

Televisão e crítica na imprensa: Visões sobre TV em debate nos anos 1960, Rio de Janeiro e São Paulo.

Television and criticism in the press: Visions about TV on debate in 1960's, Rio de Janeiro and São Paulo.

Milena Azevedo de Menezes
Mestranda em História
Universidade Federal do Ceará
profamilenahistoria@gmail.com

Recebido em: 23/11/2020

Aprovado em: 21/12/2020

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar a produção intelectual sobre televisão em cadernos culturais da “grande imprensa” em São Paulo e Rio de Janeiro, durante a ditadura civil-militar nos anos 1960. O objeto de estudos consiste na formação de uma crítica televisiva, presente nesses cadernos culturais como colunas de televisão. No Brasil, a TV tornou-se, para muitos dessas produções, sinônimo de desenvolvimento da industrialização, o que contribui para os estudos sobre o processo de urbanização na região sudeste do país, relacionando capitalismo e integração nacional. Com o crescimento dos circuitos de comunicação e o aumento do acesso à TV por políticas de facilidade de crédito, é possível perceber o aumento dos espaços nos cadernos culturais de colunas sobre televisão, sobretudo, como escrita sobre possibilidades de futuro para a TV. As fontes utilizadas são Caderno B (Jornal do Brasil), Segundo Caderno (Tribuna da Imprensa), Cartazes da Cidade (Diário Carioca) e a Revista UH (Última Hora).

Palavras-chave: televisão; crítica; ditadura.

Resumen/Abstract: The purpose of this article is to analyze the intellectual production about television in cultural sections on “broadsheet” press in São Paulo and Rio de Janeiro, during civil-military dictatorship in 1960's. The study object refers to the making of a television criticisms, found in cultural sections as newspaper columns about television. In Brazil, TV became, for most of these productions, synonym of industrial development, which contributes for the research about the process of urbanization in Southeast region of the country, relating capitalism and national integration. Due to development of media circuits and the increasing access to television through credit facility policies, it's possible to perceive the increase in the cultural section space about television newspaper columns, especially, as a writing about possibilities of future for the TV. The historical sources used are Caderno B (Jornal do Brasil), Segundo Caderno (Tribuna da Imprensa), Cartazes da Cidade (Diário Carioca) and Revista UH (Última Hora).

Palabras clave/Keywords: television; criticism; military dictatorship

Introdução

A escrita sobre TV, desde a chegada das primeiras emissoras nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, situava o objeto dentro de representações dos valores urbanos, cujas primeiras reportagens circulavam em revistas de consumo e suplementos literários desde anos 1950, com a inauguração da primeira emissora de TV, a TV Tupi em São Paulo¹. Porém, durante os anos 1960, é possível perceber uma forma de escrita presente em cadernos culturais de grande circulação, sobretudo, um espaço próprio voltado para a crítica de conteúdo televisivo. Grande parte dessa crítica envolvia a televisão como objeto de possibilidades ao engajamento intelectual, ou seja, uma escrita voltada para pensar “soluções de problemas”, para estratégias políticas sobre o que a televisão no Brasil deveria ser e o que não deveria naquele momento.

Dessa forma, neste artigo apresentamos a escrita sobre TV na imprensa a partir da formação de espaços próprios em cadernos culturais na imprensa de grande circulação, durante os anos 1960. Destacamos as trajetórias dos seguintes críticos: Fausto Wolff, crítico de teatro e dramaturgo, escreve para o *Caderno B* (JB) entre 1964 a 1968 sobre TV²; Reynaldo Jardim, poeta, criador do *Suplemento Dominical* (JB) e *Caderno B* (JB) em 1956, assim como criador de jornais alternativos, como *Poder Jovem* em 1967 e *O Sol* em 1968, escreve para o DC entre 1964 a 1965; Ivan Lessa, jornalista, literato, escreve para o *Revista UH* (UH) entre 2 de janeiro de 1965 a 24 de abril do mesmo ano, e colaborou com *O Pasquim* na década de 1970.

Durante o percurso da pesquisa³, o que chamou a atenção durante a análise desses documentos foi a assinatura das colunas por nomes reconhecidos no campo das esquerdas nos anos 1960 e 1970, tais como Fausto Wolff (JB), Ivan Lessa (UH) e Reynaldo Jardim (DC). Outros críticos

¹ Inaugurada em 1950, a TV Tupi foi financiada pelos Diários Associados, principal oligopólio de comunicações no eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Assis Chateaubriand, dono dos Diários, foi o responsável pelos primeiros contratos com RCA e General Electric, ao fazer as primeiras montagens e colocar a TV para o mercado. Além de estações de rádio, jornais e emissoras de TV, a revista “O Cruzeiro” também faz parte de seu domínio.

² Também escreve para o *Segundo Caderno* (TI) sobre teatro entre 1962 a 1968, e depois colabora com *O Pasquim*, um dos jornais alternativos de esquerda e notável pelo uso da sátira como crítica à ditadura, durante os anos 1970.

³ A escolha do objeto de pesquisa nasceu durante as atividades do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), ainda durante a graduação com orientação da prof^a Ana Rita Fonteles Duarte. A participação no grupo de pesquisa História e Imagem, com orientação da prof^a Meize Regina de Lucena Luca também foi parte importante para a construção da análise do objeto. Posteriormente, as discussões deram corpo ao projeto de mestrado aprovado no Departamento de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Ceará, cuja pesquisa ainda está em andamento.

também são importantes para compreender como a trajetória das visões de esquerda⁴ sobre o campo da cultura converge com a formação da crítica televisiva, que é o caso dos jornalistas Carlos Fernandes e Walter Negrão, que escrevem para o *Brasil Urgente*, em 1963; e o jornalista militante Paulo Neves, que escreve para o alternativo *Movimento*, entre 1975 a 1981. Porém, aqui centraremos em apenas os três principais nomes dos cadernos *Caderno B* (JB), *Revista UH* (UH) e *Cartazes da Cidade* (DC) para analisar prioritariamente a formação da crítica televisiva em cadernos culturais da chamada “grande imprensa”, ou a imprensa de grande circulação.

Abordaremos a noção de percepção temporal representada na crítica, situada a partir do desenvolvimento industrial dos bens de consumo na época cuja televisão representaria um dos principais espaços de “mercantilização da cultura”, diante da formação de uma recente indústria cultural. O conceito “imaginação televisual” da historiadora Marialva Barbosa (2013, p. 263) ajuda a interpretar essas representações sobre televisão que abarcam um determinado imaginário sobre a TV, relacionado ao desenvolvimento capitalista e ao processo de urbanização no país.

Depois, apresentaremos a discussão sobre a formação de espaços da crítica televisiva nos cadernos culturais, relacionando a escrita sobre TV mediada a outros espaços de atuação, como o teatro e a literatura. Ainda, é possível estabelecer uma relação entre a construção do engajamento intelectual na interpretação dos conteúdos televisivos, promovidas por críticos da esquerda. Dessa forma, essa reflexão motivou o tópico final desse trabalho, ao discorrer sobre um importante intelectual: Reynaldo Jardim. A busca por uma “linguagem própria” para a televisão dos anos 1960 é um dos principais pontos de partida na escrita de Jardim. Fontes secundárias serão utilizadas para traçar a trajetória do crítico.

O presente trabalho tem como objetivo abrir caminhos para a análise da crítica televisiva como objeto de estudos sobre a história da televisão no Brasil e sua relação com a sociedade civil nos anos 1960. O debate se encontra aberto para a discussão, sobretudo, no campo de estudos sobre

⁴ A trajetória de Sylvia Leon Chalreio, jornalista e militante do *Partido Comunista* (PC), que escreve para a *Revista da Televisão* (DC) durante o ano de 1962, com coluna própria chamada *Telecrítica* e que comentava sobre o teleteatro ao vivo na TV, também é importante evidenciar, porém sua escrita para a revista limitou-se a resenhas de peças teatrais e programação do teleteatro.

história da comunicação no Brasil⁵. Esperamos que o presente artigo possa contribuir para o campo, sobretudo, ao relacionar imprensa e televisão em debate durante os anos ditatoriais.

Crítica televisiva e a percepção de tempo

A forma como percebemos a televisão enquanto produção de conteúdo e parte do cotidiano se transformou ao longo do tempo, devido aos novos parâmetros comunicacionais. Enquanto parte de uma cultura midiática, essa percepção pode ser *historicizada* como materialidade das transformações sociais. A partir dos anos 1960, a escrita sobre televisão ganha espaço em cadernos culturais na imprensa e se torna importante objeto de análise aqui para compreender as discussões sobre produção cultural e mercado capitalista, enquanto debate público sobre o medo e o fascínio de um meio de comunicação que expandia seus circuitos no momento.

Segundo Terry Eagleton (1991, p. 4) o conceito de crítica adquire contornos quando relacionamos a escrita voltada para a esfera pública, com vistas a um determinado segmento. “A crítica abre-se ao debate, tenta convencer, convida à contradição. Torna-se parte do intercâmbio público de opiniões” (Idem, p. 4). A imprensa no Brasil, desde o século XIX com a publicação de folhetins políticos e de crítica literária, tornou-se uma das principais instituições cujos literatos e políticos encontram espaço propício para essa intervenção, aproximando o jornal como representação de uma “tribuna”, seguindo um modelo específico da imprensa francesa, cuja forma de jornalismo era mais próxima à escrita literária (RIBEIRO, 2003, p. 149).

A crítica televisiva transforma-se e acompanha a história da televisão no Brasil, assim como a crítica teatral acompanha a história do teatro e a crítica literária da literatura. O diálogo entre a prática artística e o exercício crítico, tomados muitas vezes como prática cultural e representação, é importante para compreender as especificidades dos dois campos para a análise do entendimento entre eles (FALCÃO, 2017, p. 17). Enquanto os circuitos televisivos se expandem e a programação passa por transformações e experimentalismos, a crítica procura apreender a recepção do conteúdo ao público e, ao mesmo tempo, produz estratégias de interpretações.

⁵ A obra de RIBEIRO e HERSCHMANN (2008, p. 16) destaca os principais problemas de delimitação do campo, como história dos meios de comunicação parte de uma disciplina maior: História Cultural ou História da Comunicação. Outro importante trabalho que abarca a história da comunicação como campo de estudos é “História da Comunicação no Brasil” de Marialva Barbosa (2013), abarcando a trajetória de transformações do campo de estudos entre História e Comunicação, ao sair das generalizações de uma linha do tempo dos meios e abrir horizontes além da imprensa como objeto de estudos.

Dessa forma, a crítica televisiva, segundo Fernanda Maurício Silva (2016, p.12), permite traçar uma investigação sobre a “qualidade enquanto quadro valorativo flexível e negociado com aspectos hegemônicos”, assim como identificar tensões nas formas televisivas. O crítico televisivo José Luís Braga (2006, p.46) explica que, ao tratar da crítica midiática, a escrita sobre a produção cultural exerce esclarecimentos a partir de uma interpretação ampliada, principalmente por meio da tensão entre processos e produtos midiáticos.

A percepção de regime temporal é baseada na noção de aceleração, o que para KOSELLECK (2014, p. 205) é resultado de transformações em técnica ao *desnaturalizar* a experiência que se conhecia até então. O historiador ao discutir sobre os principais elementos que condizem à experiência moderna da Revolução Industrial, como os relógios e a máquina a vapor, elabora a aceleração como categoria histórica por situar como um conceito em perspectiva e, portanto, expectativa, situando a evidência da comparação com as gerações contemporâneas, aos quais compartilham um espaço de experiência comum, mesmo que refratado (Idem, p. 153). Os discursos sobre o que é a TV, o que não é e o que poderia ser, perpassam uma percepção de tempo em que a imagem e as letras são espaços de experiência em conflito, mas também de diálogo.

Representar a televisão e sua produção é construí-la em meio a outros mediadores culturais, como a fotografia, o rádio, o cinema, o teatro e a literatura, o que também serão referências para construir uma “imaginação televisual”, conceito de Marialva Barbosa (2013, p. 263) ao tratar das primeiras impressões publicadas em jornais e revistas sobre o aparelho. Pensando na categoria “utopia”, a historiadora analisa o caminho de expectativas de futuro que a TV ocupou em revistas de consumo e jornais. Essa utopia que representou a TV como diluição de fronteiras geográficas e como o progresso tecnológico relacionou-se como elo fundamental com a imaginação produtora de sentidos. “A televisão já nasce dependente da imaginação comunicacional do público e como utopia midiática” (Idem, p.266)

Por exemplo, antes mesmo da inauguração da primeira antena difusora, aconteceu a Feira de Amostras do Rio de Janeiro em 1939, cuja exposição principal era a Exposição da Televisão, patrocinada pelo Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, órgão criado no Estado Novo em 1934. Toda aparelhagem se deu por meio da parceria com o Terceiro Reich alemão, como necessidade de influência comercial e ideológica, assim como a necessidade de Getúlio Vargas em

investir em propaganda política. A “caixa mágica”, “maravilha do século”, “milagre da comunicação” e etc, preencheu as matérias sobre o novo objeto, que já era uma realidade em países como EUA, Inglaterra e Alemanha (BUSETTO, 2007, p.178).

Essa percepção da tecnologia enquanto representação de progresso possui uma historicidade, como percebe Ulpiano T. Bezerra (2000, p. 15) em uma peça publicitária de um fogão a gás vendido em 1913 no Rio de Janeiro. Valor de uso, conforto, economia e status são as principais categorias de atributo para o objeto que significaria a “cozinha perfeita”. O sentido de progresso como conceito evolutivo e de etapas lineares, evoca o sentido de “substituição” ao invés de “transformação”. Inclusive, é este o objetivo: não só introduzir o novo objeto, mas eliminar os predecessores. É situada então uma ideia de progresso descontextualizado para jamais esgotar, mas superar-se continuamente, provocar a obsolescência e induzir à substituição.

A crítica televisiva ganha espaço nos cadernos culturais: anos 1960

Segundo o sociólogo Renato Ortiz (2006, p.116), durante a ditadura civil-militar, promoveu-se a formação de um mercado de bens simbólicos, com o desenvolvimento de uma indústria cultural responsável pelo aumento da produção de bens de consumo, como a televisão e o rádio, ao mobilizar públicos de diversas categorias para integrá-los ao mercado econômico nacional. Os veículos jornalísticos transformaram-se em grandes corporações capitalistas com o apoio do Estado militar, principalmente por conta da concessão de subsídios econômicos como empréstimos e incentivos fiscais. Esses incentivos fizeram com que grandes grupos editoriais se preocupassem com a diversificação das publicações, devido ao acréscimo do volume de produção (DUARTE, 2002, p. 32-33).

Conciliada aos embargos da censura (que já atuava antes do AI-5), a criação da Agência JB, Serviços de Imprensa LTDA., em 1966, também é exemplo da modernização nos impressos. A agência fornecia material para o Jornal do Brasil e a Rádio Jornal do Brasil, em que o próprio seu criador, Alberto Dines, relata que no momento da ditadura “os jornais conseguiram se desenvolver, competir, melhorar a qualidade intrínseca” (JORNALISTAS & CIA, 2008, p. 2). Assim, os cadernos referentes à crítica da produção cultural estabeleceram seu lugar diante da automação do jornalismo impresso na estruturação do jornal como empresa.

Sobre as tiragens dos cadernos dominicais, estes possuíam mais relevância na circulação. O *Caderno B (JB)*, matutino dominical, correspondia a 199.000, enquanto a tiragem do jornal de terça a sábado, correspondia a 83.000. Do total de tiragens na região São Paulo – Rio de Janeiro, ultrapassavam os 200.000, enquanto outros possuíam circulação entre 10.000 e 70.000, e os jornais semanários correspondiam a 51,8% do total (ALMEIDA, 1971, p. 16-17).

Sobre os dados de aparelho televisivos em domicílios, em 1960, menos 5% tinham acesso à TV. Em 1970, correspondia a 24% e, posteriormente, 76% em 1980. Esses números compartilhavam a presença significativa do rádio, este importante setor da comunicação que ajudou a construir o espaço televisivo: com 29% em 1960, 59% em 1970 e chegando a 76% em 1980. “A existência de rádio e televisão significa a presença da mídia no interior dos domicílios, ou seja, passa a existir um canal de recepção interno de comunicação das famílias com o mundo exterior.” (ALVES, 2004, p. 30).

Podemos pensar a crítica ao conteúdo televisivo a partir do enfrentamento a um novo mercado que tem como objetivo integrar o consumo em massa. A partir da aproximação entre a crítica e o jornalismo cultural, entende-se a função da crítica nas disputas entre os agentes, que ocorrem tanto em função das abordagens quanto em função dos espaços em que esses sujeitos atuavam, importantes para entender como a crítica televisiva foi ganhando notoriedade nas páginas dos jornais (VENTURA, 2015, p.10). O espaço próprio de crítica a TV, compartilhado com as colunas de teatro, de cinema e de literatura, tornou-se uma forma de tentar apreender a televisão e seu conteúdo. Ao mesmo tempo, também se tornou sintomático de uma crise, seja nas concepções do que é ser crítico, seja no debate sobre a função da produção cultural.

Dentre os cadernos, destacamos o Caderno B (Jornal do Brasil), o Segundo Caderno (Tribuna da Imprensa), UH Revista (Última Hora) e Cartazes da Cidade (Diário Carioca), jornais de maiores circulação entre São Paulo e Rio de Janeiro, e renomados espaços de produção de crítica cultural. Em 1956, o Jornal do Brasil foi pioneiro na reestruturação dos editoriais. Foi criado o Suplemento Dominical, caderno que reúne contribuições de artistas, escritores e poetas, junto ao Caderno B, dedicado às colunas de opinião sobre teatro, música, literatura e etc. Assim segue o Segundo Caderno (II); Cartazes da Cidade (DC), pioneiro na diagramação dos jornais, com a

separação em cadernos; e Revista UH (UH), editorial de esquerda, mas que se apropriou do novo modelo empresarial.

A ligação entre jornalistas de esquerda a empresas jornalísticas, seja direta ou indiretamente, é evidenciada por Marco Roxo (2012, p.12) ao situar muitos intelectuais ligados ao “Partidão” (PCB) que ocupavam espaços nessas empresas, seja para evitar seu isolamento e se articular dentro de um conjunto mais amplo de forças da sociedade ou porque a imprensa durante a trajetória do Partido foi uma espécie de “escola de formação” para seus integrantes, ainda que essa relação não fosse harmoniosa, afinal, muitos jornalistas foram perseguidos durante os anos ditatoriais.

Com exceção do UH, de editorial assumidamente à esquerda e que sofreu retaliações durante o período, a trajetória dos outros periódicos esteve ligada ao alinhamento ao governo militar de início, como o caso do JB e TI, posteriormente com momentos de afastamento devido à censura pós-1968, mas que ainda recebiam a contribuição de críticos, de jornalistas e outros intelectuais das artes de esquerda, muitos com formação no *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), que escreviam para os cadernos culturais e para os suplementos literários.

A partir das reformas que tornaram as redações próximas da dinâmica empresarial, automatizadas e com mais funções administradas, a imprensa no Sudeste procurou produzir uma escrita que se pretendeu “neutra” e “objetiva”, dividindo os espaços de escrita entre notícia e “opinião”, seguindo o modelo norte-americano de *lead*⁶. Assim, com a separação em cadernos, possibilitou um espaço próprio para a escrita literária e fermentação intelectual representada nos suplementos literários.

A formação de um espaço próprio de crítica ao conteúdo permite analisar como a programação, que compartilhava espaços entre os “enlatados” norte-americanos, o teleteatro e as primeiras novelas, torna-se propulsora de disputas em debate sobre visões intelectuais acerca da TV. A crítica de conteúdo como parte da crítica ao capital privado, a ideia de “vender cultura” e a noção

⁶ Segundo Ribeiro (2003, p. 147), esse modelo de escrita jornalística tinha como base os primeiros manuais de redação, introduzidos nas redações dos principais jornais de São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950, como função de instituir os parâmetros da escrita e a apresentação dos textos originais à composição gráfica, pois racionalizava o espaço da criação e legitimava a autoridade dos editoriais, por exemplo, na introdução do *copy-desk*: redatores que revisam e, se necessário, reescrevem as matérias para dar uma unidade de estilo, cujo papel era essencialmente disciplinador para que os textos estivessem de acordo com as normas da redação.

de “embotamento mental” promovida pela TV são os principais temas abordados por uma crítica que tenta entender a relação entre mercado e cultura por meio da TV.

Em 1964, foi publicado o primeiro espaço próprio de crítica televisiva no *Caderno B* (JB), com a coluna de Fausto Wolff. Dramaturgo, Atuou de 1962 a 1968 na *Tribuna da Imprensa* como crítico de teatro e, nos anos 1970, colaborou com *O Pasquim*, um dos jornais da imprensa alternativa de crítica à ditadura civil-militar. Também foi integrante do *Círculo Independente de Críticos Teatrais* (CICT), criado em 1950, a partir da crítica a *Associação Brasileira de Críticos Teatrais* (ABCT) por seu caráter paternalista de avaliação das peças (para Wolff, as melhores produções elegidas pela ABCT, eram produções de maiores bilheterias, e não com o melhor conteúdo).

Para o *Caderno B* (JB) a coluna “A Função do Crítico” por Fausto Wolff, do dia 10 de outubro de 1964, publica:

(...) O primeiro dever do crítico revestido das funções de assistência social é acreditar na televisão. Acreditar, porque dependendo do progresso humanístico dos seus proprietários, a televisão pode vir a ser o mais valioso auxiliar na formação cultural de um povo. A pergunta que o crítico deve fazer a si mesmo em seguida: A televisão acrescenta alguma coisa ao telespectador? A resposta é não. (...) O que é, então, a televisão? Uma arma perigosíssima nas mãos de crianças que não entendem nada de explosivos. (WOLFF, 1964, p. 6)

O tema foi recorrente nas colunas de Wolff, assim como evidenciado por outros críticos: o futuro da TV para a produção cultural. Ao fomentar a ideia de modernização no contexto de urbanização da capital, a televisão é representada na ideia de inovação, assim como a crise para a função do crítico.

Essa relação entre futuro e crise pode ser entendida a partir da perspectiva de KOSELLECK (2007;2006a;1999) sobre espaços experiência e horizonte de expectativas como categorias da temporalidade histórica, que não coincidem nem são complementares, mas estão em constante tensão, pois “sempre as coisas podem acontecer diferentemente do que se espera” (2007, p.312). Essa tensão pode ser aplicada ao termo “crise” que, desde 1780, tem se tornado uma expressão de uma nova percepção de tempo, ao mesmo tempo indicando e intensificando o “fim” de uma época. As percepções sobre as mudanças de uma época podem ser medidas a partir do uso do termo “crise”, apesar de que a categoria ainda permanece ambígua de acordo com as emoções que a acompanham (2006a, p. 358).

Ao mesmo tempo, Wolff estabeleceu a relação de compromisso entre o crítico e a TV, o que nos remete ao “dever” do crítico na imprensa em defesa do pensamento reflexivo para as chamadas “belas artes”. O crítico afirmou que a televisão não acrescenta em nada para os telespectadores. Segundo Wolff, a crise na produção cultural seria um novo espaço criativo que não engrandecesse o “espírito” e, por isso, muitas vezes usava o termo “embotamento mental” para se referir ao que a TV produzia. Dentre o conteúdo televisivo, as novelas foram citadas por Wolff com frequência como sintoma da “incultura” na programação. A telenovela na década de 1960 ainda estava em processo de descoberta de sua linguagem própria, compartilhando com a programação dos teleteatros ao vivo, mas que já chamava atenção da crítica.

O *Diário Carioca* com o caderno *Cartazes da Cidade* também recebeu colunas de crítica à TV com chegada de Reynaldo Jardim, em 1964, que escreveu para o caderno até 1968 sobre televisão. Sua coluna compartilhou no espaço com crônicas dentre outros críticos e a programação semanal televisiva. Além de criador do *Caderno B* (JB), também foi criador do *Suplemento Dominical*, semanário literário criado em 1961 para o JB; diretor da *Rádio JB* desde 1952, da revista *Desfile* desde 1963, do setor de telejornalismo da *TV Globo* em 1965; além de editor dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora*, diretor da revista *Senhor* desde 1962, poeta e artista plástico.

A trajetória de Reynaldo Jardim como intelectual de esquerda convergiu com a crítica à televisão ao incorporar seus percursos do pensamento neoconcreto para pensar uma possível linguagem televisiva e uma instrumentalização do objeto para a arte. Suas relações com o Grupo Opinião⁷, assim como sua participação como jornalista em periódicos alternativos (criador d'O Sol⁸ e Poder Jovem⁹, em 1967 e 1968) permite pensar as relações dos espaços ocupados por jornalistas de esquerda entre a clandestinidade e o grande circuito de impressos como forma de aproximação nas discussões sobre as novas produções culturais, como é o caso da TV.

Em 5 de dezembro de 1964, publica:

⁷ Formado a partir do Centro de Cultura Popular da UNE, o show *Opinião* foi um musical que deu origem ao grupo, em 11 de dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal. (PARANHOS, 2014, p. 2).

⁸ Jornal alternativo idealizado por Reynaldo Jardim, circulou no Rio de Janeiro a partir de 21 de setembro de 1967 a 5 de janeiro de 1968. Foi financiado pelo *Jornal dos Sports (JS)* e mantinha uma circulação diária. (BRITO, 2017, p. 15-16).

⁹ Situado como sucessor de *O Sol*, foi lançado por jornalistas e artistas de prestígio do Rio de Janeiro. Sua importância como impresso serviu como “escola de jornalismo” para militantes de grupos organizados, como o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), liderado por Leonel Brizola. (KUCINSKI, 2018, p.65)

Cabe ao único veículo que realmente atinge às massas, o papel de criar para o grande público uma arte que venha preencher à necessidade que todo homem tem de conhecer o mundo pela visão intuitiva do objeto artístico. Será isso possível? Usar a televisão apenas como veículos de experiências e tentativas já seria bom, mas não seria o ideal. O ideal mesmo é que se procurasse criar uma arte específica para a televisão. (JARDIM, 1964, p. 6)

Jardim explicitou em sua coluna, assim como em várias outras publicações suas, sobre a importância do espaço televisivo como uma nova possibilidade para a classe artística de acessar as “massas”, assim como a importância de uma “arte específica” para a TV. A crítica como produtora de um engajamento na formação de uma consciência promovida pela figura dos intelectuais foi forte espaço de debates entre as esquerdas na publicação de impressos. O sentido da palavra “intelectual” envolve “a expressão de um grupo social específico, responsável pela produção de valores, formas e conhecimento, marcado pela busca de autonomia em relação às ideologias” (NAPOLITANO, 2017, p. 20), cuja publicação de obras, participação na imprensa, dentre outras produções era essencial marca para a construção do engajamento político nas esquerdas.

O debate no campo da esquerda sobre a TV tornou-se um debate sobre indústria cultural e o desgaste da frente nacional-popular após o golpe e o consequente fechamento de grande parte dos canais de atuação política da esquerda, sobretudo, após o AI-5. Marcos Napolitano (2017, p. 85) ao discutir a importância que a cultura ganhou durante os anos ditatoriais como via de crítica e atuação de intelectuais contra o regime, afirma que entre 1964 e 1967, a mediação ao mercado era vista como uma possibilidade de linguagem estética na forma de bens culturais.

A trajetória de formação dos críticos convergiu com a própria formação da crítica televisiva, principalmente, a partir da discussão sobre o conceito de “crítico”. Sobre a categoria “intelectual”, o conceito pode ser situado como fluido e polissêmico, importante para compreender as dinâmicas de circulação, comunicação e apropriação dos bens culturais (GOMES; HANSEN, 2016, P.13).

Entre a produção de bens culturais e o acesso a estes não é uma relação pacífica, mas envolve o processo da mediação cultural e apropriações, em que seus usos criam sentidos que transparecem no trânsito dos bens culturais entre diferentes grupos sociais, no tempo e no espaço. O conceito de “intelectuais mediadores”, para as historiadoras, consiste em indivíduos ou grupos integrados em redes que se constituem em espaços propícios ao surgimento de novas maneiras de pensar e sentir

(2016, p. 33), ao falar de sujeitos que produzem criativamente essas novas formas de pensar a partir das vanguardas, diante de um processo de trocas culturais.

Segundo Marcos Napolitano (2017, p. 22-23), durante o regime, orbitavam nos espaços públicos de produção os seguintes grupos: os liberais, que oscilavam entre posições mais moderadas a visões democráticas, abertas para reformas sociais e defensores da livre iniciativa do mercado, cuja imprensa e a mídia corporativa eram seus principais espaços de atuação (principalmente como gestores); os comunistas do PCB, pregavam uma resistência civil e desarmada, representado no nacional-popular, cujo mote era a constituição de uma grande oposição ao regime baseado na conciliação de classes e que, após o golpe de 1964, procuraram o engajamento nos mais diversos espaços de atuação, como a imprensa, o mercado e na pequena burocracia da cultura; os grupos contraculturais, heterogêneo por agrupamento de movimentos de grupos de ação estética radical, próximos à estratégia de juventude libertária dos anos 1960 cujo mote era a liberdade individual; e finalmente, a “nova esquerda”, conhecida nos anos 1970 pelo agrupamento de líderes comunitários e sindicais, católicos progressistas, dentre outros militantes que questionavam a estratégia do nacional-popular de frentismo dos comunistas, não apenas político, mas também estético.

Portanto, as discussões que envolviam os perigos da televisão para a produção cultural e os debates que situavam os binômios cultura/cultura de massas e engajamento/alienação tentavam apreender e formular interpretações sobre as transformações de uma indústria cultural mediante um regime militar. Essas discussões não interessavam apenas a burocracia militar, mas também grupos de esquerda que buscavam interpretar uma nova possibilidade de pensar a realidade brasileira que promovesse a autonomia política do indivíduo e a intervenção para as mudanças necessárias que transformassem o país em uma nação unificada, desenvolvimentista e que promovessem a libertação das massas camponesas e operários urbanos da opressão capitalista e imperialista, pensamento este representado no projeto nacional-popular.

Sobre o tipo de programação cujos temas são mais presentes, entre 1964 e 1968, as novelas com temáticas do cotidiano gradualmente substituem os teleteatros de grandes obras literárias, assim como aparecem os programas de auditório, humorísticos e musicais. Nomes como Sílvio Santos, Chacrinha e Dercy Gonçalves são importantes exemplos de programação voltada para o “popular” da “massa”. A conquista pela audiência da *TV Globo*, e sua integração no mercado nacional, foi

responsável pela criação de uma “estética do grotesco” dos produtos culturais - conceito construído por Muniz Sodré (1977, p. 102), um dos principais teóricos das décadas de 1960 e 1970 sobre a comunicação de massa no Brasil.

Outro exemplo de crítico à esquerda está no suplemento *Revista UH*, o caderno cultural do jornal *Última Hora*. Fundado em 1951, foi um dos principais veículos de comunicação aliado ao trabalhismo sindical. A partir de 1965, o jornalista e literato Ivan Lessa escreveu sobre TV no suplemento durante o curto período de 2 de janeiro de 1965 a 24 de abril do mesmo ano. Durante os anos 1970, participou do impresso alternativo *O Pasquim*, acompanhado de Fausto Wolff. *O Pasquim* foi importante impresso que buscou na sátira e na piada o enfrentamento ao regime. A coluna de Ivan Lessa tem publicações datadas de segunda a sábado, na página 3 do caderno.

Na coluna “O programa é a televisão”, de 2 de fevereiro de 1965, Lessa publicou sobre o aumento dos aparelhos televisores e de espectadores na baía da Guanabara, com 4 emissoras, 800 mil aparelhos e 4 milhões de espectadores (somando com os “televizinhos”), enquanto no Estado do Rio de Janeiro já somavam 3 milhões e 800 mil espectadores e outros 700 mil mineiros do sul. Sobre a programação, fala do melhor horário para publicidade, das 19h às 22h, em que a família se encontra reunida e satiriza: “Este curto espaço de tempo responde pela alcunha majestosa de ‘horário nobre’. Nobre para quem? Para nós ou para eles?” (LESSA, 1965, p. 3).

A crônica situa um apelo do autor quando denuncia que quase ninguém discute de televisão. “Futebol e política, sim, mas televisão, não, a não ser no barzinho da TV-Rio, dentre outros lugares onde os homens de televisão discutem a televisão” (IDEM, 1965, p. 3). Portanto, a coluna de TV se propôs a debater sobre o meio, para buscar desvendar as pistas que ajudem a formar uma visão mais clara da “cena do crime”, palavras do autor. Publicou:

Os homens de televisão, estes sim discutem televisão. Quem são, afinal, esses homens de televisão? Quem são, como são e por que são? De onde vem e para onde vão? E o que é que eles pretendem? As caras e os nomes não disfarçaremos! São conhecidos: Chacrinha. Tarcísio Meira, Luís Mendes, Sargentelli, Chico Anísio, Derci, etc. Um mundo de gente compõe o complicado e exasperante mosaico formado pela nossa televisão. (LESSA, 1965, p. 3).

Também houve a migração de muitos atores de teatro e dramaturgos para trabalhar na TV, devido às dificuldades financeiras, assim como a censura às peças que causavam prejuízos às companhias. Mesmo antes do AI-5, o debate sobre a mediação ao mercado com a TV em cena não

estava resolvido, sobretudo com a crítica ao imperialismo norte-americano. O nacionalismo como pauta política dos comunistas do PCB foi representado na defesa das instituições democráticas e na aliança de classes como forma de fazer frente à ditadura.

Esse “frentismo cultural”, nome dado ao projeto político que envolve essa aliança para a produção cultural de esquerda, mesmo com o PCB caindo na ilegalidade depois do golpe, possibilitou que o partido realizasse uma política de “ocupação de espaços” no mercado, na imprensa e na pequena burocracia. A televisão como espaço de ocupação da esquerda tornou-se uma realidade a partir da busca por uma linguagem televisiva própria, nacional, que afastasse dos programas “enlatados”, dos teleteatros de grandes clássicos europeus (Goethe, Ibsen, etc) e das telenovelas ambientadas em cenários artificiais. Na década de 1970, dramaturgos de esquerda que ingressaram na *TV Globo*, como Dias Gomes e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), foram importantes para realizar uma nova linguagem da teledramaturgia, esta que seria nacional e influenciada pelo “realismo crítico”, esta corrente estética vinda dos palcos do teatro subversivo que propõe o questionar da realidade da desigualdade social no Brasil.

Reynaldo Jardim: produção crítica à esquerda

Entre os conceitos de crítico e de intelectual, há uma importante experiência histórica na formação em ambos os sujeitos. Se o crítico cultural, segundo Isabel Travancas (2011, p. 14), possui uma relação com a identidade do profissional liberal, o intelectual estaria mais ligado a uma experiência engajada e divulgação de um pensamento para transformação da realidade (NAPOLITANO, 2017, p. 17). Mais interessante que tentar buscar uma diferenciação exata de quem escreve, é importante perceber a relação de mediação que intelectuais e críticos possuem na escrita sobre a TV. Dentre a divulgação de um pensamento sobre o conteúdo televisivo e a busca por uma linguagem televisiva, havia intelectuais de esquerda preocupados com uma ideia de futuro da cultura engajada que disputava com o novo meio de comunicação de massas.

Em 1968, foi publicado o depoimento do dramaturgo Dias Gomes, conhecido por ser um dos intelectuais da esquerda que integrou o espaço da televisão por trabalhar com a *TV Globo* na produção de roteiros de novelas. Publicado na Revista *Civilização Brasileira*, revista renomada como espaço de fermentação de ideias da esquerda em grande parte vindas do PCB entre 1965 a 1968, seu depoimento discutiu sobre o que é engajamento e para que o serve na produção cultural no Brasil.

Entre as artes, como o teatro, e o novo espaço representado na televisão como parte da indústria cultural, escreveu:

Dissemos que os novos autores, entendendo o teatro como uma forma de conhecimento da realidade, desempenharam papel decisivo na formação da consciência de que a liberdade é essencial à arte. (...) E procuramos mostrar que essa concepção do teatro como forma de conhecimento, se honesta, leva inevitavelmente ao engajamento. E que neste a liberdade se confunde com o próprio ato do conhecimento. (GOMES, 2012, p. 41)

Durante o depoimento, acrescentou que o engajamento é um causa histórica que encarna determinados valores, em que o artista engajado exerce sua liberdade sob forma de libertação contínua e integral. Também acentuou o papel do teatro como “umbilicalmente” ligado ao problema da função política da arte no pós-1964, situando os palcos como o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra o golpe, por seu caráter de ato político-social inerente a toda representação teatral que, segundo Dias Gomes, “a simples escolha do aspecto de vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição” (Idem, 2012, p. 31).

O trecho é importante para discutir como os grupos de esquerda formularam o conceito de engajamento para o processo artístico, assim como esse conceito entra em crise diante a ascensão do mercado e a indústria cultural. Quando falamos em crise, não necessariamente estamos situando o termo em negativo, mas apontando como as transformações nos espaços de atuação da intelectualidade pós-1964 entram em conflito com práticas de atuação desses grupos de esquerda.

As esquerdas no Brasil experimentaram um tipo de atuação política em que foi própria de uma “estrutura de sentimentos” nos anos 1960, conceito de Raymond Williams utilizado pelo sociólogo Marcelo Ridenti (2010, p. 144) para apreensão de crenças mantidas de maneira formal e sistemática na produção artística da esquerda dos anos 1950 e 1960, antes do golpe, dando conta de significados e valores tais como são sentidos e vividos ativamente a partir do pensamento como consciência prática. A formação de instituições formada por grupos intelectuais de esquerda foi exemplo da efervescência política do período democrático dos anos 1950 e os momentos de agitação do governo de João Goulart, como a fundação do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros)¹⁰,

¹⁰ Criado em 1955 como instituição de apoio ao projeto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek e vinculado ao Ministério da Cultura, serviu posteriormente como espaço aglutinador da esquerda (CZAJKA, 2010, p. 99), como resposta à euforia vivida por intelectuais e artistas que almejavam a construção de uma teoria de identidade nacional-popular, nos anos 1960.

a União Nacional dos Estudantes (UNE)¹¹, o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI)¹², dentre outras que ajudaram a construir uma prática intelectual de esquerda.

Assim, a arte revolucionária criaria forma e conteúdo a partir da emergência das utopias progressistas, buscando no passado as “raízes populares nacionais” como base para construir um futuro de uma revolução que poderia romper as fronteiras com o capitalismo. A figura do intelectual-artista emergiu como tradutor das demandas sociais. A representação da sentimentalidade de ação diretiva do grupo para a transformação carregou em seu significado o ideário da luta contra o imperialismo norte-americano, resistência à industrialização massiva e concentração de riqueza, combate à indústria cultural e a sociedade de consumo, em que o camponês é situado como o autêntico representante do povo oprimido. Esses elementos buscavam um “redescobrimento” do Brasil, à procura das “raízes” de um país que precisa ser recuperado à medida que a industrialização os tornou massa de manobra, sem autonomia, apenas sujeitos para o mercado de consumo.

Assim, o intelectual, após o golpe, além de buscar a autonomia política, também se tornava figura de resistência cultural cuja posição engajada era inevitável, como diz Dias Gomes no ensaio, entendendo a cultura como campo em disputa, o que caracterizou um sentido ético de agir na luta contra a opressão que configurou um papel importante na construção de uma identidade de oposição ao regime (NAPOLITANO, 2017, p. 28). Isso expressava um sintoma do papel da cultura como resistência simbólica e como expressão político-ideológica, colocando em crise a própria função do campo da cultura.

Os críticos de esquerda que escreveram sobre TV possuíam trajetórias que se entrecruzavam, assim como é formulado os círculos intelectuais que debatem cultura em disputa no processo de industrialização e autoritarismo no Brasil dos anos 1960. Eram, muitas vezes, vigiados por órgãos militares, como o *Serviço Nacional de Informações* (SNI), criado em 1964 por lei do governo federal com o objetivo de coordenar nacionalmente informações e contra-informações que serviriam em prol da “segurança nacional”. A trajetória de Reynaldo Jardim apresenta a formação do crítico de televisão

¹¹ Instituição nacional representativa dos estudantes, cujo papel nos anos 1950 foi importante para a movimentação do ideário democrático em defesa do nacionalismo e, durante os anos 1960, abriu participação para outros setores de atuação política como os grupos de esquerda católica, como a Juventude Universitária Católica e a Ação Popular (SAMPAIO, 2017, p. 385)

¹² Associação apartidária de intelectuais formada em 1963 como frente única em defesa da liberdade democrática, extinta 5 meses depois, e que estimulava a participação dos intelectuais enquanto “classe”. (CZAJKA, 2011, p. 70)

como intelectual em crise com as chamadas artes de vanguarda, estabelecendo relações com outros campos da produção cultural para produzir sua crítica.

Reynaldo fez parte da formação do SDJB, assim como o *Caderno B*, em companhia do poeta Ferreira Gullar, enquanto escrevia uma coluna literária no jornal UH (JARDIM, 1954, p. 11), além de participar da produção de programas de rádio na *Rádio JB*. Ambos já atuavam nos anos 1950 do movimento vanguardista, situada dentro das artes experimentalistas e formais, influenciadas pelo pensamento desenvolvimentista da agitação popular, representada no movimento neoconcretista, uma vertente artística de releitura do concretismo. Sobre o concretismo, tinha como objetivo representar a atualização da modernização, trazer informações dos grandes centros, divulgar alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas, adequando à realidade de um país prestes a torna-se desenvolvido (HOLLANDA, 1990, p. 21).

Reynaldo Jardim não só abriu espaço para publicações no SDJB, como a formulação do caderno em sua diagramação se deu inspirada na racionalidade da escrita poética do movimento. Se o concretismo buscava a realização do poema-objeto, o neoconcretismo produziu a “teoria do não-objeto” que não concebem a arte como máquina nem como objeto, entendendo uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno, negando a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não figurativa construtiva (JORNAL DO BRASIL, 1959, p. 6). Em 1961, Jardim publica sua primeira obra pelo movimento, o “livro infinito”, de concepção do próprio crítico, cuja obra com seus poemas era um livro com duas lombares, dando o aspecto de infinitude¹³.

Enquanto isso, o clima de agitação nos anos 1960 mobilizava o engajamento em torno da luta camponesa e as manifestações estudantis universitárias, momento este para pensar a história do Brasil a partir de caminhos que supere o subdesenvolvimento. Jardim é um dos intelectuais que participou da formação de espaços intelectuais na difusão do ideário de “brasilidade revolucionária”, como a publicação do semanário *Cadernos do Povo Brasileiro*, editado pela *Civilização Brasileira*, nascido a partir da frente formada por UNE, ISEB e CPC e que durou entre 1962 e 1964, até o golpe (JORNAL DO BRASIL, 1962, p.4). Em 1963, participou da fundação do CTI, marcando sua trajetória à esquerda e sua produção posterior enquanto poeta.

¹³Ferreira Gullar: um fazedor de espanto”. **Portal Folha de S. Paulo Ilustrada**. Publicado em 11 de fev. 2011. Disponível em :<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1302201122.htm>

Enquanto escrevia para o DC sobre TV, participava de mobilizações políticas. Quando o editor da *Civilização Brasileira*, Ênio da Silveira, foi preso por “delito de opinião” em 1965, assinou a nota em favor da liberdade do jornalista, chamada “Intelectuais e Artistas pela Liberdade” e publicada no *Primeiro Caderno* do JB, em 29 de maio de 1965 (JORNAL DO BRASIL, 1965, p. 5). Durante os anos após o golpe, sua poesia foi marcada por esse processo, como o seu “livro-poema” publicado em 1965 e chamado “Maria Bethânia Guerreira Guerrilha”, idealizado após assistir a estreia de Bethânia como atriz, compositora e intérprete do show “Opinião” (DIÁRIO CARIOCA, 1965, p. 5), assim como vários outros intelectuais (dentre eles, Ferreira Gullar e Dias Gomes), denunciados por “atividade subversiva”.

Seu distanciamento com os movimentos de vanguarda não marca um rompimento em si, pois uma das características principais do movimento neoconcretista é a preocupação na busca por uma linguagem poética que revolucionasse os padrões estéticos da arte, procurando o engajamento a partir da poesia e das artes plásticas como linguagem subjetiva. Esse distanciamento é parte de muitos intelectuais de esquerda que produziam para as vanguardas em um momento pós-1964 cujo cenário era de questionamento do projeto desenvolvimentista, posteriormente, apropriado e resignificado pelo projeto de modernização-conservadora na ditadura, colocando em descrença a significação e a linguagem desenvolvimentista por aprofundar um problema de relações de dependência, situado no próprio projeto econômico vigente. Além disso, por mais que as vanguardas renovassem uma preocupação com um projeto de modernização, a crítica a ela volta-se para o esvaziamento para a mobilização de massas.

Os meios de comunicação de massas, a necessidade de ser moderno, o debate entre utilização de elementos estrangeiros e nacionais são elementos-chave para a crítica na produção cultural, em que as vanguardas, segundo HOLLANDA (1992, p. 38), atualizam uma crise na linguagem para pensar os rumos da produção cultural pós-1964.

Essa busca por uma linguagem foi resignificada na escrita de Jardim sobre TV, quando pensou a televisão, primeiro, como objeto que precisava de uma linguagem própria para poder acessar o telespectador. Sua crítica à indústria situou, sobretudo, a TV dos anos 1960 que ainda buscava nos moldes norte-americanos como programação, como sinônimo de esvaziamento crítico de e dependência cultural. Na coluna, publicada em 24 de novembro de 1964, relatou o caso de “um

cidadão francês” que escreveu numa “revista especializada” sobre a programação americana, notando a falta de críticas sobre os programas de televisão:

Não havia crítica porque não havia coisa a ser criticada. Não que a coisa fosse muito ruim. Nem muito boa. Simplesmente não havia nada a ser criticado. Diz ter visto um bang-bang atrás de outro bang-bang, entre eles uma enxurrada de anúncios, depois deles um chatola lendo notícias tipo repórter Esso. Na certa lá também os dirigentes são dirigidos e digeridos pelos anunciantes e os anunciantes pelas pesquisas. Lá também a filosofia deve ser a “disso o povo gosta” e a chegada dos índices de audiência deve riscar do mapa ou aumentar os salários dos mais vistos e ouvidos. Vamos resolver ampliar nossa campanha para o âmbito internacional e pedir aos pacientes norte-americanos (telespectadores) que participem de nossa campanha, pois enquanto a matriz não mudar, a filial não mudará. (JARDIM, 1964. P. 6)

Reynaldo sintetizou a dependência cultural como parte da programação televisiva, além disso, também situou a falta de crítica dos conteúdos como representação da “alienação” que essa programação consistia, assim como comparou os conteúdos norte-americanos com os conteúdos no Brasil. Além disso, situou a relevância da produção cultural a partir da lógica de mercado consumidor, o que estabelece uma crise de linguagem e, conseqüentemente, uma crise para o pensamento crítico e os rumos da intelectualidade na produção cultural no Brasil, segundo Jardim.

A escrita de Jardim, e sua atuação como intelectual engajado, entendia a televisão a partir de um serviço público, como produção cultural artística e que precisava estar aliada aos compromissos da agenda política de mobilização das massas. A indústria cultural no Brasil e os investimentos privados situam os atritos com o projeto desenvolvimentista e de modernização no campo da cultural, colocando em crise, a atuação intelectual engajada.

Essa produção televisiva para Jardim é expressa na crítica publicada na coluna em 22 de janeiro de 1965, quase como uma “carta-manifesto” sobre produzir cultura para um país subdesenvolvido e desigual. Em meio ao processo de regulamentações da programação, publicou:

Enquanto os juízes de menores protegem as crianças protegidas estabelecendo horários para os programas de televisão, programas próprios e impróprios, as crianças desta cidade, aquelas que não têm aparelho de televisão, continuam sem proteção alguma. Alguém poderá concluir que para ser protegida pelo Estado a criança tem antes que arrumar um lar na classe média, um lar em que a peça principal seja o aparelho de tevê. (JARDIM, 1965, p. 6)

A coluna denunciava a contradição das políticas de modernização e integração nacional cujos principais beneficiários são a classe média, aumentando os índices de desigualdade social em um país

com altos índices de analfabetismo nos anos 1960. A televisão como serviço público entrava em debate na escrita engajada, continuou:

O Estado teria que investir, os industriais teriam que investir, o povo teria que investir. E não pode haver melhor investimento que salvar as próximas gerações, porque isso significa salvar a própria nação. (...) Basta uma criança estendendo a mão na rua para que a moralidade de qualquer govêrno seja condenada, para que não mereça de ninguém o menor respeito. (...) Discute-se muito a exportação de matéria-prima. Mas essa incômoda e inexportável matéria-prima que é a criança miserável não é motivo nem de debate. (JARDIM, 1965, p. 6)

A crítica ao governo é direta, o que pode explicar seu afastamento do DC, além do seu registro em IPMs (Inquérito Policial Militar) junto a nomes de intelectuais já fichados como “subversivos”. Dessa forma, a crítica televisiva ganhava contornos a partir da construção intelectual de esquerda, como representante das massas esquecidas pelo Estado, em que a cultura serviria como mobilização das consciências. Reynaldo Jardim é exemplo de como o campo da cultura é instrumentalizado para pensar a atuação política nas massas, em que a televisão serviria como espaço de linguagem própria e criticidade da realidade.

Nos anos 1970, essa linguagem própria da TV e produção que estivesse voltada para a representação da realidade em forma de questionamento foi expressa no movimento “realismo crítico”, proposto na escrita de novelas dirigidas por comunistas que trabalhavam na *TV Globo*. Representar a TV como instrumento político e de serviço público foi uma das principais pautas de visões intelectuais sobre o que se produz na TV, assim a escrita sobre TV pensará o objeto. Não à toa, muitos intelectuais engajavam-se em grupo políticos, não só Reynaldo, mas também Ivan Lessa, Fausto Wolff, dentre outros.

Conclusão

A televisão como preocupação na ditadura civil-militar não foi restrita aos setores institucionais, mas circulou na sociedade em seus discursos, produzindo um imaginário além dos documentos ditos oficiais do Estado. Desde sua chegada no Brasil, em 1950 com a inauguração da TV-Tupi (SP), é representada na imprensa escrita entre o fascínio por uma nova tecnologia e o medo das consequências geradas por um possível “mau uso”, ainda durante a década inicial.

Dessa forma, a crítica televisiva durante os anos 1960 e 1970 apresenta para os estudos em mídia as relações de disputa entre uma esquerda que buscava apreender os usos do objeto, e uma

indústria cultural promovida por um regime ditatorial que buscava modernizar (e ao mesmo tempo censurar) os meios de comunicação. Esses intelectuais produziam visões de futuro para a televisão como instrumento, dialogando com outros campos culturais, como o teatro, a literatura e o cinema.

Trabalhar acerca dessas questões torna a relação entre imprensa e televisão, o diálogo entre a crítica e a modernização técnica. Assim, possibilita debater a historicidade do momento em que a televisão é inserida na sociedade civil, a partir da formação de uma indústria do entretenimento, que ganhava audiência e incorporava-se à vida cotidiana durante a ditadura civil-militar.

Fontes:

“Intelectuais e Artistas pela liberdade”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 mai. 1965, Primeiro Caderno, p. 5.

“IPMs na Justiça acusam 400 pessoas”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 26 nov. 1965. Primeiro Caderno, p. 5.

“Novos cadernos do povo brasileiro”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28 dez. 1962, Primeiro Caderno, p. 4.

GOMES, Mayra e Luana Dias (org). **Série Encontros: Dias Gomes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 41

JARDIM, Reynaldo. “Arte Direta”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 5 dez.1964. Cartazes da Cidade, p.6.

JARDIM, Reynaldo. “Infância”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 22 jan. 1965. Cartazes da Cidade, p. 6

JARDIM, Reynaldo. “Lá e Cá”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 24 nov. 1964. Cartazes da Cidade, p. 6

JARDIM, Reynaldo. ”Conversa literária”. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 4 set. 1954. Primeiro Caderno, p. 11.

LESSA, Ivan. “O programa é a televisão. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 2 de fev. 1965. Revista UH, p. 3.

WOLFF, Fausto. “A função do crítico”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 out.1964. Caderno B, p. 5

Referências bibliográficas:

“Ferreira Gullar: um fazedor de espanto”. **Portal Folha de S. Paulo Ilustrada**. Publicado em 11 de fev. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1302201122.htm>>

ALMEIDA, Mauro. **A Comunicação de Massa no Brasil**. RJ: Edições Júpiter, 1971.

ALVES, José Eustáquio Diniz. “Características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000”. Rio de Janeiro. **Escola Nacional de Ciências Estatísticas**, 2004. Disponível em <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv3124.pdf>>

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

BRAGA, José Luís. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: PAULUS, 2006.

BRITO, Leandro. **Jornal Alternativo O Sol: concepção de um novo jornalismo durante a ditadura civil-militar brasileira**. 2017. Dissertação (mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Universidade Estadual Paulista – UNESP. Bauru – SP.

BUSETTO, Áureo. “Em busca da caixa mágica: o Estado Novo e a televisão”. **Revista Brasileira de História**. 2007, vol.27, n.54, pp.177-196.

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

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato: o som e a fúria do que se viu no golpe de 1964**. 11 ed. Rio de Janeiro: Edipass, 2018.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. RJ: Livraria Acadêmica, 1969.

CZAJKA, Rodrigo. “A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968)”. **Revista Sociologia Política**. Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.

CZAJKA, Rodrigo. “O Comando dos Trabalhadores Intelectuais e a formação das esquerdas culturais em 1960”. **Revista Temáticas**. Campinas, n. 19, p. 57-80, jan./dez. 2011.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva - entre história e memória, uma feminista na imprensa brasileira**. 2002. 233 f - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE).

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. SP: Martins Fontes Editora LTDA, 1991.

FALCÃO, Leticia Fonseca. **Entre o exercício da crítica e a escrita da história: O lugar de Sábado Magaldi na história do teatro brasileiro**. 2017. Dissertação (Mestre em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. UFU – MG.

HANSEN, Patrícia Santos; GOMES, Angela de Castro. **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política**. 1ª ED. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1992.

KORNIS, Mônica. “Serviço Nacional de Informação (SNI)”. VERBETE TEMÁTICO. **Site Fundação Getúlio Vargas – CPDOC**. Disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/servico-nacional-de-informacao-sni>>

- KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Rio de Janeiro: EDURJ: Contraponto, 1999
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. RJ: Contraponto: PUC-Rio, 2014
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC, 2006
- KOSELLECK, Reinhart.; RICHTER, Michaela W. “Crisis”. **Journal of the History of Ideas**. Vol. 67, No. 2, Apr., 2006, p. 357-400
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. SP: Editora Universidade de São Paulo, 2018
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. SP: Editora Senac, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. SP: Intermeios: USP, 2017
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. SP: Contexto, 2019.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. SP: Editora Brasiliense, 2006.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Teatro, música e o Grupo Opinião: ‘que bicho deve dar?’”. **Anais Eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História ANPUH-SP**. Santos, 2014. Disponível em: Acesso: 12/05/2020 às 16:44.
- PEREIRA, Fábio Henrique. **Os Jornalistas-Intelectuais no Brasil: Identidade, práticas e transformações no mundo social**. 2008. Tese (Doutor em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília – DF.
- Protagonistas da Imprensa Brasileira. A opinião de quem decide: Alberto Dines”. **Jornalistas & CIA**, edição 12, 19.fev.2008.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 11, 2003 p 147-160.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; HERSZCHMANN, Micael (orgs). **Comunicação e História: interfaces e novas abordagens**. Rio de Janeiro: Mauad X : Globo Universidade, 2008.
- RIDENTI, Marcelo. “Artistas da revolução brasileira nos anos 1960”. IN: REIS, Daniela Aarão Reis; ROLLAND, Denis (orgs). **Intelectuais e modernidades**. RJ: Editora FGV, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. Ver. E Ampl. - São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- SAMPAIO, Thiago Henrique. “UNE: Espaços, sujeitos, temporalidades e resistências”. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 23, n. 48, p. 382-387, maio/ago, 2017.
- SILVA, Fernanda Maurício. Quando a crítica encontra a TV: uma abordagem cultural para a análise da crítica televisiva. **Revista FAMECOS**, v. 23, n. 2, p. ID22177, 21 mar. 2016.

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

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

THALASSA, Ângela. **Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Comunicação, Universidade Católica de São Paulo, USP – SP.

THALASSA, Ângela. **Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Comunicação, Universidade Católica de São Paulo, USP – SP.

VENTURA, Mauro Souza. **A crítica e o campo do jornalismo: ruptura e continuidade**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, 96 p.

VERBETES. Primeira República. **Arquivo online CPDOC - Fundação Getúlio Vargas**. Disponível em:<<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ESTADO%20DE%20S.%20PAULO,%20O.pdf>>

VIEIRA, Luiz Renato. “Ênio Silveira e a Civilização Brasileira: notas para uma sociologia do mercado editorial”. **Revista de Biblioteconomia de Brasília**. N. 20, n.2, p. 139-192, jul/dez 1996

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

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