

Cinema e Telenovela no Brasil nos anos de 1960/1970

(Maria Ignês Carlos Magno)

A autora: Maria Ignês Carlos Magno possui graduação em história pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras das Faculdades Associadas do Ipir (1974), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1992) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1999). Atualmente é professora titular da Universidade Anhembi Morumbi e professora da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

Resumo: O presente artigo examina os sujeitos e o temário do cinema e das telenovelas brasileiras durante a ditadura militar, observando as relações com a cultura nacional e midiática, a política e a censura do governo militar.

Introdução

Os anos de 1960/70 foram particularmente importantes para o cinema e para a televisão no Brasil. Foi o momento em que o cinema, ao buscar uma estética própria e identidade nacional despertou como meio e linguagem revolucionários no cenário da história brasileira. Já a telenovela, instaurada em 1963, como gênero que deveria ritualizar, disciplinar e manter o público diante de um aparelho se consolidou como parte significativa da produção cultural brasileira a partir de 1964.

Se tomarmos o Cinema Novo e a Telenovela durante os anos de 1963/64, uma primeira observação pode ser feita. Enquanto o Cinema Novo acreditava que ao recuperar vivências históricas seria capaz de propor a um só tempo: resistência aos modelos imperialistas e transformar o espectador passivo em sujeito ativo de sua própria história, a telenovela encontrava sua gramática própria ao se libertar das influências cubanas, argentinas e mexicanas.

Numa perspectiva revolucionária e na tentativa de criar novos valores estéticos e culturais, o cinema recuperou períodos da história de um Brasil colonial, que conjugava estruturas arcaicas e um capitalismo em franca transformação. Nesse contexto, tematizou o campo e as mudanças que ocorreram no universo do engenho, da aristocracia cafeeira, dos barões do café em disputas e decadências. A revolução, de acordo com alguns teóricos, só viria após a superação do messianismo e do banditismo social.

Cinema e televisão

Naqueles anos, no entender de Ismael Fernandes (2) a realidade brasileira não passava pelas telas da TV e o que se via eram temas centrados nos problemas dos escravos antilhanos, sem nenhuma referência ao processo escravocrata brasileiro.

Depois de *A Gata*, José de Alencar foi visitado por Nelson Rodrigues e *O Tronco do Ipê* se tornou base para a telenovela *Sonho de Amor*. No mesmo ano, Roberto Freire e Walter Negrão escreveram *Banzo*, enquanto Carlos Diegues realizou o filme que tinha como tema um personagem da história oficial: Ganga Zumba.

Mas, se nos anos de 63/64 os projetos, as linguagens e os meios eram diferentes, o temário e os sujeitos eram os mesmos. O passado colonial era a base para as reflexões do presente, não importava se antilhano ou brasileiro. Os povos colonizados discutiam as conseqüências da colonização, da dependência e, principalmente, a necessidade de se libertarem dos modelos imperialistas.

Entre 1965/66, cinema e telenovela buscaram novos e também diferentes sujeitos e temários. Sob o ponto de vista temático, as telenovelas investiram no humor, no desquite, no aborto. No tocante aos sujeitos, apareceu pela primeira vez a figura do imigrante representado pelo *Cara Suja* de Walter George Durst e *Somos Todos Irmãos* de Benedito Ruy Barbosa. No cinema, a industrialização, a classe média e a classe operária, foram os novos temas e sujeitos nos filmes: *São Paulo Sociedade Anônima* de Sérgio Person e *Desafio* de Paulo Cesar Sarraceni e Sérgio Person. Em *Desafio*, o destaque ficou com a figura do intelectual em crise frente ao medo, às frustrações e também as grandes lutas nacionais que se iniciaram.

Nesse período, não foram os sujeitos ou temários que aproximaram o cinema e a telenovela, mas os deslocamentos dos eixos geográficos e de interesses. A cidade, os grandes centros urbanos passaram a ser os cenários e, embora as lutas de classes não fossem o centro das tramas seriadas, os problemas e os espaços dessas classes foram.

Já, os anos de 1967/68/69 se destacaram dos anteriores tanto na produção cinematográfica como na televisiva. Através de linguagens, meios e épocas diferentes, tanto o cinema como a telenovela discutiram o momento histórico, as experiências e os problemas das classes sociais. Momento também em que a historiografia iniciava uma análise do processo e da própria concepção de classes sociais numa história em francas transformações.

Em 1967, Glauber Rocha revia, através de *Eldorado*, país imaginário, o momento político anterior a 1964, onde os interesses do povo foram manipulados por

políticos demagogos que fracassaram em meio aos equívocos dos projetos revolucionários - análise iniciada em 1965 no filme *Desafio* e no documentário *Viramundo*(3) -, as telenovelas introduziram nos seus cenários, personagens e tramas classistas.

A classe operária, a classe média e uma facção da burguesia e a figura do empresário, apareceram pela primeira vez na ficção seriada. Como classes protagonistas ou paralelas, ainda que dentro da estrutura narrativa em que o amor e do 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.

Quatro telenovelas merecem destaque nesse período: *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Lauro César Muniz; *A Operária* de Walter George Durst; *Os Rebeldes* de Geraldo Vietri e *Beto Rockfeller*, de Braulio Pedroso.

Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, por exemplo, os personagens assumem verdades relacionadas à história do Brasil e a ascensão do personagem principal era o retrato das classes desfavorecidas ameaçando a aristocracia. Durst trouxe uma operária como foco da trama, enquanto o português Antonio Maria aparecia na figura do empresário que naqueles anos, despontava como um dos principais sujeitos da história e do Brasil.

A classe média foi discutida sob dois aspectos e enfoques: nos rebeldes estudantes e no 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.

Sob abordagens diferentes, as classes sociais protagonizaram e abriram possibilidades para novas reflexões sobre a ficção e a realidade. Basta pensarmos que no final dos anos 60, os historiadores estavam as voltas com os estudos e análises sobre o papel da classe operária como condutora do processo histórico. A avaliação de sua atuação e significado era o centro das discussões na esquerda no sentido de tentar compreender sua derrota na conjuntura de 1964.

Paralela e concomitantemente às análises historiográficas em torno da classe operária e a percepção de outros sujeitos fora do espaço fabril, as insurreições estudantis, aliadas ou não a classe operária, traziam a tona novos atores numa também

nova história em mutação. Segundo Eric Hobsbawm e Alain Touraine(4), vivia-se o início da grande mutação de uma velha sociedade burguesa para uma outra e nova sociedade tecnocrata. Neste contexto, ironicamente, a linha divisória das lutas passava pelo centro das classes médias, entre tecnocratas de um lado e profissionais liberais de outro: estudantes, gente de rádio, de televisão, técnicos, professores, pesquisadores.

Fechando os anos 60, telenovela e cinema voltam a coincidir na temática do discurso. Enquanto Gustavo Dahl fazia em *Bravo Guerreiro* uma análise sobre falsas soluções e falsos discursos políticos, Geraldo Vietri e Dias Gomes investiram no personagem *Nino, o Italianinho*, 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.

Se durante os anos 1960, ainda que em momentos, fases e enfoques diferentes, pudemos apontar sujeitos e temários coincidentes entre a produção cinematográfica e televisiva, os anos 1970 precisam ser buscados e apreendidos numa outra perspectiva.

Do ponto de vista internacional, as mudanças que se operaram na ordem capitalista de produção nos indicavam que vivíamos numa outra e nova história. Do ponto de vista interno, o Estado se apresentava como sujeito único e condutor máximo do processo histórico. Trajetória esta que atingiu seu auge no ano de 1975, quando também podíamos vislumbrar as novas estruturas e relações sociais ocorridas nas diversas sociedades humanas.

A complexidade trazida no bojo dos anos 70 exigiu que os diferentes rumos tomados pelas sociedades, desde o final dos anos 60 fossem repensados. Foi um momento em que sociólogos, lingüistas, antropólogos e historiadores direcionaram suas análises no sentido de compreender as novas estruturas do capitalismo, a racionalidade tecno-industrial e a reorganização política, cultural e simbólica dessa outra história que vivenciávamos.

A produção historiográfica, no campo da história social, voltou-se para as questões do trabalhador rural e urbano. Em meados dos anos 1970, estudou-se a reorganização da sociedade brasileira definindo novas práticas para a classe dominante; momento também em que outros trabalhos acenaram para o estudo das classes. A burguesia e o Estado Brasileiro não escaparam desses estudos (5). Neste contexto, o Estado, investido na figura de sujeito condutor de uma história rearticulada em bases militares, passou a interferir entre outros setores, na produção cultural.

No que se refere ao cinema podemos citar, a título de exemplo, dois momentos distintos. Um de interferência direta do Estado, quando o Ministério da Educação sugeriu que fizessem filmes históricos em que os protagonistas fossem Borba Gato, Anhanguera, Marechal Rondon, entre outros. E um outro, criado por Glauber Rocha, Antonio Manuel e Andrea Tonacci. Afinados com as mudanças que se processavam nos contextos históricos e teóricos do mundo, inauguraram o chamado cinema antropológico. Um cinema que fazia uma antropologia de nós mesmos.

Mas, se durante os anos 70, o cinema foi assunto do Estado ou não, se trouxe em documentários e filmes, personagens históricos ou metafóricos, os anos de 1975 e 78 merecem reflexão em torno dos temários e dos sujeitos discutidos nos filmes: *O Casal*, de Daniel Filho, *A Queda*, de Ruy Guerra, *Lúcio Flávio*, *o Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco e *Barra Pesada*, de Reginaldo Faria. No filme *O Casal*, o personagem principal abandona seu curso de Pós-graduação para colocar seus serviços a uma empresa de Fascículos e Enciclopédias. Em *A Queda*, Ruy Guerra mostrou os vínculos de um jornalista com a empresa. Enquanto os dois primeiros filmes apresentaram a vida e as crises nas relações de trabalho daqueles novos sujeitos de uma história iniciada em 1968, sujeitos que eram, no entender de Hobsbawn, a nova mão-de-obra especializada no mundo tecnocrata; *Lúcio Flávio* e *Barra Pesada*, trouxeram o mais novo e atual sujeito de nossa história, a violência. Violência instaurada não só nos espaços do trabalho, mas em todos os espaços da vida e do cotidiano dos homens. Quanto a produção seriada, o que encontramos é uma situação aparentemente contraditória. Enquanto meio capaz de prender o espectador, disciplinando-o diante de um aparelho para assistir, no Brasil dos generais, a luta e a vitória do bem contra o mal, o Estado, juntamente com as emissoras proporcionaram à televisão e à telenovela um alto padrão tecnológico. Como gênero instaurado para formar gostos, padrões e valores culturais, a telenovela ganhou contornos inesperados e ricos na medida em que percebeu e trouxe em textos e imagens, sujeitos e temários nascidos ou aprofundados no processo iniciado em 1964.

Entre tantos títulos, podemos tomar alguns e significativos exemplos da produção seriada: o garimpo em *Irmãos Coragem* 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*, quando monarquistas e republicanos lutam pelo poder e mostram a sociedade em crise com a abolição da escravatura. O novo rico do regime em *O Cafona*; o bicheiro em *Bandeira 2*; a ilusão e as angústias nos grandes centros urbanos

com *O Espigão*. Em *Fogo Sobre Terra*, a figura in- visível de um Estado, que através da construção de obras faraônicas, impunha seu domínio, bem como seu preço social e ecológico foram os focos centrais na ficção de Janet Clair. Em: *O Homem Que Deve Morrer* a trama e o personagem Ciro Valdez, alegoria da figura de Cristo que enfrentava Otto Von Muller, vilão de estilo nazista, foram totalmente censurados.

A censura foi outra personagem constante em muitos momentos das telenovelas produzidas na década de 70. Em 1973, por exemplo, Walter Negrão teve na telenovela *Cavalo de Aço*, vários capítulos censurados. Primeiro, a questão da reforma agrária e, na seqüência, o problema da droga. Em 1975, a telenovela *Escalada* de Lauro César Muniz teve uma seqüência inteira proibida: o encontro de A. Dias e o governador Ademar de Barros na chegada à Brasília. O nome do J.k. não podia ser mencionado.

A partir daí, 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 seus padrões para a produção seriada.

Considerações finais

Para finalizar, gostaria de dizer que a pesquisadora tem claro que a arte não é puro reflexo da história, que as relações mecânicas são perigosas e que o fundamental é buscar suas inter-relações. O que esse texto pretendeu mostrar foram algumas aproximações entre gêneros e meios de comunicação no contexto de uma história e de um período.

Referências bibliográficas:

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

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

BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos e MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70, Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1979/80.

BERNARDET, Jean-Claude RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Edição Contexto, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SILVA, Zélia Lopes da. *A História Social em Debate*. Versão modificada do texto apresentado na mesa: "Tendências Historigráficas", Universidade Estadual de Maringá, 1992.