dos bons costumes, e assim, devido à maior mobilidade urbana e crescimento populacional nas cidades,

¹⁵WOLFF, F. As variadas de domingo. Jornal do Brasil, Caderno B. 18 out. 1964, p. 5.

colocando em cheque a integração econômica como também legitimação desenvolvimentista para o Estado.

A escrita de diversos projetos políticos para a televisão, não só por agentes do corpo civil-militar da Ditadura, retrata a importância do espaço em que a televisão começa a ganhar na década de 60 em seu público.

FONTES

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

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

ALBERTO, C. Censura não brinca com televisões. Tribuna da Imprensa, Segundo Caderno. 31 agos.1964, p.2.

LESSA, I. O programa é a televisão. Última Hora, UH Revista. 2 jan.1965, p.3.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Marialva. História Cultural da Imprensa (1900-2000). RJ: Mauad X, 2010. REZENDE, Maria José de. A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984). Londrina: Ed. UEL, 2001.

BERGAMO, Alexandre. “A reconfiguração do público”. IN: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs). História da Televisão no Brasil. SP: Contexto. 2010, P. 59-83.

CADERNUTO, R. “A sobrevivência da dramaturgia comunista na televisão dos anos 1970”. IN: NAPOLITANO, M; CZAJKA, R.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs). Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 85-106.

DUARTE, Ana Rita Fonteles (orgs). Imagens sob Suspeita: censura e meios de comunicação na ditadura civil-militar brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

GRAMSCI, A. Cadernos do Cárcere, v. 2. SP: Civilização Brasileira, 2000.

GULLAR, F. Problemas estéticos na sociedade de massas. IN: Cultura posta em questão - vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. RJ: José Olympio, 1997, p. 266.

ORTIZ, Renato. “Revisitando o tempo dos militares”. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo (Orgs.). A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014

_____. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.