

AUTORES

Maria Ignês Carlos Magno*

unsigster@gmail.com

Maria Aparecida Baccega**

mabga@usp.br

* Doutora em Ciências da Comunicação. Professora do programa de pós-graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi (UAM, Brasil).

** Livre Docente em Comunicação. Doutora em Letras. Decana do programa de pós-graduação em Comunicação, Mídia e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM, Brasil).

A crítica no proceso de construção do formato telenovela brasileira nos anos 1970¹

La crítica en el proceso de construcción del formato telenovela brasileña en los años 1970¹

Criticism in the process of constructing the Brazilian soap opera format in the 1970s¹

RESUMO

A proposta desse trabalho é mostrar como a crítica praticada nos jornais e revistas nos anos de 1970, ao comentar, analisar os temas, os aspectos técnicos, estéticos e dialogar com diretores, autores e público, contribuiu para que o formato telenovela alcançasse o nível em que se encontra e o reconhecimento cultural que lhe é dado. Para discutir a questão proposta elegemos as telenovelas: *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes e *O Casarão* (1976), de Lauro César Muniz e as críticas de Artur da Távola do jornal *O Globo* (RJ) e Helena Silveira do jornal *Folha de São Paulo*. A escolha dessas novelas se deu porque possibilita mostrar ao mesmo tempo as inovações que elas promoveram na teledramaturgia brasileira e como a crítica praticada diariamente nos jornais colaborou para a construção do formato telenovela brasileira.

RESUMEN

El propósito del texto es mostrar cómo la crítica practicada por periódicos y revistas en esos años, al comentar, analizar los temas, los aspectos técnicos y estéticos y dialogar con los directores, autores y público, contribuyeron a que el formato de la telenovela alcanzase el nivel en que se encuentra y el reconocimiento cultural que se le da. Para discutir el tema propuesto elegimos las telenovelas: *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes y *O Casarão* (1976), de Lauro César Muniz y la crítica de Artur da Távola del diario *O Globo* (RJ) y de Helena Silveira del periódico *Folha de São Paulo*. La elección de estas producciones se debe a que permite mostrar al mismo tiempo las innovaciones que promovieron en las telenovelas brasileñas y cómo la crítica realizada a diario en los periódicos contribuyó a la construcción del formato de telenovela brasileña.

ABSTRACT

The aim of this text is to show how the criticism practiced in newspapers and magazines in the 1970s – when commenting, analyzing the themes, technical and aesthetic aspects and dialoguing with directors, authors and the public – contributed to the soap opera format to reach the level it has obtained, and the cultural recognition given to it. To discuss the proposed issue, we chose the soap operas: *O Bem-Amado* (1973) by Dias Gomes and *O Casarão* (1976) by Lauro César Muniz, and the criticism made by Artur da Távola from the newspaper *O Globo* (RJ) and Helena Silveira from the newspaper *Folha de São Paulo*. The choice of these soap operas occurred because it allowed us to show, at the same time, the innovations that they promoted in the Brazilian teledramaturgy and how the criticism practiced daily in the newspapers contributed to the construction of the Brazilian soap opera format.

1. Introdução

Por que estudar a crítica numa época em que ela anda tão desprestigiada? Por que pensar a crítica da telenovela brasileira numa época em que o formato já está para lá de consagrado? São as duas perguntas iniciais para esse artigo e para pensar a crítica como parte da produção cultural brasileira. A *primeira* porque, apesar da “perda da função de autoridade que o gênero teve no passado” (...) e “do desprestígio, ainda existem”, e exerce sua função nas três categorias em que pode ser classificada na atualidade: “a universitária, que se manifesta em forma de artigos longos destinada a leitores especializados; a jornalística, praticada nos meios de comunicação imediata, impressa ou eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusivamente eletrônica dos *blogs*, que exprime opiniões sobre as obras publicadas” (Perrone-Moisés, 2016, p. 61); e a *segunda*, exatamente porque de formato desprestigiado pela maioria dos intelectuais entre os anos 1960 e 1970, hoje a telenovela é parte integrante das reflexões acadêmicas e amplamente estudada nos mais variados aspectos, sejam as temáticas, a estética, as aberturas, as trilhas sonoras, a tecnologia, além da participação direta do telespectador que acompanha os índices de audiência, comenta cenas, sequências, personagens, lê os resumos e as fofocas nas revistas semanais, participa de debates nas redes sociais e tudo o que diz respeito a elas enquanto estão no ar. Se atualmente, mesmo os que não se dedicam aos estudos de telenovela ou simplesmente não gostam e nem assistem, não negam a sua força e o fato de ela estar embrenhada no nosso cotidiano e ser parte intrínseca da cultura nacional.

A televisão, um eletrodoméstico a mais que naqueles emblemáticos anos 1970 entrava nas casas e no cotidiano das pessoas, e um gênero ficcional, a novela, escrita por novelistas e dramaturgos que migravam do teatro para um meio sem tradição e para uma tela pequena para, assim, entrarem nas casas e na vida do povo brasileiro. Ainda sem tradição, um gênero que conquistava a cada dia o telespectador, junto com uma crítica igual à telenovela, ou seja, é uma crítica em processo e que vai se constituindo como crítica no exercício diário praticado nas páginas dos jornais.

Nessa perspectiva, a proposta desse artigo é mostrar como a crítica de telenovela praticada nos jornais e revistas nos anos 1970 ao comentar, analisar os temas, os aspectos técnicos, estéticos e dialogar com diretores, autores, público, contribuiu para que o formato telenovela alcançasse o nível em que se encontra e o reconhecimento cultural que lhe é dado. Para discutir a questão proposta elegemos as telenovelas: *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes e *O Casarão* (1976), de Lauro César Muniz e as críticas de Artur da Távola do jornal *O Globo* (RJ) e de Helena Silveira do jornal *Folha de São Paulo* (SP). A escolha dessas novelas se deu porque possibilita mostrar, ao mesmo tempo, as inovações que elas promoveram na teledramaturgia brasileira e como a crítica praticada diariamente nos jornais colaborou para a construção do formato telenovela brasileira.

2. As novelas escolhidas

O Bem-Amado (1973), escrita por Dias Gomes foi baseada na peça teatral de sua autoria *Odorico, o Bem-Amado e Os mistérios do amor e da morte* (1962). Para escrever a história de Odorico, Dias Gomes se baseou em um fato verídico ocorrido no Espírito Santo (ES), onde um candidato a prefeito se elegeu com a promessa de construir um cemitério. A importância dessa novela, entre tantos aspectos que poderiam ser citados, está no fato de a novela ter sido, naqueles anos, uma sátira política retratando a vida dos habitantes de uma cidade fictícia do litoral baiano administrada pelo prefeito Odorico Paraguaçu. Porque Dias Gomes construiu uma narrativa que destacava aspectos da vida brasileira revelados em costumes, diálogos e comportamentos dos personagens, levando a censura, em julho de 1973, a interferir diretamente no andamento da

PALAVRAS-CHAVE

Crítica; telenovela brasileira; Helena Silveira; Artur da Távola

PALABRAS CLAVE

Crítica; telenovela brasileña; Helena Silveira; Artur da Távola

KEYWORDS

Criticism; Brazilian soap opera; Helena Silveira; Artur da Távola

Recibido:

16.04.2017

Aceptado:

07.09.2017

novela e proibir as palavras “coronel”, usada para se referir ao prefeito e “capitão” como era chamado Zeca Diabo; além de a produção ter de apagar o áudio de capítulos gravados. Palavras como “ódio” e “vingança” também foram vetadas. A música de abertura da novela *Paiol de pólvora*, interpretada por Toquinho e Vinícius de Moraes, foi proibida sendo substituída por o *Bem-Amado*, interpretada pelo Coral da gravadora Som Livre (Dicionário da TV Globo, 2003, p. 40). Principalmente, porque foi a primeira telenovela da televisão brasileira a ser gravada em cores, apesar das dificuldades técnicas no uso dos equipamentos e no ajuste das tonalidades.

O *Casarão* (1976), porque Lauro César Muniz, ao narrar a saga da família de Deodato Leme, residente na região cafeeira do norte de São Paulo, desenvolve a trama em três tempos distintos, apresenta-os simultaneamente, mostrando os comportamentos e os problemas de três gerações, coloca em discussão o tempo televisivo. Inovações seguidas e debatidas nas páginas dos jornais diários, em especial pelos críticos: Helena Silveira no jornal *Folha de São Paulo*, mais propriamente na *Ilustrada* e Artur da Távola no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro.

3. A crítica-processo e a construção do formato da telenovela brasileira

Tanto Helena Silveira como Artur da Távola ora se diziam cronistas, ora críticos. Faziam as duas coisas. Praticavam o específico da crônica quando falavam sobre os fatos do cotidiano, sobre as notícias diárias, quando tinham no tempo presente a matéria-prima de suas reflexões. Como cronistas de televisão, dedicavam-se diariamente ao exercício de ver e escrever sobre o meio de comunicação, sobre os programas e a programação, sobre temas veiculados na tela e nos bastidores da TV. Mas, quando tomavam uma obra como ponto de partida para análise, quando partiam de um produto televisivo e analisavam o que faziam era crítica. Mesmo não sendo essa a discussão nesse momento, e sim os motivos que os levavam a se

verem nesse duplo movimento, interessa-nos para entendermos porque a crítica que praticavam pode ser considerada como uma crítica-processo, uma crítica em movimento. Crítica-processo pensada a partir de um texto de Artur da Távola publicado no jornal *O Globo*, em 29 de outubro de 1973 sob o título: *Existe mesmo a crítica de TV?*

Uma primeira explicação estava na matéria-prima sobre a qual escreviam: a televisão brasileira que completava pouco mais de vinte anos de existência, portanto, era um meio sem tradição diante das outras artes, como o teatro ou o cinema. E a telenovela, que apesar de ter tido suas origens nos folhetins semanais, não possuía a consistência de um romance, ou de um conto, ao contrário, era uma obra em construção diária, sofria influências, estava sujeita a mudanças, porque diferentemente das outras artes, inclusive do folhetim, como parte da “indústria cultural sua preocupação é muito mais com o produto destinado a um consumo previsto, balizado e pesquisado, do que a ideia de obra” dizia Artur da Távola.

No mesmo artigo, podemos encontrar a outra explicação, ou mais propriamente a visão que tinha da crítica e do objeto sobre o qual trabalhava: a telenovela. Para Artur da Távola,

o crítico de teatro influi sobre o público, a quem orienta. Mas a obra que é o alvo de sua crítica já está montada, encenada, concebida e dirigida. O crítico de cinema idem. O filme já está aprisionado no celuloide. Idem o literário. O livro já está escrito, impresso, distribuído (Távola, 29 de outubro de 1973),

já o crítico de televisão, por estar diante de uma obra em aberto, como a telenovela, por ver junto com o público, testemunhar com ele, não fazia crítica e sim crônica. Um tipo de crônica aplicada a um determinado assunto especializado, mas não crítica.

No entanto, ao continuar a discussão sobre a existência ou não de uma crítica de TV, fala de outra diferença entre o crítico de teatro, de literatura, o de cinema, e o de telenovela: a do “crítico” poder influir no processo criativo. Dizia que o crítico influía no processo, exatamente porque o “crítico vê junto com o público”. Por esse motivo, a crítica de televisão em

geral, e de telenovela, em particular, era diferente de toda qualquer outra forma de crítica. Porque “mesmo que o crítico não queira ele participa do próprio processo de criação, da estratégia geral”. E nesse fato estava um ponto “inteiramente diferente, novo e revolucionário na história desse gênero que se chama crítica” (Távola, 29 de outubro de 1973). O inteiramente novo estava também no fato de que

Da televisão em diante a permanente interação desse trinômio: público (telespectador como um todo expresso nas pesquisas diárias); centro produtor (os canais e as redes de televisão) e os polos de repercussão (representantes da norma culta da sociedade, intelectuais (?) que opinam sobre o produto, também chamados de “críticos”, por analogia com as outras artes anteriores à televisão). Este trinômio interage (ó revisão, eu sei que é junto, mas deixe separado “inter-age”. Fica mais claro o conceito porque mais visual a palavra). E é exatamente por isso que a “crítica” de televisão, diferente de toda e qualquer outra forma de crítica (teatro, cinema, artes plásticas, literatura), pode influir no processo criativo (Távola, 29 de outubro de 1973).

Inteiramente nova é a possibilidade de apreender na intensa influência do trinômio: público, centro produtor, polos de repercussão (crítico), o movimento da crítica e das relações que estabelecem entre esses três níveis e o da própria linguagem crítica. Nesse movimento e processo, compreender como a produção crítica/crônica de Helena Silveira e Artur da Távola colaboraram para a consolidação do formato telenovela.

Vale iniciar com trechos da reflexão de Helena Silveira sobre *O que é teatro? O que é cinema? O que é televisão?* de 27 de setembro de 1971. Diz Helena:

Se o teatro tem seus códigos tão estabelecidos que já se pode ter o anteatro e o cinema também, o que acontece com a televisão é um paradoxo: existe a ante-TV antes da própria ser codificada. É sabido que, para a ruptura com qualquer forma de arte, há, obviamente, um conceito de arte estabelecido. (...). O que há na TV é uma

espécie de anarquia generalizada em que, algumas honrosas exceções pesquisam, forçam a mão para encontrar a linguagem adequada. Esta, a linguagem, poderia achar seu alicerce em base de cinema e teatro. As duas fórmulas misturadas mais a forçosa adequação a tela pequena, ao âmbito de recepção das imagens, a necessidade sempre constante de informação e outras circunstâncias somadas, dariam talvez a gramática a ser seguida em termos de televisão (Silveira, 27 de setembro de 1971).

Helena Silveira não discutiu diretamente se o que fazia era crítica ou crônica como Artur da Távola, suas inquietações apareciam em meio aos textos. Sabia que tanto o teatro como o cinema por terem seus códigos estabelecidos poderiam inspirar aqueles que faziam televisão, especialmente os que criavam e produziam telenovela uma vez que ela nascia misturada. Elementos da radionovela, mais a dramaturgia teatral que migraram para um suporte que se utilizava de todos os aparatos do cinema, só que numa tela pequena. Um aparelho novo, um eletrodoméstico que entrava nos lares e permitia que as pessoas tivessem acesso a uma programação, incluindo a teledramaturgia. Daí a necessidade de que esse novo meio de comunicação tivesse uma linguagem própria e que os programas fossem de qualidade.

Teatro, literatura e cinema eram suas fontes inspiradoras para pensar a televisão e a telenovela. Inspiração que podemos acompanhar na crítica sobre a novela *O Bem-Amado* (11 de março de 1973), cujo título *De Carnaval, coloridos e outros babados* já nos dá uma ideia do estilo de fazer crítica. Nunca ou quase nunca inicia a crítica pelo objeto em si, mas como parte de uma realidade maior. No caso, a novela de Dias Gomes e as primeiras cores na televisão brasileira. Cores que pressupõem novas tecnologias, novos modos de ver e de pensar. Daí o cinema como referência para falar das duas novidades: a nova novela e a televisão em cores. E o início de sua crítica é sobre a passagem do cinema silencioso para o falado e as reações do espectador:

dizem que quando Emil Janings atroou os ares com seu histórico Poweel (se não me engano foi esse o primeiro nome a ser

pronunciado na tela) Guilherme de Almeida teria escrito que cinema tinha que ser mudo. O som, segundo ele, parecia sair de qualquer lugar menos da boca dos artistas (Silveira, 11 de março de 1973).

A partir dessa observação e referência entra propriamente no foco de sua crítica, a televisão colorida no Brasil. Com a TV em cores,

deu-se mais ou menos, a mesma coisa (cronista, e eu me incluo entre) achavam que era muito cedo para a aventura colorida. O branco e o preto iam muito bem. Por seu lado, emissoras, de certo modo, combateram o evento que iria encarecer enormemente, os programas (Silveira, 11 de março de 1973).

Parabeniza a Globo pela primeira novela colorida e passa a falar de *O Bem-Amado* e a “curtição que é assistir a novela vendo aquele mar da Bahia e muitos amores e muitos pecados” (Silveira, 11 de março de 1973) em colorido. Comenta sobre os novos atores e sobre o autor Dias Gomes como um dos poucos da televisão que não padecia de maniqueísmo na construção das personagens.

Pode-se dizer que nessa novela não existem personagens secundários. Dirce Migliaccio faz estupendamente a solteirona cheia de cacótes. Até o burrico do homem bêbado parece cômico de suas responsabilidades de ator. E ver por cima disso tudo céu e tudo circundando por mares da Bahia com suas devidas cores, eis que é coisa para paladares exigentes (Silveira, 11 de março de 1973).

Retoma a televisão em cores e a referência ao cinema de Fellini. “E eis que em minha casa, chegou a TV em cores. E chegou com o carnaval que se coloriu fellinianamente” (Silveira, 11 de março de 1973). Retoma também o título de sua crítica e a possibilidade de ver tudo aquilo colorido. Os *outros babados* vão além dos babados das roupas dos figurantes das escolas desfilando, tinha o samba de Paulinho da Viola e Eneida, a jornalista morta pelo regime militar, que ninguém lembrou. Sutilmente lembrada por ela em frase aparentemente perdida no meio das cores e do carnaval passando nas telas da TV.

Sobre as cores e os avanços tecnológicos aplicados à novela e a qualidade que davam ao produto e ao formato, Artur da Távola escreve *Em Cores*, falares e exportação (02 de outubro de 1973):

Hoje, cabe analisar aspectos específicos da realização propriamente dita. Um deles é ter sido inteiramente rodada a cores, obtendo assim mais significação industrial. Não vou me estender em considerações. Basta afirmar: produzir um capítulo diário a cores nos estágios iniciais do sistema no Brasil é uma vitória mesmo para a Rede Globo, a melhor aparelhada. São tantos e tais os detalhes, os custos e as dificuldades a vencer, que a realização é uma vitória. E a comprovação não demorou: a exportação (Távola, 02 de outubro de 1973).

O Bem-Amado foi a primeira novela brasileira a ser exportada. Junto com a exportação comercial, exportava os aspectos da cultura brasileira e as questões políticas internas e externas uma vez que o caso *Watergate* foi trazido para Sucupira. Se ao crítico interessava explicar ao público o significado que os avanços tecnológicos traziam tanto para o produtor como para um produto cultural brasileiro, interessava ainda mais explicar o significado cultural e político da obra de Dias Gomes. Nesse sentido, divide a crítica em três partes: retoma a crítica do dia anterior (1º de outubro de 1973) quando explicou porque a novela *O Bem-Amado* era até aquele momento a melhor criação de Dias Gomes para a televisão e para a teledramaturgia brasileira; a segunda parte expõe a importância das novas tecnologias para a valorização de uma obra e, na terceira parte, entra no significado cultural da obra no âmbito nacional. E aqui vale a pena ler a citação na íntegra. Escreve Artur da Távola:

Dias Gomes conseguiu incorporar um falar popular à telenovela. Dar uma dinâmica linguística viva a uma telenovela pode ser considerada mais uma de suas grandes contribuições. Isto precisa ficar bem claro: não foi Dias Gomes (nem ele nunca o pretendeu, a julgar por várias de suas entrevistas) o reinventor daquela linguagem. Desnecessário aludir a Guimarães Rosa (o gênio do falar brasileiro – redescoberto) e a José Cândido de Carvalho que o fizera

em seu "O Coronel e o Lobisomem". Neste, inclusive, encontram-se muitas expressões comuns à região, utilizadas por "Odorico". Trata-se da recuperação de um falar natural de determinadas regiões do país, falar este carregado de conteúdos estruturais do idioma, hoje objeto dos mais altos estudos pelos linguistas, especialistas em comunicação e estruturalismo. Dias Gomes não inventou, nem pretendeu fazê-lo. Colocou criticamente uma oralidade expressiva de inúmeros conteúdos. Funcionou como um coletor de neologismos e modismos devolvendo-os ao público de maneira bem popular, acessível a todos. E quando aludimos a Odorico esta recuperação de um falar característico, é bom somar também todo o universo linguístico de Zeca Diabo, igualmente rico de outras cargas expressivas muito fortes. Realizar na televisão esta tarefa antes empreendida pela literatura é lograr um valor já obtido e recuperado por nossos maiores literatos. É dar à tevê uma original contribuição cultural (Távola, 02 de outubro de 1973).

Se atentarmos para esse texto é visível que não estava dialogando apenas com o telespectador que acompanhava diariamente a telenovela, mas com os intelectuais que menosprezavam o gênero e também com uma parte da crítica literária especializada ao se referir aos estudos linguísticos e estruturalistas. Como chamava atenção para os diferentes falares existentes em nossa cultura e reforçava a importância desse tipo de produção num veículo tão popular como a televisão. Falares da cultura popular disseminada tanto para o mercado externo como para o interno. Assunto que retomará em outras críticas, como a escrita em 16 de setembro de 1973, sob o título: *Odorico e seus Mormentes*, quando aborda o vocabulário criado por Odorico Paraguaçu. A diferença é que nessa crítica, ao contrário do que supomos, o foco é a sátira política, ou de como Dias Gomes, a partir da invenção de um vocabulário para a personagem, põe em discussão os verbalismos políticos. Segundo Artur da Távola:

Uma das coisas que mais marcaram a novela *O Bem-Amado* foi o incrível e inventivo vocabulário de Odorico. Não é apenas o falar

errado. Ele é uma excelente sátira ao excesso de verbalismo de certas pessoas, misturado com a criatividade inata para resolver a falta do que falar, com palavras, palavras (Távola, 16 de setembro de 1973).

Questões políticas apontadas também por Helena Silveira.

De forma mais literária, a seu modo, Helena Silveira em *Um coelhinho carregado de ... um mundo como rima para Raimundo* (22 de abril de 1973), dá o título de *O prefeito Odorico*, como um dos subtítulos da sua crônica e escreve:

O Bem-Amado entre outras virtudes possui essa de ter rompido completamente com os esquemas das novelonas. Trata-se mais com a entrada de episódios, de sátira do que de suspenses e dramalhões. Já se disse para estar na ordem das coisas, que Odorico vai ser cassado por corrupção. Afinal de contas é um industrial da morte falido antecipadamente em virtude dos bons ares de Sucupira, um desavergonhadista usando sua terminologia. Paulo Gracindo solta toda sua criatividade em campo, aquele mesmo campo de sol e mares da Bahia onde Emiliano Queiroz caça borboletas, gago, sonâmbulo, neurótico, uma pitada de poesia num borrão de medo (Silveira, 22 de abril de 1973).

As referências políticas são duas: uma externa, a versão do caso Watergate em Sucupira quando Odorico manda seu tímido assistente Dirceu Borboleta (Emiliano Queiroz) instalar um microfone no confessionário da igreja para ouvir os segredos de seus inimigos políticos. Na trama, Dirceu ouve a confissão de Dulcinéia (Dorinha Duval) e seu caso com o prefeito Odorico. A outra interna e mais evidente, a corrupção política brasileira. Tão atual que até hoje todas às sextas-feiras a Rádio CBN ao fazer um resumo da semana política no Brasil o apresentador intercala as falas dos políticos atuais com as de Odorico Paraguaçu.

Tanto Artur da Távola como Helena Silveira se correspondiam com seus leitores. A forma ainda era através de cartas. O que importa aqui é mostrar como se dava a correspondência entre críticos, telespectadores e leitores das críticas. E também

como o crítico aproveitava os pedidos ou as observações feitas para abordar determinados temas ou personagens. Em 25 de março de 1973, Artur da Távola começa sua crítica contando a história de Dona Emilinha, a maior telespectadora do Brasil. Conta que dona Emilinha havia enviado uma carta para ele pedindo que falasse, ou melhor, reclamava: “Você tem que falar no Lima Duarte como Zeca Diabo. Ele está qualquer coisa”. De fato, continuava a história, Lima Duarte está demais em *O Bem-Amado*. “Pessoas me revelam que ficam esperando a hora de ele aparecer” (Távola, 25 de março de 1973). A partir dessas informações passa a analisar a personagem interpretada por Lima Duarte e o título da crítica foi: *Zeca Diabo e a aposentadoria sociológica*.

Ao falar de Zeca Diabo e a interpretação dada por Lima Duarte, considera dois aspectos: a chegada de um grande ator ao público nacional e da personagem ficcional criada por Dias Gomes para discutir uma personagem histórica real, a figura do cangaceiro. Sobre o ator, elogia o fato de Lima Duarte ter conseguido compor o tipo imaginado pelo autor Dias Gomes. “De há muito não vejo em televisão uma aparição tão fulminante, já começando com o personagem interiormente trabalhado por dentro, maduro, definitivo” (Távola, 25 de março de 1973). Continua: “Zeca Diabo é uma visão do cangaço – se não me engano – até agora inexplorada na farta literatura a respeito: a do cangaceiro “fim de safra”, um ser em aposentadoria sociológica” (Távola, 25 de março de 1973). Considerava que tanto o tipo e o estilo de desenvolvimento brasileiro de “30 anos para cá, impossibilitam a existência de um fenômeno tão marcante à sua época” (Távola, 25 de março de 1973). Mas, considerava também que os elementos ainda perduravam na personagem Zeca Diabo:

Misturando misticismos meio “perdições” com traços mentais fronteiriços e estes com um sentimento de justiça muito seu e muito peculiar, ligam o personagem à realidade, fazendo-o uma expressão caricata e patética (por isso dramática) de uma raça extinta (...) essa mistura de vivências dá força a Zeca Diabo (...) seu sonho é fazer uma prótese dentária. Tal situação fica muito bem expressa quando resolve vender suas “memórias” para o jornal local, simbolizando sua entrada

na era do consumo. Ambivalente entre o mundo de sua formação e o que encontrou anos depois conseguiu ser, por isso mesmo, um interessantíssimo personagem. (Távola, 25 de março de 1973).

Concluía a crítica concordando com dona Emilinha: “É, Zeca Diabo está qualquer coisa em *O Bem-Amado*” (Távola, 25 de março de 1973). Embora não seja nessa crítica de 25 de março de 1973, Artur da Távola reforça a ideia de que só a “telenovela permite esse círculo vicioso de talentos, esta simbiose de vivências entre criador e intérprete” (Távola, 29 de outubro de 1973). Retomando sua discussão sobre a obra em processo, continua: “E o permite porque não é uma obra entregue pronta: vai sendo feita enquanto é representada ao longo dos seis meses, num processo criador totalmente novo na história da comunicação humana” (Távola, 29 de outubro de 1973). Nesse ponto incluiu o crítico e as relações e inter-relações do trinômio: público/centro produtor/recepção.

Se durante o tempo de seis meses de *O Bem-Amado* os críticos acompanharam em forma de comédia a sátira política articulada por Dias Gomes para falar do Brasil dos anos 1973, dialogaram com o centro produtor os aspectos técnicos e estéticos que a obra pedia, e mostraram ao público como essas questões todas estavam articuladas, em *O Casarão* (1976), o tempo é o foco principal não só da trama de Lauro César Muniz como dos críticos.

Helena Silveira, em 03 de junho de 1976, sob o título *Quando o tempo é a personagem* fala da obra de Lauro César Muniz e a sedução que o tempo exercia sobre o autor. “O tempo aberto em leque, as varetas das décadas ordenadas as figuras inseridas na pele dos dias, fazendo a história” (Silveira, 03 de junho de 1976). Se a intenção em *Os deuses estão mortos* era jogar com várias épocas e a mesma família, em *A Escalada*, Lauro Cesar Muniz retoma seu herói, o Tempo, enfocando-o em décadas, bem como a saga das famílias, suas mulheres padrões, seus chefes, o aventureiro que chega de fora, a verdade que se vai construir, no caso, Brasília, em *O Casarão* seu herói está presente em regime de tempo integral.

Segundo Helena Silveira, em *O Casarão*, o Tempo não faz seu discurso lógico, sereno, com hiatos

de dias e noites e sequências de décadas, umas anuladas, outras em enfoque. Não. "Aqui o Tempo é mesmo um leque a se desdobrar. Uma ponta é o ontem, a outra é o anteontem o meio será o hoje" (Silveira, 03 de junho de 1976). E após analisar algumas personagens e a composição delas no tempo da novela, acrescenta:

De uma novela cheia de interrupções, de dias seguintes, casa-se bem a esse estilo sincopado em que o dançarino absurdo obedecendo a uma única lógica: a que está dentro das criaturas. É o tempo dentro de Carolina, o tempo dentro de João. O tempo também através deles. O tempo-rio cujas águas vão indo sempre além. Uno e múltiplo, facetado, ambíguo (Silveira, 03 de junho de 1976).

Explica que o diretor Daniel Filho entendendo bem as intenções do autor, auxiliando-o com amplas tomadas, closes, usando muitas externas, fazendo até que o "telespectador menos sensível sinta aquele apelo nostálgico de terra e revaldo que João Maciel sente quando aspira o ar, não daqueles campos, mas os da sua própria juventude" (Silveira, 03 de junho de 1976). Explica indiretamente a sintonia necessária que deve existir entre autor e diretor. Entre a concepção da obra pelo autor e a compreensão, e realização técnica e estética concebidas pelo diretor. Nesse sentido, talvez esteja a ideia de Artur da Távola de que só a "telenovela permite esse círculo vicioso de talentos, esta simbiose de vivências entre criador e intérprete" (Távola, 29 de outubro de 1973), e podemos acrescentar o diretor justamente porque a obra está em processo.

A tentativa de entender porque o Tempo é, ao mesmo tempo, sedução e composição na obra de Lauro César Muniz, levou os críticos a se debruçarem sobre a trilogia *Os Deuses Estão Mortos* (1971) ainda na TV Record; *A Escalada* (1975) e *O Casarão* (1976) na Rede Globo, para analisar *O Casarão* que, segundo o autor, fechava um ciclo na sua produção. Não dava para analisar uma sem se referir às outras. E porque a fizeram de maneiras distintas é o motivo de trazer as duas visões críticas. O objeto é o mesmo, as leituras se aproximavam, mas cada um abordou a obra sob sua concepção de tempo e perspectiva metodológica de análise.

Sabemos que pensar o Tempo e sobre o Tempo não é exercício fácil, por isso sedutor. Lembra-nos Benedito Nunes: "Quando falamos do tempo, as coisas se embaralham porque não podemos enfeixá-lo num conceito único. A ideia de tempo é conceitualmente múltipla; o tempo é plural em vez de singular" (2000, p. 23). Os críticos também sabiam dessa pluralidade, como sabiam que na trilogia de Lauro Cesar Muniz, as duas primeiras novelas discutiam um dos conceitos de tempo que é o *tempo histórico*, portanto, "narrado de um presente ao passado e do presente ao futuro" (2000, p. 23) do *tempo cronológico*. Em *O Casarão*, os três tempos distintos são apresentados simultaneamente. Entrando nessa simultaneidade temporal, a história e os problemas de três gerações, e isso mudava tudo. E é nessa direção que Helena Silveira entende que o tempo é a personagem principal na novela, presente em tempo integral. De uma novela "cheia de interrupções, de dias seguintes, casa-se bem a esse estilo sincopado em que o dançarino absurdo obedecendo a uma única lógica: a que está dentro das criaturas" (Silveira, 03 de junho de 1976), o tempo interior de cada personagem. Sua leitura é parte de uma das correntes filosóficas e literárias da época mais próximas da crítica existencialista e da discussão de que a "abertura narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior, que foi a grande conquista da obra de Marcel Proust no início do século XX" (Nunes, 2000, p. 50). Segundo Benedito Nunes:

Problema eminente da filosofia desde o fim do século XIX, o confronto e o conflito entre os tempos, principalmente entre o tempo vivido e o tempo cronológico, acrescentar-se-á à tensão da forma romanesca, porosa ao dinamismo da imagem cinematográfica, mais apta a representar o simultâneo. A desenvoltura temporal do romance cruza-se, nesse ponto, com o tempo cinematográfico (Nunes, 2000, p. 50).

E a partir desse cruzamento do texto literário com o tempo cinematográfico que podemos pensar tanto a novela de Lauro César Muniz como a leitura de Artur da Távola. Para o crítico, a grande inovação do autor e da novela *O Casarão* para a dramaturgia brasileira foi a de Lauro ter colocado um problema até então desconhecido: a existência de um tempo televisivo. E é nesse sentido que Artur da Távola analisou a obra.

Das várias críticas que escreveu sobre *O Casarão*, uma delas foi: *Existe um tempo televisivo?*, em 8 de dezembro de 1976. Nesse texto é possível perceber que ao mesmo tempo em que mantém os seus procedimentos da análise crítica, utiliza-se da novela para discutir a obra em si, a produção de uma obra para um meio sem tradição, mas com formato e gramática próprias e, nesse sentido, discute a necessidade do dramaturgo compreender esse meio e sua gramática para que a novela se firmasse como gênero televisivo. Para o crítico, quem conseguiu realizar essas três instâncias de produção e realização foi Lauro César Muniz, em *O Casarão*. Finalmente, coloca uma questão fundamental para ser pensada e que até aquele momento, ano de 1976, não havia sido estudada: a existência de um tempo televisivo.

De todas as críticas da semana, a do dia 8 de dezembro de 1976, escrita sob o título *Existe um tempo televisivo?* merece uma leitura minuciosa desde o primeiro parágrafo, quando fala diretamente com o leitor e justifica a temática do dia.

Este não deverá ser um artigo claro. Perdão. A palavra tempo tem várias acepções e diversos significados e o uso do tempo é a principal qualidade de Lauro César Muniz como novelista. Ele é quem melhor domina, a meu ver, o tempo televisivo. Se é que existe esta categoria “tempo televisivo”, o que creio (Távola, 08 de dezembro de 1976).

Nessa crítica sua análise recai sobre um aspecto que eleger para aprofundar suas reflexões sobre a obra: a estrutura adequada à televisão, a criação e a descoberta do tempo televisivo.

A referência primeira de Artur da Távola é sempre o teatro. E é por ela que começa sua leitura da obra. Explica que no teatro, uma peça, em geral, dura duas horas. Trata-se de condensar várias unidades dramáticas. Essas duas horas podem contar uma ação que dure exatamente duas horas ou podem contar uma ação que dure 50 anos. Mas, o tempo real é o de duas horas. Em seguida, compara com o tempo no cinema e lembra que até Bráulio Pedrosa, Jorge Andrade e Lauro César Muniz a estrutura da telenovela sempre foi a do teatro e a do cinema, adaptada à televisão. Bráulio, em *O Rebu* (1975)

tentou fazer 24 horas em seis meses e conseguiu. Jorge Andrade em *O Grito* (1975-1976) fez o mesmo, só que em uma semana. Já Lauro César Muniz, desde *Escalada* (1975), tentou “algo diferente e inédito: a aproximação do tempo real da televisão” (Távola, 08 de dezembro de 1976). Mas, foi em *O Casarão* que o geômetra aperfeiçoou o uso do tempo real na telenovela. “Ele colocou em 80 horas reais o desenvolvimento dos personagens no tempo (aqui entendido como a categoria tempo, ou seja, aquela dentro da qual nascemos, vivemos e morreremos)” (Távola, 08 de dezembro de 1976). O grande segredo de Lauro César Muniz, foi “usar as 80 horas disponíveis, fazendo com que a ação se desenvolva dentro do tempo dos personagens e da história” (Távola, 08 de dezembro de 1976). Relaciona esse segredo aos níveis de audiência, a queda de preconceitos de “setores hostis ou indiferentes ao caráter cultural da obra telenovelistica” (Távola, 08 de dezembro de 1976) e a plena aceitação pelo grande público telespectador. A partir daqui vale a citação na íntegra:

Lauro César Muniz, o geômetra, jogou, pois, com:

1. O tempo da telenovela. Oitenta horas que ele aproveita todas.
2. O tempo histórico. Dentro das 80 horas, ele colocou o desenvolvimento de três gerações de uma mesma família no tempo, condicionadas (as três gerações) pelas características econômicas e históricas.
3. O tempo interior. Aqui ele saiu da instância sociológica (...) e penetrou na psicologia, mostrando claramente os resultados do esbarro violento do vetor social com o vetor psicológico na vida de cada pessoa. Aqui ele se aproximou do conceito proustiano de tempo (...) (Távola, 08 de dezembro de 1976).

Finaliza reforçando a ideia de que a telenovela tem um tempo próprio, que “esse tempo ainda não foi pesquisado, estudado e trilhado por nenhum autor como Lauro César Muniz” (Távola, 08 de dezembro de 1976). Para Artur da Távola, a descoberta do tempo próprio da televisão era o grande desafio para todos os dramaturgos, tanto os daqueles dias (1976), como os do futuro.

Destacamos o parágrafo em que o crítico responde as suas indagações iniciais e nos coloca frente a

uma questão real para ser pensada nos estudos de televisão, em geral e da telenovela, em particular. Artur da Távola escreve: “Mesclando os usos desses três tempos, Lauro César Muniz, o geômetra, vem conseguindo dar às suas obras uma dimensão da qual resulta uma quarta concepção de tempo: o tempo televisivo” (Távola, 08 de dezembro de 1976).

Os críticos não retomavam suas indagações iniciais apenas para reforçar uma ideia, mas também como reparação de colocações iniciais. Como é próprio do formato da telenovela o se fazer e se refazer enquanto está sendo produzida, é próprio também de uma crítica em movimento acompanhar as mudanças e rever suas impressões iniciais. Para exemplificar esse exercício da crítica e dos críticos, trago uma crítica de Artur da Távola sobre *O Bem-Amado* e uma indagação de Helena Silveira sobre a crítica e a função da crítica e do crítico de telenovela.

Logo que a novela *O Bem-Amado* foi ao ar, como era próprio de Artur da Távola escrever sobras as primeiras impressões, em 30 de janeiro de 1973, o primeiro diálogo que estabelece é com o diretor Regis Cardoso e o foco de sua crítica é a direção dos atores. Em *Cuidado com os atores, ó diretor*, justifica porque sua conversa inicial com o diretor é uma crítica. Não porque a função do crítico fosse o de ser sempre intolerante e se não espicaçasse a criatividade de seus participantes, não cumpria seu papel. Não. Dizia que só dedicava sua “atenção a programas que têm condições de melhorar” (Távola, 30 de janeiro de 1973). Dizia isso porque tudo estava indo muito bem no *O Bem-Amado* menos a direção de atores.

Já dá para ver, ou o diretor Regis Cardoso pega a novela no pulso e dá o tratamento cênico que sua composição realista impõe ou vai cada ator para um lado, num melê total. Paulo Gracindo – Tucão baiano, sem bigode. As mesmas expressões faciais, o jeito de comer, olhar em cena. Tudo igual. O Tucão é um marco. Mas já morreu. Odorico é outro ser. Oriundo de diversas vivências e ambientes (Távola, 30 de janeiro de 1973).

Crítica as solteironas e a delegada como caricatas demais. Dirceu (Emiliano Queiroz) caçador de borboletas e diz que tudo isso é questão de direção. Ponderava que sabia que sua crítica ia causar

espanto uma vez que a novela mal havia começado e ele já estava reclamando.

Eu sei que sempre há um período de acomodação nas equipes organizadas para cada telenovela, é cedo ainda, mas composição de personagem é assunto presidido por uma filosofia de direção. E esta logo se vê. E exatamente por ser cedo que me sinto no dever de alertar. Eu disse alertar, não criticar, dar palavras definitivas. Uma telenovela tão bem ambientada, tão bem concebida para veicular elementos da sociologia do interior brasileiro, feita a cores num investimento de milhões de cruzeiros, não pode nem deve correr o risco de ter seu crescimento prejudicado pela ameaça de um tratamento equivocada na direção de atores (Távola, 30 de enero de 1973).

Seguindo sua metodologia crítica, a última semana da novela era dedicada à análise geral da novela, dos atores, as falhas e as realizações. No caso de *O Bem-Amado* faz também um balanço de suas impressões e críticas iniciais. Duas delas em especial: a crítica que faz ao diretor Regis Cardoso e à interpretação da personagem Odorico por Paulo Gracindo. Diz escrever para reparar as críticas e afirmar que Gracindo “tem sido tão sensacional no Odorico, que hoje tem uma vida própria” (Távola, 12 de agosto de 1973). Nesse exercício de reparação crítica vale acompanhar a análise que faz da personagem, principalmente da composição dessa personagem, e o que considera essencial na dramaturgia de Dias Gomes. A começar pelo título: *Odorico e Gracindo. A solidão e a lição* (12 de agosto de 1973). Escreve: “Hoje, Odorico não brilha apenas pelos aspectos anedóticos de sua participação na telenovela, mas por uma personalidade repleta de subjetividade humana que Gracindo lhe emprestou” (Távola, 12 de agosto de 1973). A partir dessa afirmação discute a solidão de Odorico. E o que mais lhe impressiona.

A profunda solidão nos seres tomados pela doença (que autor e ator colocaram como causa real do comportamento de Odorico) que o ataca e consome. É a solidão da impossibilidade de passar adiante uma gota que seja dos propósitos interiores, os bons e os maus, hoje nele misturados mercê da

doença. É a solidão dos afetos sem resposta e das respostas sem afeto, da transa secreta com compulsões que nem percebe Odorico é o grande solitário, digo, o grande solitário da obra. Nele a comédia da aparência revela o *phatos* do drama, verdadeira essência da obra de Dias Gomes, a melhor que escreveu para a TV e a meu ver a telenovela mais importante de todos os tempos (Távola, 12 de agosto de 1973).

Conclui sua crítica relacionando a realização da obra e a da telenovela. “Hoje, Odorico é pessoa, tão viva e real como o ator” (Távola, 12 de agosto de 1973). E sempre que isso ocorre, continua o crítico, o ideal da telenovela é atingido. Para o crítico, a telenovela “é a única manifestação artística (os puristas que me perdoem) que duram seis meses com a possibilidade de situações mudarem, personagens evoluírem” (Távola, 12 de agosto de 1973), logo o trânsito entre a representação e o ser pode se dar de maneira muito diversa das artes tradicionais, sempre que o autor assim o conceba.

Sobre o papel do crítico nesse processo, justifica sua metodologia de dedicar a crítica da novela em todos os sentidos. Considera que pode ser uma chatice para o leitor, mas insiste que realiza a série de críticas porque considera o gênero telenovela importante demais e é por isso que “mais de um artigo sempre se faz necessário para um balanço mais amplo e completo” (Távola, 1º de outubro de 1973), conclui Artur da Távola.

Sobre a crítica e a função do crítico que aborda a televisão e a telenovela como veículo de cultura destaco uma vez mais a crítica de Helena Silveira: *A saga nossa de cada dia* (18 de fevereiro de 1974), na qual discute a televisão, a telenovela como veículo de cultura e o papel do crítico de TV. Escreve Helena Silveira que a telenovela xingada por muitos se tornou um autêntico produto nacional. E “hoje quem trata de TV não pode deixar de olhar para esse nosso produto genuíno que envolve num poder de imantação camadas sociais das mais diversas” (Silveira, 18 de fevereiro de 1974). Daí, segundo a crítica, usar a telenovela como veículo de cultura, informativo, bem feito, bem urdido, sem perder suas qualidades de comunicação com vastas plateias, aproveitando os melhores artistas que dão show de interpretação, era muito

importante. Finaliza sua leitura com as seguintes indagações:

“E o papel do crítico de televisão não é combater a telenovela. Quem se julgará ele para ser a esse ponto sentencioso e conhecedor do que melhor convém a multidões que já optaram? Seu papel, uma vez que o gênero foi aceito (e de que modo) é contribuir para que a forma de ficção no vídeo melhore sempre mais no sentido de sua fatura. Que cada vez mais, bons profissionais cuidem dela, quer na produção, quer na direção, interpretação, roteiros, trilhas musicais, etc. O resto é tomar de um veículo que se destina ao povo a fazê-lo funcionar para uma elite, esta sim, na medida em que se alimenta de produtos estrangeiros, completamente *blasé* e de costas viradas para o popular escó móvel chamado de máquina de fazer doidos, mas nem tanto (Silveira, 18 de fevereiro de 1974).

À pergunta de Artur da Távola sobre a existência ou não de uma crítica de televisão e a afirmação de Helena Silveira sobre a impossibilidade daqueles que tratavam de TV de não olhar para o produto genuinamente brasileiro que é a telenovela, acreditamos que os críticos responderam na medida em que nos mostram que ao dialogar com o público, com o centro produtor, com os autores e com os polos de recepção (incluindo os críticos) praticaram um tipo de crítica que colaborou no processo de construção de um formato genuinamente brasileiro, a telenovela.

NOTAS

¹ Este artigo é parte da pesquisa vinculada ao projeto intitulado *A telenovela brasileira sob os olhos da crítica nos anos 1970*, projeto desenvolvido no programa de pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM) da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Baccega, entre 2016 e 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dicionário da TV Globo. (2003). *Programas de dramaturgia & Entretenimento/Projeto Memória das Organizações Globo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.

Moisés-Perrone, L. (2016). *A crítica literária. Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nunes, B. (2000). *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática.

Silveira, H. (03 de junho de 1976). Quando o tempo é a personagem. *Folha de São Paulo*.

Silveira, H. (11 de março de 1973). De carnaval, colorido e outros babados. *Folha de São Paulo*.

Silveira, H. (18 de fevereiro de 1974). A saga nossa de cada dia. *Folha de São Paulo*.

Silveira, H. (22 de abril de 1973). Um coelhinho carregado de...Um mundo como rima para Raimundo. *Folha de São Paulo*.

Silveira, H. (27 de setembro de 1971). O que é teatro? O que é cinema? O que é televisão? *Folha de São Paulo*.

Távola, A. da (12 de agosto de 1973). Odorico e Gracindo. A solidão e a lição. *O Globo*.

Távola, A. da (16 de setembro de 1973). Odorico e seus mormentes. *O Globo*.

Távola, A. da (1º de junho de 1973). O grande momento de O Bem Amado. *O Globo*.

Távola, A. da (1º de outubro de 1973). Começo da churumela. *O Globo*.

Távola, A. da (25 de março de 1973). Zeca Diabo e a aposentadoria sociológica. *O Globo*.

Távola, A. da (29 de agosto de 1973). De Dirceu e de Borboleta. *O Globo*.

Távola, A. da (29 de outubro de 1973). Existe uma crítica de TV? *O Globo*.

Távola, A. da (30 de janeiro de 1973). Cuidado com os atores, ó diretor. *O Globo*.

Távola, A. da (8 de dezembro de 1976). Existe um tempo televisivo? *O Globo*.

Távola, H. da (2 de outubro de 1973). Cores, falares e exportação. *O Globo*.