



**HAL**  
open science

## QUANDO O BRASIL FICCIONAL FAZ PENSAR O BRASIL REAL. Como a crítica entra nessa história?

Maria Ignês Carlos Magno

► **To cite this version:**

Maria Ignês Carlos Magno. QUANDO O BRASIL FICCIONAL FAZ PENSAR O BRASIL REAL. Como a crítica entra nessa história?. Revista Observatório, 2017, 3 (3), 10.20873/uft.2447-4266.2017v3n3p459 . hal-01619920

**HAL Id: hal-01619920**

**<https://hal.science/hal-01619920>**

Submitted on 19 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**QUANDO O BRASIL  
FICCIONAL FAZ PENSAR  
O BRASIL REAL. Como a  
crítica entra nessa  
história?**

WHEN FICTIONAL BRAZIL MAKES  
TO THINK THE REAL BRAZIL. How  
does criticism enter this history?

CUANDO EL BRASIL FICTICIO  
HACE PENSAR EL BRASIL REAL.  
Como la crítica entra en esta  
historia?

**Maria Ignês Carlos Magno<sup>1, 2, 3</sup>**

**RESUMO**

Esse texto é parte da pesquisa: *A telenovela brasileira sob os olhos da crítica nos anos 1970*. Considerando a teleficção como objeto de pesquisa dado seu diálogo constante com a realidade brasileira *locus* dessa relação, a proposta desse artigo é compreender no âmbito da linguagem crítica que relações podemos estabelecer entre a crítica de telenovela com as discussões históricas que ocorriam no Brasil nos anos 1970. A crítica é entendida como parte do

<sup>1</sup> Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Mestra em História Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduação em História pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras das Faculdades Associadas do Ipiranga. Professora na Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Pesquisadora da rede de pesquisadores Obitel Brasil/ Anhembi Morumbi. É Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual (PPGCOM) da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: [unsigster@gmail.com](mailto:unsigster@gmail.com).

<sup>2</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, Educação e Consumo, do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação - ComuniCon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

<sup>3</sup> Endereço de contato da autora (por correio): Universidade anhembi morumbi, Diretoria de Pesquisa e Extensão. Rua Casa do Ator n. 294 – 7º andar, Vila Olímpia, CEP: 04546-000, São Paulo, SP, Brasil.

processo social e atividade teórica que ao veicular os pensamentos e reflexões sobre televisão e telenovela, exerce uma função cultural e histórica. Para desenvolver o estudo sobre os diálogos existentes entre críticas veiculadas na mídia impressa e as temáticas históricas das telenovelas, escolhi a novela *Os Ossos do Barão* (1973/74) de Jorge Andrade e as críticas de Helena Silveira e Artur da Távola publicadas nos jornais Folha de S. Paulo e no jornal O Globo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Telenovela; Crítica; História; Helena Silveira e Artur da Távola.

#### **ABSTRACT**

This text is part of the research: *The Brazilian soap opera under the eyes of criticism in the 1970s*. Considering telefiction as an object of research given its constant dialogue with the Brazilian locus of this relationship, the proposal of this article is to understand in the scope of critical language which relations can be established between the soap opera critique and the historical discussions that took place in Brazil in the 1970s. Criticism is understood as part of the social process and theoretical activity that, in the transmission of thoughts and reflections on television and soap operas, exerts a cultural and historical function. In order to develop the study of the dialogues between criticism in the print media and the historical themes of soap operas, I chose Jorge Andrade's novel *Os Ossos do Barão* (1973/74) and the critiques of Helena Silveira and Artur da Tavola published in Folha de S. Paulo and in the newspaper O Globo.

**KEYWORDS:** Soap opera; Criticism; History; Helena Silveira and Artur da Távola.

#### **RESUMEN**

Este texto es parte de la investigación: *La telenovela brasileña bajo los ojos de la crítica en la década de 1970*. Teniendo en cuenta la teleficção como objeto de investigación, dada su constante diálogo con la realidad brasileña el *locus* de esta relación, el propósito de este artículo es entender que relaciones se

pueden establecer entre la crítica de telenovela con los debates históricos que tuvieron lugar en Brasil en la década de 1970. La crítica es vista como parte del proceso social y actividad teórica que al transmitir los pensamientos y reflexiones sobre las óperas de televisión y telenovela, desempeña una función cultural e histórica. Para desarrollar el estudio de los diálogos existentes entre la crítica transmitidos en forma impresa y temas históricos de telenovelas, he elegido la novela *Os Ossos do Barão* (1973/74) de Jorge Andrade y las críticas de Helena Silveira y Artur da Távola publicados en el diario Folha S. Paulo y O Globo.

**PALABRAS-CLAVE:** Telenovela; Crítica; Helena Silveira; Artur da Távola.

Recebido em: 27.01.2017. Aceito em: 20.04.2017. Publicado em: 01.05.2017.

"A telenovela é assunto importante demais para ser tratado ligeiramente".  
(Artur da Távola, 1974).

### **Introdução. Sujeitos e Temários Na Ficção Televisiva Brasileira Nos Anos 1960/70.<sup>4</sup>**

A complexidade histórica que marcou os anos 1970 exigiu que os diferentes rumos tomados pela sociedade desde meados dos anos 1960 fossem repensados. Foi um momento em que historiadores, sociólogos, antropólogos direcionaram suas análises no sentido de compreender as novas estruturas do capitalismo, a racionalidade técnica e industrial, bem como a reorganização política e cultural da história que vivenciávamos. Do ponto de vista internacional, as mudanças que se operavam na ordem capitalista de produção nos indicavam que vivíamos outra e nova história. Do ponto de vista interno, o Estado militar se apresentava como sujeito e condutor máximo do processo histórico. Trajetória esta que atingiu seu auge no ano de 1975 quando passou a interferir diretamente em todos os setores da vida nacional, inclusive na produção cultural.

A produção historiográfica brasileira, no campo da história social, voltou-se para as questões do trabalhador rural e urbano. Os estudos se concentraram na reorganização da sociedade brasileira pós-golpe de 1964. As classes sociais protagonizaram e abriram possibilidades para reflexões sobre a realidade brasileira. Basta pensarmos que no final dos anos 1960 um dos temas constantes nos estudos históricos e sociológicos era o papel da classe operária

---

<sup>4</sup> O texto introdutório é parte de uma pesquisa realizada em 1995 sobre *Sujeitos e Temários no Cinema e na Telenovela Brasileira nos anos 1960/70*. O texto foi reformulado e atualizado para atender a atual pesquisa sobre a crítica da telenovela brasileira nos anos 1970.

no processo histórico. A avaliação de seu significado e atuação era um dos centros das discussões da esquerda no sentido de tentar compreender sua derrota na conjuntura de 1964.

Os anos de 1960/70 também foram importantes para a televisão no Brasil. Foi o momento em que a telenovela que até aqueles anos não tratava de temas ligados à realidade brasileira, encontrava sua gramática própria ao se libertar das influências cubanas, argentinas e mexicanas. Se até meados de 1960 a realidade brasileira não passava pelas telas da televisão, com *Sonho de Amor* (1964 – TV Rio), novela escrita por Nelson Rodrigues inspirada no romance *O Tronco do Ipê* de José de Alencar com direção de Sérgio Britto, e *Banzo* (1964- Rede Record), baseada na radionovela de Amaral Gurgel, escrita por Roberto Freire e Walter Negrão e dirigida por Silney Siqueira e Nilton Travesso, a história de um Brasil colonial que conjugava estruturas arcaicas e um capitalismo em franca transformação foram tematizadas nas telenovelas. Outros exemplos de temas tratados nas novelas foram as mudanças que ocorreram no universo do engenho, da aristocracia cafeeira, dos barões do café em disputas e decadências.

A partir dos anos 1960, a televisão se torna o “suporte do discurso, ou dos discursos, que identificam o Brasil para o Brasil” (BUCCI, 2000:104) e a telenovela um lugar possível para mostrar e discutir questões e problemas suscitados pela época em geral e, pelo Brasil em particular. A título de exemplo, entre 1965/66, as telenovelas buscaram novos sujeitos e temários. Sob o ponto de vista temático, as telenovelas investiram no humor, no desquite, no aborto. No tocante aos sujeitos, aparecera pela primeira vez a figura do imigrante italiano representado na novela *O Cara Suja* (1965), de Walter George Durst e o imigrante judeu em *Somos Todos Irmãos* (1966), de Benedito Ruy Barbosa.

Nesse período houve um deslocamento dos eixos geográficos e de interesses. A cidade, os grandes centros urbanos passaram a compor os cenários nas telenovelas e, embora as lutas de classe não fossem o centro das tramas seriadas, os problemas e os espaços dessas classes foram.

Os anos 1967/68/69 se destacaram dos anteriores na produção televisiva, e a telenovela discutiu o momento histórico, as experiências e os problemas das classes sociais. A classe operária, a classe média, uma fração da burguesia e a figura do empresário apareceram na ficção seriada. Como classes protagonistas ou paralelas, ainda que dentro da estrutura narrativa em que o amor e o ódio eram os fios condutores das histórias, estes sujeitos e temários entraram nas casas e levaram para dentro das salas questões de ordem política e de um cotidiano aparentemente distante, situado fora daqui e de mim. É desse período as telenovelas: *O Morro dos Ventos Uivantes* (1967-68), de Lauro César Muniz; *Antônio Maria* (1968) de Geraldo Vietri e Walter Negrão, e *Beto Rockfeller* (1968), de Bráulio Pedroso. Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, por exemplo, as personagens assumem verdades relacionadas à história do Brasil e a ascensão de personagens vindos das classes desfavorecidas ameaçando a aristocracia. Geraldo Vietri trouxe uma operária como foco da trama em *Antônio Maria*, enquanto a personagem Antônio Maria representava o imigrante português que começou como chofer se tornou empresário que, naqueles anos, despontava como um dos principais sujeitos da história do Brasil. A classe média foi discutida sob dois aspectos e enfoques: os rebeldes estudantes e o ser-não-ser do vendedor Beto da rua Teodoro Sampaio travestido do milionário Rockfeller na rua Augusta. A primeira, ao fazer da sala de aula o espaço para debater os problemas de uma história e geração, foi censurada e teve seu final apressado. A segunda revolucionou a estrutura da telenovela e desnudou os

conflitos de uma classe sem identidade e sem projeto próprio. Fechando os anos 60, Geraldo Vietri e Dias Gomes investiram na personagem *Nino, o Italianinho* (1969-70) e mudaram radicalmente o discurso na telenovela. Em 1969, Dias Gomes, sob o pseudônimo de Stela Calderón, alterou o rumo de *A Ponte dos Suspiros*, transformando-a numa via de acesso para apresentar e debater os problemas do Brasil. Um dos problemas que colocou em discussão foi a deposição de João Goulart.

Nos anos 1970, a telenovela ganhou contornos inesperados e ricos na medida em que trouxe em textos e imagens, outros sujeitos e temários nascidos ou aprofundados no processo iniciado em 1964. Entre tantos títulos, podemos tomar alguns significativos exemplos da produção seriada: o garimpo em *Irmãos Coragem* (1970), de Janet Clair e a cidade fictícia que foi destruída por um temporal e se transformou em notícia de jornal. A luta pelo poder em: *Os Deuses Estão Mortos* (1971), de Lauro César Muniz, quando monarquistas e republicanos lutam pelo poder e mostram a sociedade em crise com a abolição da escravatura. Maneiras de por em debate a crise histórica daqueles dias. O novo rico do regime em *O Cafona* (1971) de Bráulio Pedroso; o bicheiro em *Bandeira 2* (1971-72), e a ilusão e as angústias nos grandes centros urbanos com *O Espigão* (1974), ambas as novelas de Dias Gomes. Em *Fogo Sobre Terra* (1974-75) a figura invisível de um Estado, que através da construção de obras faraônicas, impunha seu domínio, bem como o preço social e ecológico foram os focos centrais na ficção de Janet Clair.

A censura foi outra personagem constante em muitos momentos das telenovelas produzidas na década de 70. Em 1973, por exemplo, a telenovela de Walter Negrão *Cavalo de Aço*, teve vários capítulos censurados. Primeiro, a questão da reforma agrária, e em seguida o problema da droga. *Escalada*

(1975), de Lauro César Muniz teve uma sequência inteira proibida: o encontro de A. Dias e o governador Ademar de Barros na chegada a Brasília. O nome do Juscelino Kubitschek não podia ser mencionado. Outro exemplo de censura ocorreu com a novela *O Rebu* (1974-75) de Bráulio Pedroso. A novela não podia fazer críticas à polícia, as cenas de homossexualismo foram censuradas, os finais de cada capítulo deviam ser positivos para o delegado que investigava o caso. Entre outras censuras sofridas, os atores tiveram que regravar o final. Por ordem do DCDP – (Divisão de Censura de Diversão Pública), o final foi alterado (CIMINO, 2014). Como foi censurada a telenovela *O Berço do Herói* (1963) de Dias Gomes. Escrita originalmente para o teatro, o texto foi proibido na versão para a telenovela. Apenas “dez anos depois sob o nome de *Roque Santeiro* (1985) essa novela viria a ser uma das maiores audiências dos anos de 1980” (REIMÃO, 2004:24). A telenovela, que desde o início dos anos 70 encarou o Brasil, seus personagens e problemas, teve a censura como sua mais fiel espectadora. A partir de 1975 a censura estabeleceu os padrões para a produção seriada.

Ainda que de maneira ligeira, os exemplos citados permitem perceber nas temáticas das telenovelas as inter-relações entre a produção ficcional e a realidade. Maria Aparecida Baccega (2000: 48-49) nos ajuda a entender melhor essa mescla:

O discurso narrativo da televisão vem do conto popular, uma das suas matrizes culturais. [...]. Nesse discurso narrativo, nesse contar histórias, ficção e realidade se mesclam. Telejornais e documentários, teoricamente o lugar dos discursos sobre o real, utilizando-se de procedimentos de narrativa ficcional para conquistarem a atenção do telespectador, enquanto as telenovelas e seriados, lugar da ficção, trazem o cotidiano vivido para a discussão do universo ficcional. Mais do que isso, essa inserção da realidade na ficção passa a constituir-se como uma das características da telenovela brasileira desde final dos anos 1960, chegando ao que foi denominado de “novela de intervenção”, como é o caso de *Rei do Gado*, de Benedito Rui Barbosa,

veiculada pela Rede Globo, no horário das 20h30min, de 17 de junho de 1996 a 15 de fevereiro de 1997.

E Eugênio Bucci quando dizia: “Às vezes, tenho a sensação de que, se tirássemos a TV de dentro do Brasil, o Brasil desapareceria” (2000:105). Nesta perspectiva, quero chamar a atenção para o fato de que essa mescla e a produção novelística eram analisadas por críticos de televisão e de telenovela. A telenovela, segundo Renato Ortiz (1994:7) mesmo não desfrutando de grande prestígio no mundo acadêmico, não deixava de ser discutida e analisada em artigos de jornais e revistas de publicidade, ou mimeografados de órgãos de cultura. Portanto, a crítica de televisão e de telenovela, igual às críticas literária, teatral e cinematográfica, existia desde os anos 1960.

### **Como A Crítica Entra Nessa História?**

Com a consolidação do gênero telenovela surgem os críticos. Melhor dizendo, os críticos de televisão passaram também a criticar a telenovela. Dois críticos considerados fundamentais para entendermos a crítica de televisão e de telenovela no Brasil foram Helena Silveira e Artur da Távola. Helena Silveira é apontada como uma das primeiras a desenvolver uma crítica sistemática da telenovela. Para Denise Freire (2005: 246), do ponto de vista histórico, é impossível desassociar os escritos de Helena Silveira do desenvolvimento da crítica de telenovela no jornalismo especializado brasileiro. Trabalhando sem parâmetros, na incipiência do gênero no Brasil, acabou por instituir os cânones da crítica de telenovela. Em entrevista concedida a Denise Freire (2005, 25/11/2005), Gabriel Priolli diz que Artur da Távola foi decisivo na história da crítica de TV no Brasil. Para Priolli, ele foi o “precursor da linha de crítica que

pensa o fenômeno social da TV, ao invés do programa. Isso nos anos 80. Eu segui essa linha, e muitos outros seguiram, como o Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl” (FREIRE: 2005, 65-66). Priolli afirma ainda que “a rigor, a crítica de televisão é recente” [...] e que “a crítica de televisão sistemática regular só começou nos anos de 1960” com Helena Silveira, no jornal Folha de S. Paulo em São Paulo, e Artur da Távola, no jornal O Globo no Rio de Janeiro.

Como a proposta desse artigo é compreender no âmbito da linguagem crítica que relações podemos estabelecer entre a crítica de telenovela com as discussões que ocorriam na história do Brasil nos anos 1970, e por entender a crítica e o pensamento dos críticos veiculados na mídia como parte do processo social e não apenas como estudiosos das formas televisivas, interessa observar como esses dois críticos pioneiros do exercício da crítica de televisão e da telenovela brasileira abordaram as temáticas e os sujeitos históricos em seus textos. Para apresentar os diálogos estabelecidos entre a crítica e as temáticas históricas das telenovelas, escolhi a telenovela *Os Ossos do Barão* (1973/74) de Jorge Andrade.

Escrita por Jorge Andrade, a partir da fusão de duas peças teatrais de sua autoria, *A Escada* e *Os Ossos do Barão*, a novela se passa em São Paulo, entre 1973 e 1974, e mostra a decadência da aristocracia rural paulista, provocada pela crise econômica de 1929 e pela ascensão socioeconômica do imigrante. De um lado da trama está o velho Antenor (Paulo Gracindo), falido e tentando recuperar o poder que herdou do pai, o rico e poderoso barão de Jaraguá. Do outro está Egisto Ghirotto (Lima Duarte) filho de imigrantes que fez fortuna com o progresso industrial do estado. Apesar da riqueza que lhe permitiu comprar todo o patrimônio do barão, inclusive, os ossos, que estão na cripta mortuária do nobre falido, Egisto não tem título de nobreza. A oportunidade de

conseguir o título é casar seu filho Martino Ghirotto (José Wilker) com Isabel (Dina Sfat).

Embora a proposta não seja a de um estudo comparativo entre a produção dos críticos, é interessante acompanharmos como analisam os aspectos históricos que fundamentam a novela de Jorge Andrade. A primeira vez que a história aparece na crítica de Helena Silveira foi em 03/12/1973. Sob o título *Sinete de São Paulo*, a crítica escreve:

Terça-feira, na virada do dial do 13 para o 5 vi que SP começava a tomar tintas mais imprecisas nas sequências de Os Ossos do Barão. Os estúdios cariocas da Globo transpareciam até então malgrado as externas muitas vezes repetidas das mesmas paisagens paulistanas: Anhangabaú, Viaduto do Chá, Ibirapuera. Algumas falas que se queriam italianadas não convenciam a nós, habituados às mediterrâneas vogais abertas e cantadas. Mas os artistas ao que parece, como é costume num gênero que não dá tempo de ensaio, já estão treinando ao longo da sucessão dos episódios. Já se começa a sentir a cidade através do *script* de Jorge Andrade e seus velinhos, aos poucos estão perdendo os contornos anedóticos para serem velinhos reais. Nesse sentido, palmas ao Antenor de Paulo Gracindo olhando de esguilha as pernas das transeuntes na Pça da república. Paulo Gracindo na trilogia:Tucão-Odorico-Antenor conseguiu realizar algo completo na velha arte de representar.

Nessa crítica o foco é o desenho da cidade de São Paulo no início do século e as representações de São Paulo e de seus habitantes nas novelas da Rede Globo. Esse debate sobre a maneira estereotipada da cidade de São Paulo nas novelas foi uma constante nas críticas de Helena Silveira. *Em Porque (sic) não a saga brasileira*, (21/01/197), inicia seu texto criticando aqueles que diziam que o gênero ia acabar e afirma que o público ama o gênero. Em seguida, analisa a revolução “que é a TV a cores”, e diz não saber “porque a produção não volta suas vistas para nossa história”. O que discute nessa crítica é a possibilidade da televisão usar a tecnologia em favor da dramaturgia televisiva. Escreve:

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n3p459>

Não só a história mais distante, o período colonial que retratado como os grandes episódios das bandeiras que tanto êxito deu A Muralha [...]. Tenho meu pequeno IBOPE particular e vejo, por exemplo, como o público se interessa na rememoração de Antenor. Justamente o que parecia de certa forma necrosado nas peças de Jorge Andrade é o que produz mais efeito. É que a temática imigrante-barão já é história e não mais preconceito caduco. Então, o grande público, sobretudo o constituído dos mais jovens, se dá conta de um período vivido com suas grandezas e suas deficiências, seus heroísmos e suas infâmias, posto que não há histórias de homens sem as duas partes: a trevosa e a solar. Neste país continente que é o Brasil, não seria um dos misteres da TV dar aos brasileiros a saga da própria nação?

Para justificar sua leitura e análise conta a história de sua tia-avó com cem anos e que passou por todos esses momentos da história do Brasil: da grandeza e da decadência das plantações de café. “Tudo isso, a novela de Jorge Andrade abordou como memória, mas, um dia poderá acontecer como reconstituição da época”. Essa referência de Helena Silveira sobre a novela de Jorge Andrade como memória do autor pode ser entendida na análise que Décio de Almeida Prado faz das obras de Jorge Andrade. Para Décio (1988:91):

[...] o centro de sua dramaturgia é ele mesmo – e por extensão o Brasil. As experiências e vivências pessoais formam o núcleo de uma reflexão que se foi dilatando através da geografia e da história até constituir um painel como não há outro pela extensão e coerência em nosso teatro.

Nem sempre as críticas de Helena Silveira se referem apenas a uma novela, ela fala de televisão, sobre os programas da televisão e reserva alguns parágrafos para escrever especificamente sobre uma novela, ou sobre as novelas que estavam no ar. Daí o título da coluna parecer descolado da telenovela em si, como é o caso da crítica: *O cantor e as novelas*, de 19/03/1974. No primeiro momento achamos que vai analisar o cantor e as novelas. Mas não, o foco de sua crítica que era o Show do cantor Caubi Peixoto.

Ela começa falando do show de Caubi e só depois de alguns parágrafos se dedica à novela:

Em *Os Ossos do Barão* chegando ao fim, as cenas em flash-back são indispensáveis e fortalecem o enredo. Sobretudo quando se tem TV a cores, tal processo enriquece o trabalho porque é apresentado em tom sépia. Há entrosamento lógico (pelo menos a lógica das novelas) entre passado e presente. O menino Egisto e o quatrocentão Miguel Pompeu e Taques, prosseguem, de certa forma, unem os laços de uma amizade de infância e maturidade, incumbindo os filhos de solidificarem a união distante também símbolo da terra nova e da terra velha, prenhe de safras de mortos. Pode-se achar muito sentimental o homem Egisto-capitão da indústria, mas como em música, cinema, teatro e até literatura, estamos vivendo tempos chamados de nostalgia, esse sentimentalismo é aceito, funciona.

Em 30/03/74, sob o título *Quando a novela não foge da vida*, sua análise é sobre as personagens Antenor e Melica. Ao analisar a personagem de Antenor, escreve:

A análise feita dos problemas da senectude é antológica. E mostra como a solução não é encontrada facilmente. Toda família esta em paz porque Antenor e Melica estão num parque lindo, num pavilhão próprio, brincando de donos de casa. Mas a realidade que o olho da câmera pega é terrível. Antenor, o orgulhoso, o soberbo Antenor, tem os olhos cheios de lágrimas. Tem o conhecimento extremamente doloroso: Ele, o chefe do clã já não serve para mais nada. Não adianta que sofisme com os eternos documentos dos terrenos do Braz. Eles atrapalham a vida dos filhos. Estes os relegam para os guardado dos velhos, uma espécie de sótão bem decorado é verdade, mas onde se empilham as coisas sem serventia de uma casa.

A história ou aspectos da história são trazidos não de maneira direta, mas incorporadas à análise existencial das personagens. A decadência da aristocracia cafeeira é mostrada através das lágrimas de Antenor, a consciência de que passou, já não é mais nada além de memórias poeticamente descrita pelo autor Jorge Andrade e pela crítica como podemos observar nesse trecho de sua análise:

Crueldade na TV corresponde a crueldade da vida. Mas exibida sem tragédias. Exibida sorratamente, como se o artífice da história não

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2017v3n3p459>

tivesse conhecimento dela, guardadas nas dobras do inconsciente. E é essa lógica terrível e às vezes não pressentida que realiza em ficção a verdadeira obra de arte. É o que não se diz diretamente. É o que fica para a conclusão dos outros. É um passaporte para que a imaginação do público trabalhe por conta própria.

*O artista no vídeo* (02/04/74), na seção Videonário continua sua análise sobre as personagens e sua relação com o texto histórico. Começa por Paulo Gracindo (Antenor), e as mudanças que ocorreram com a personagem na medida em que o ator foi compondo e se compondo ao longo dos meses até atingir a perfeição. Segundo Helena Silveira: “Antenor, se se consultar os cadastros do velho Partido Republicano Paulista deve estar lá. Inclusive, talvez, será fácil de se ver seu título de eleitor.” Em seguida, traça um paralelo entre o Antenor da novela e o Dr. João Sampaio, residente no bairro de Higienópolis, na rua Basílio Machado, um representante da “Belle Èpoque paulista.” Sobre a personagem de Lima Duarte – Egisto Ghiroto, escreve: “Egisto como sua carga de humanidade e espalhafato marcando uma nota 10 com louvor na cena em que cai em prantos ao ter notícia do nascimento do neto: o elo procurado com uma voracidade incomum entre a terra jovem e a terra velha”. A história nessa crítica é citada via construção de personagem. Embora não discuta, nem ressalte, a personagem de Lima Duarte vale por essa cena, e a criança é a síntese, é o novo nas representações históricas de um Brasil arcaico que está desaparecendo e o novo Brasil industrial.

A crítica (04/05/74) *Novela vai, novela vem*, é particularmente interessante. Helena Silveira começa a crítica comentando o fato de Gilberto Freyre ter escrito no Diário de Pernambuco um artigo sobre *Os Ossos do Barão*. Conta também que o ensaísta Osmar Pimentel lhe telefonara para saber o endereço de Jorge Andrade. E pontua que o fato de um

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2017v3n3p459>

Sociólogo do porte de Gilberto Freyre, mestre maior e um crítico e ensaísta do gabarito de Osmar, vendo e tratando de novela, eis o que é um golpe de morte na inteligência tupiniquim ou na gente em geral que esnoba o gênero ou nas pessoas (Consuelo Leandro imitando-as) que vêm um trecho delas porque entraram no quarto da empregada quando ela estava assistindo [...]. O último fenômeno põe em relevo a novela com mecanismos de aproximação entre as classes se se partir dessa revelação.

Defende a novela como gênero e diz: "*As novelas vão, e novelas vem*". O que se conclui é que não há gênero menor em arte. A novela pode ter tanto conteúdo como o melhor romance fleuve? Gente como Dias Gomes, Bráulio Pedroso e agora Jorge Andrade prova

que personagem de vídeo terá força quanto personagem de letra de forma ou de peça teatral, desde que saiba desenhá-lo com verossimilhança e que possa deflagrar a emoção ou testemunhar fatos sociais ou apresentar histórias em suas minúcias e meandros exercendo também a função.

Se o público quer novela, acrescenta, vamos aproveitar o fato e apresentá-la com conteúdo e substância. "Vamos incumbi-la de espalhar cultura, de levar as massas a pensar a partir de um raciocínio lógico, não deixando que se constitua em fugas da realidade, mas de tomada de consciência de problemas que devem ser enfrentados". Tomada de consciência histórica que pode ocorrer a partir de uma novela "sem a mínima pretensão política, como foi o caso da novela *Mulheres de Areia* que levou os pescadores de Itanhaém a organizar um sindicato". Como exemplos de novelas de cunho histórico, político e social, lembra as novelas: *Fogo sobre Terra* e o choque entre o homem da terra e da cidade (Janete Clair) e *O Espigão* é uma saga da luta imobiliária derrubando ou querendo derrubar o velho casarão de Botafogo para construir um Hotel.

Fecha sua análise falando da função social do crítico e da crítica: "Por essa penetração da novela em todas as camadas sociais é que a crítica deve ser

cada vez mais exigente em relação ao gênero, condenando a gratuidade, o desempenho fraco, a linguagem televisiva insuficiente”.

Artur da Távola tinha outra metodologia crítica. Sua primeira crítica sobre uma telenovela sempre levava o título de *Primeiras Impressões*, quando apresentava a temática da novela, falava do autor, esboçava suas primeiras análises sobre as personagens. Aspectos que retomaria na última semana em que a novela ficava no ar. Sobre *Os Ossos do Barão*, escreveu em 17/10/1973 e 23/03/1974.

Diferentemente de Helena Silveira, Artur da Távola inicia sua primeira crítica situando a novela de Jorge Andrade no contexto histórico brasileiro e também no contexto histórico que será abordado. Em 17/10/1973 escreve:

As cenas iniciais de *Os Ossos do Barão* vêm mostrando a disposição do autor de situar de imediato, o ambiente social onde vão se mover os personagens: o rural decadente sendo substituída no comando da sociedade da aristocracia por uma classe emergente feita de imigrantes e novos industriais.

Posiciona-se diante da trama e da história narrada e vivida. Para ele,

Nada é mais intenso do que a decadência. Quando o tempo passa a substituir valores sem renovar as pessoas elas ficam com suas dores à mostra. Qualquer vida agarrada ao passado se machuca mais que a ferro em brasa. E comove.

Inicia a sua análise sobre o autor e as relações entre vida e história. Para o crítico, Jorge Andrade “deve ter sido marcado muito cedo por essa transição de estado motivada pelas mudanças dos ciclos econômicos de São Paulo”. Mesclando a crítica histórica com a existencial diz como pensa a relação entre as pessoas e a experiência da decadência. A decadência, para ele, carregava “dignidade tímida e orgulhosa. Silêncios majestosos. Incompreensões, evasão e negação da realidade para suportar a vida”. Retoma sua análise da obra e a realização técnica. Explica ao público que tudo isso que está presente na

primeira semana de apresentação da telenovela se dava graças à “cenografia, ao vestuário e ao clima obtido tanto pela sonoplastia como pela angulação das câmeras e o tempo dramático no qual trabalham com uma pauta de pausas, silêncios e algum ritmo interior nos personagens”, aspectos que seriam retomados durante o desenvolvimento da novela. Chamava a atenção do público para o absolutamente novo que a novela trouxe para a TV, ou seja, o rompimento com as habituais estratégias de ação e movimento, trama e emoção para agarrar o espectador nos capítulos iniciais. O restante das primeiras impressões usa para falar da construção das personagens.

Nas críticas posteriores pouco se refere às relações entre obra e acontecimentos históricos. Apenas questiona a estereotipia de Egisto: “Personagem um tanto idealizado, pintado em cores fortes, bom demais”. Volta a falar dessas relações em 26/03/1974, quando escreve sobre a importância e o significado de *Os Ossos do Barão*. Considera a novela um marco na história da televisão brasileira, diz que sua importância só seria medida dentro de algum tempo, quando estivesse consolidada a verdadeira dramaturgia popular televisiva. Para Artur da Távola, *Os Ossos do Barão* chegava ao fim quebrando tabus no próprio gênero. Dos onze tabus do gênero enumerados pelo crítico nesse texto, três deles dizem respeito à história. Jorge Andrade: “incorporou dados da história e da sociologia paulista; teve o Brasil como sua preocupação permanente e indormida; foi capaz de reascender valores fora de moda, mas indispensáveis à sobrevivência e salvação do homem e do mundo”.

Tanto Artur da Távola como Helena Silveira consideravam as novelas *Irmãos Coragem* (Janete Clair); *Beto Rockfeller* (Bráulio Pedroso); *Nino, o italianinho* (Vicente Sessa); *Verão Vermelho* (Dias Gomes), para citar algumas delas, como novelas que trouxeram a realidade brasileira para a televisão,

fossem temas interioranos, temas rurais como os temas urbanos. Temas relacionados com conflitos reais da sociedade brasileira. E, segundo Artur da Távola, por mais que a novela “seja o gênero atacado como alienante ou conservador, o fato é que ao longo dos anos 1970 foi possível selecionar os conflitos abrangidos em toda a saga das telenovelas”. O crítico elencou 22 temáticas sociais, econômicas e políticas, ressaltando que apesar de toda censura imposta às novelas desde o golpe de 1964, os autores conseguiram passar para o público as temáticas brasileiras que pudessem favorecer reflexões e debates.

Naqueles anos 1960/70 esses críticos debatiam e defendiam a necessidade de entendermos o significado da telenovela como um autêntico produto nacional e que ela deveria ser usada “como um veículo de cultura e informação”, que deveria ser “bem feita, bem urdida, sem perder suas qualidades de comunicação”. Consideravam que o papel do crítico de televisão não era o de combater a telenovela, mas, como escreveu Helena Silveira, “contribuir para que essa forma de ficção no vídeo melhore sempre mais, no sentido de sua fatura. Que cada vez mais profissionais cuidem dela, quer na produção, quer na direção, no roteiro, no cenário, nas trilhas musicais”. Defesa acolhida, basta olharmos tudo que foi e vem sendo feito desde lá.

A despeito do tempo que separa aquelas textos e hoje, gostaria de encerrar com um trecho da crítica *A Saga nossa de cada dia* (18/02/1974), de Helena Silveira:

Meu saudoso amigo Prof. Rocha Barros não perdia um capítulo de Redenção. O mundo político e social de Brasília parava no horário de O Bem Amado que era visto pelo nosso ministro das Relações Exteriores Chanceler Gibson Barbosa, por Menotti Del Picchia, pelo jornalista Napoleão de Carvalho, pela escritora Dinah Silveira e pela minha doméstica. Na Guanabara e em São Paulo a sociedade marcava

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2017v3n3p459>

encontro para depois de O Bem Amado, como agora, marca-se para antes ou depois de Os Ossos do Barão.

Hoje a telenovela não precisa mais de defesa, já é parte de nosso cotidiano e cultura, continua “imantando camadas sociais das mais diversas”, usando uma expressão de Helena Silveira, e parando a sociedade antes ou depois de Avenidas Brasis. Quanto às temáticas e aos sujeitos houve mudanças, sabemos. Resta saber que Brasil está na ficção atual e como a crítica entra nessa história. Pergunta para uma próxima investigação.

### Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. **Crítica de televisão: aproximações**. In MARTINS, Maria Helena (Org). Outras Críticas. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

BUCCI, Eugênio. **A Crítica de televisão**. In: MARTINS, Maria Helena (Org). Outras Críticas. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

CIMINO, James. **Censura proibiu que O Rebú original fizesse crítica à corrupção policial**. Do UOL, São Paulo, 16/07/2014.

COSTA, Alberto Coelho Gomes. **Telenovela e os dramas cotidianos**. In: FREIRE, Denise de Oliveira, A Crítica de Telenovela. Apontamentos para uma história. Monografia apresentada em Jornalismo Cultural do Programa de Comunicação Jornalística da Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. V.1; **Programas de dramaturgia&entretenimento/Projeto Memória das Organizações Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

FERNANDES, Ismael. **Telenovela Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

FREIRE, Denise de Oliveira, **A Crítica de Telenovela. Apontamentos para uma história.** Monografia apresentada em Jornalismo Cultural do Programa de Comunicação Jornalística da Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980.** São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PRIOLLI, Gabriel. **Crítica da Televisão.** In: FREIRE, Denise de Oliveira, A Crítica de Telenovela. Apontamentos para uma história. Monografia apresentada em Jornalismo Cultural do Programa de Comunicação Jornalística da Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão: correlações.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SILVEIRA, Helena. **Sinete de São Paulo.** Folha de São Paulo. Ilustrada. 03/12/1973.

\_\_\_\_\_. **Porque (sic) não a saga brasileira.** Folha de São Paulo. Ilustrada. 21/01/1974.

\_\_\_\_\_. **O cantor e as novelas.** Folha de São Paulo. Ilustrada. 19/03/1974.

\_\_\_\_\_. **Quando a novela não foge da vida.** Folha de São Paulo. Ilustrada. 30/03/1974.

\_\_\_\_\_. **O artista no vídeo.** Folha de São Paulo. Ilustrada. 02/04/1974.

\_\_\_\_\_. **Novela vai novela vem.** Folha de São Paulo. Ilustrada. 04/05/1974.

TÁVOLA, Artur. **Primeiras Impressões.** Jornal O Globo. 17/10/1973.

\_\_\_\_\_. **Os Ossos do Barão. Importância e Significado.** Jornal O Globo. 26/03/1974.

TELENOVELA. **Os Ossos do Barão.** (1973/74) Jorge Andrade. Direção de Regis Cardoso e produção de Mariano Gatti.