

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

*Abertura: televisão e a luta pela democracia no Brasil
(1979-1980)*

PAULO ROBERTO DE AZEVEDO MAIA

Orientadora: Profa. Dra. Samantha Viz Quadrat

Niterói

2014

Folha de Aprovação

ABERTURA: TELEVISÃO E A LUTA PELA DEMOCRACIA NO BRASIL (1979-1980)

Paulo Roberto de Azevedo Maia

Tese submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense - UFF, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor.

Aprovada por:

_____ - Orientadora
Profa. Dra. Samantha Viz Quadrat (UFF)

Profa. Dra. Alessandra Carvalho (UFRJ)

Profa. Dra. Ana Maria Mauad De Sousa Andrade Essus (UFF)

Profa. Dra. Lucia Grinberg (UNIRIO)

Profa. Dra. Maria Paula Nascimento Araújo (UFRJ)

Suplentes:

Prof. Dr. Daniel Aarão Reis (UFF)

Prof. Dr. Américo Freire (CPDOC)

Niterói

2014

M217 Maia, Paulo Roberto de Azevedo.

Abertura: televisão e a luta pela democracia no Brasil (1979-1980)

/ Paulo Roberto de Azevedo Maia. – 2014.

248 f. ; il.

Orientador: Samantha Viz Quadrat.

Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História,
2014.

Bibliografia: f. 232-240.

1. Brasil. 2. Ditadura militar, 1964-1979. 3. Televisão.
4. Abertura política. 5. Jornalismo. I. Quadrat, Samantha Viz.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia. III. Título.

CDD 981.063

À minha esposa Livia, pela compreensão dos momentos ausentes e pelo incentivo constante.

Aos meus filhos, Hanna e Henry, inspiração de pureza e criatividade.

À memória de meus pais.

Agradecimentos

Quatro anos de trabalho, a rotina de viagens, entrevistas, arquivos, bibliotecas e poucas horas para dormir. Agora que o resultado está materializado nessas páginas quero agradecer aqueles que fizeram com que essa Tese fosse possível.

Primeiro à minha orientadora, Samantha Viz Quadrat, que acolheu a ideia da pesquisa, incentivou, apresentou caminhos, fez valer o significado da palavra orientação.

À banca de qualificação composta por Alessandra Carvalho (UFRJ) e Mônica Kôrnis (FGV) que muito me ajudaram com sua leitura atenta e sugestões.

À todos que me receberam em suas casas, contribuindo com suas memórias para que o *Abertura* virasse História.

À Rosane Braga, viúva de Fernando Barbosa Lima, pela entrevista, mas também por possibilitar a abertura dos primeiros caminhos para a realização dessa pesquisa.

À Carlos Alberto Vizeu pelas entrevistas e permissão para que eu tivesse acesso a parte do material utilizado nessa pesquisa em seu arquivo pessoal.

Aos meus professores do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, pelas aulas e dicas.

Às equipes dos arquivos e das bibliotecas em que pesquisei, em especial do Arquivo Nacional, da Cinemateca Brasileira, da Biblioteca da ECA-USP e do IA-UNICAMP.

Aos meus pais que sempre me incentivaram para que eu nunca desistisse da História e há muitos anos ouviram sobre a ideia de um doutorado, mas não tiveram tempo de vê-lo concluído.

Aos meus filhos. Durante a realização dessa Tese, Henry chegou e Hanna ganhou um irmão. O que já era bom, ficou ainda melhor. A beleza e criatividade dessas duas pessoas, fizeram com que os meus dias fossem mais felizes e a vontade de seguir em frente continuasse.

À Livia que me incentivou desde sempre e, nesse trabalho, foi de uma cumplicidade singular. As noites mal dormidas, a paciência, as palavras de carinho e estímulo. Ela chegou com um sorriso e me fez ver o melhor da vida.

Resumo

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. *Abertura: televisão e a luta pela democracia no Brasil (1979-1980)* Orientador: Samantha Viz Quadrat. Niterói: UFF/ICHF/PPGH, 2014. Tese (Doutorado em História)

Essa tese tem como objetivo o estudo do programa *Abertura*, exibido pela Rede Tupi entre 1979 e 1980, de grande importância no processo de abertura política no Brasil ao tratar, semanalmente, de assuntos variados relacionados ao fim da ditadura. A discussão política e cultural afinada com a ideia de redemocratização confrontava pensamentos progressistas e conservadores. O programa fazia uma discussão aberta sobre o processo de abertura política no exato momento em que esse estava em curso. Portanto, foi feita uma análise dos principais temas retratados. Além de discutir conteúdo, também houve preocupação com a forma e os recursos linguísticos. O formato de revista, contava com uma equipe formada por Villas Bôas Corrêa, Sérgio Cabral, Fausto Wolf, Roberto D'Avila, Ziraldo, Glauber Rocha e outros, inovou na linguagem ao propor uma reflexão jornalística audiovisual sobre as possibilidades do fim do regime civil-militar. Muitos dos apresentadores estavam ligados ao pensamento de esquerda e discutiram questões importantes como anistia, exílio, censura, pluripartidarismo e eleições diretas para todos os níveis contribuindo para o processo de luta democrática.

Palavras chave: televisão, jornalismo, abertura, ditadura

Abstract

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. Opening: television and the struggle for democracy in Brazil (1979-1980) Advisor: Samantha Viz Quadrat. Niteroi: UFF / ICHF / PPGH, 2014. Thesis (Ph.D. in History)

This dissertation aims to study the *Abertura* program, aired by Tupi Network between 1979 and 1980, and had the importance in political liberalization process in Brazil to treat, weekly, varied issues related to the end of the dictatorship. The thinned political and cultural discussion with the idea of democracy confronted progressive and conservative thoughts. The program was about the process of political liberalization at the exact moment that this was happening. Therefore, an analysis of the main themes portrayed was taken. Besides discussing content, there was also concern with form and language resources. The magazine format, with a team Villas Bôas Corrêa, Sérgio Cabral, Fausto Wolf, Roberto D'ávila, Ziraldo, Glauber Rocha and others, innovated in language to propose an audiovisual journalistic reflection on the possibilities of the end of the civil-military regime. Many of the presenters were linked to left-wing thought and discussed important issues such as amnesty, exile, censorship and direct multiparty elections for all levels contributing to the process of democratic struggle.

Keywords: television, journalism, opening, dictatorship

Résumé

MAIA, Paulo Roberto Azevedo. *Abertura*: la télévision et la lutte pour la démocratie au Brésil (1979-1980) Conseiller: Samantha Viz Quadrat. Niteroi: UFF / ICHF / PPGH 2014. Thèse (Doctorat en histoire)

Cette thèse vise à étudier le programme *Abertura*, diffusée par Rede Tupi entre 1979 et 1980, ce qui était important dans le processus de libéralisation politique au Brésil pour traiter hebdomadaire pour diverses questions liées à la fin de la dictature. Le débat politique et culturel amincie avec l'idée de la démocratie confrontée pensées progressistes et conservatrices. Le programme était ouvert sur le processus d'ouverture politique au moment précis que ce n'était discussion en cours. Par conséquent, une analyse des principaux thèmes représentés a été prise. En plus de discuter le contenu, il y avait aussi préoccupé par les ressources de forme et de langage. Le format de magazine, avec une équipe de Villas Boas Correa, Sergio Cabral, Antonio Calado, Roberto D' Avila, Ziraldo, Glauber Rocha et autres, innové dans la langue de proposer une réflexion journalistique audiovisuelle sur les possibilités de la fin du régime-civil militaire. Beaucoup de présentateurs étaient liés à la pensée de gauche et ont discuté de questions importantes telles que l'amnistie, l'exil, la censure et des élections multipartites directs pour tous les niveaux qui contribuent au processus de lutte pour la démocratie.

Mots-clés: télévision, journalisme, dictature, ouverture

Siglas

AI⇒Ato institucional

CCC⇒Comando de Caça aos Comunistas

CPC⇒ Centro Popular de Cultura

CODI⇒Centro de Operações de Defesa Interna

DOI⇒Destacamento de Operações de Informações

DOPS⇒Departamento de Ordem Política e Social

DPF⇒Departamento de Polícia Federal

EME⇒Estado-Maior do Exército

ESG⇒Escola Superior de Guerra

FCB ⇒Fundação Cinemateca Brasileira

IPÊS ⇒Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais

OBAN⇒Operação Bandeirantes

ONU⇒Organização das Nações Unidas)

SNI⇒Serviço Nacional de Informações

*Abreviaturas**

AA⇒ Arquivo autor

ACAV⇒ Arquivo Carlos Alberto Vizeu

ALABHOI⇒ Laboratório de História Oral e Imagem - UFF

AN⇒ Arquivo Nacional - Brasil

ARENA⇒ Aliança Renovadora Nacional

MDB⇒ Movimento Democrático Brasileiro

TELEBRAS⇒ Telecomunicações brasileiras

TELESP⇒ Telecomunicações de São Paulo

TELEMAR⇒ Telefonia do litoral sudeste

* Os documentos extraídos da internet serão acompanhados pelo endereço eletrônico no decorrer do texto.

Lista de imagens

Caderno de imagens ⇒ Imagens do programa *Abertura*, março de 1979.

Imagem 1 ⇒ Ziraldo

Imagem 2 ⇒ Correa Araújo

Imagem 3 ⇒ João Saldanha

Imagem 4 ⇒ Sérgio Cabral

Imagem 5 ⇒ Tarcísio Holanda

Imagem 6 ⇒ Zuenir Ventura

Imagem 7 ⇒ Villas Bôas Côrrea

Imagem 8 ⇒ Brizola

Imagem 9 ⇒ Glauber Rocha

Imagem 10 ⇒ Luís Carlos Maciel

Imagem 11 ⇒ Luiz Jatobá

Imagem 12 ⇒ Norma Benguel

Imagem 13 ⇒ Tarcísio Holanda entrevista Jarbas Passarinho em Limosine

Imagem 14 ⇒ Roberto D'Avila entrevista Miguel Arraes em Paris

Imagem 15 ⇒ Vivi Nabuco entrevista Paulo Francis

Imagem 16 ⇒ Sérgio Cabral entrevista João Bosco

Imagem 17 ⇒ Cenário do programa *Abertura*

Sumário

Introdução	17
Abertura política como saída	18
Abertura: um tema televisivo	23
O caminho da pesquisa	29
Capítulo 1: <u>Televisão em tempos de ditaduras</u>	33
1.1 Televisão e autoritarismo	35
1.2 Propaganda de Estado e Televisão	38
1.3 Iniciativa particular: Uma exaltação do governo	45
1.4 Produções televisivas no país da Abertura	51
1.4.1 As telenovelas	51
1.4.2 Luta contra a censura	55
1.4.3 As Séries	61
1.5 Globo Repórter: o documentário na TV	64
1.5.1 Coutinho e o cinema documentário	70
1.5.2 João e o documentário social urbano	74

Capítulo 2: <u>O Abertura na abertura</u>	80
2.1 O nascimento de um programa	83
2.2 Construindo um programa	89
2.3 Os quadros	96
2.3.1 Música	100
2.4 O <i>Abertura</i> e seus temas	103
2.4.1 Anistia	103
2.4.2 Censura	110
2.5 A reconstrução da ordem	112
2.6 Pensando o <i>Abertura</i>	115
Capítulo 3: <u>Os personagens da história</u>	122
3.1 O cronista político	123
3.2 O comentarista internacional	128
3.3 Zuenir, o repórter	130
3.4 Luiz Jatobá: o locutor	135
3.5 O pessoal do Pasquim	138
3.5.1 Sérgio Cabral: o crítico musical	144
3.5.2 Ziraldo: o cartunista	148
3.5.3 Fausto Wolff: o escritor	153
3.6 Tarcísio Holanda :vivendo o jornalismo	155
3.7 João Saldanha: o técnico	160

Capítulo 4: <u>Glauber Rocha e a televisão</u>	167
4.1 Glauber descobre a televisão	168
4.2 Do cinema a televisão	169
4.3 Alô, Alô, povo do sertão, carne, arroz e feijão	179
4.4 O olhar de Glauber	185
4.4.1 Glauber começa a falar na televisão	187
4.5 Jango já era	189
4.6 Máscaras: cinema e imperialismo cultural	203
4.7 Glauber e o MDB	207
4.8 Manifesto do Partido	210
4.9 A imagem do povo na TV	215
Conclusão	223
Fontes	229
Referências bibliográficas	232
Caderno de Imagens	241

*Que a televisão não seja o inferno, interno
ermo, um ver no excesso, o eterno quase
nada. Que a televisão não seja sempre vista
como a montra condenada, a fenestra
sinistra, mas tomada pelo que ela é
de poesia.*

Caetano Veloso

INTRODUÇÃO

O filme *O dia em que meus pais saíram de férias* de Cao Hamburger¹ exemplifica a experiência de uma parcela da população brasileira que passou a infância durante a ditadura civil-militar instaurada em nosso país a partir de 31 de março de 1964. Viver o cotidiano de brincadeiras de rua com os garotos da vizinhança; assistir televisão todos os dias, esperando o filme da sessão da tarde; ir ao cinema no final de semana para ver Mazzaropi ou *Os Trapalhões*. Essas experiências, vividas durante a década de 1970, em plena ditadura, ficaram na memória e não a repressão, a tortura, o exílio ou a censura. Assistir televisão era a grande diversão da maioria da população e minhas lembranças infantis remetem as trocas de canais no seletor redondo do aparelho de televisão e, sem intenção, sintonizar o canal 4 de São Paulo no domingo à noite. A Tupi mostrava uma variedade de pessoas falando sobre uma tal de abertura em um programa que tinha o mesmo nome. Nada fazia muito sentido e mudar o canal a procura de algo mais atraente era a opção mais natural. Alguns anos depois, em 1984, com quinze anos de idade, a abertura política passou a ter algum significado com o movimento das *Diretas já*. Várias cidades brasileiras entraram no clima dos grandes comícios reivindicando a aprovação da emenda Dante de Oliveira. A observação sobre esses acontecimentos fazia com que eu começasse a entender a importância da luta política para conquistar a volta da democracia, mas tudo de forma muito superficial. Somente décadas mais tarde, resgatando a memória daquele período é que pude perceber o valor histórico do programa de domingo à noite na TV Tupi. A discussão sobre a abertura, as reivindicações pela volta dos exilados, do pluripartidarismo e a luta por eleições em todos os níveis, tudo isso era de um valor inconcebível para uma criança que crescera longe das discussões políticas e mantinha outros interesses, próprios da idade, como prioridade. A definição do tema do projeto de doutorado foi resultado do resgate de imagens bastante apagadas na memória. Era preciso revisitar os anos de autoritarismo e conhecer mais a fundo o processo de abertura política.

¹ O filme conta a história de Mauro, um garoto de 12 anos, que no ano de 1970 tem seu cotidiano infantil alterado pela viagem dos pais. Na realidade eles estavam fugindo da repressão do governo e para proteger a criança inventaram uma viagem de férias. O menino foi levado para a casa do avô que morreu e ele tem que ficar com um vizinho judeu na comunidade israelita de São Paulo. A história retrata o cotidiano de uma criança durante a ditadura, envolvida com seus problemas infantis, sem saber do autoritarismo imposto.

Abertura política

Com o fim da ditadura civil-militar emergiu uma memória que procurou atribuir ao Estado a condução do processo de autoritário no Brasil. Essa particularização deixava de lado qualquer influência da sociedade que era vitimada pela ação de grupos ou pessoas ligados ao governo. Assim, a memória coletiva era construída a partir de simplificações que tinham como base o senso comum e que, como lembra Daniel Aarão Reis, criou uma imagem distorcida do passado na qual a ditadura era vista como um tempo de trevas, ligados ao atraso, "reino da exceção" em oposição a Nova República que inaugurou uma nova era, com Estado pleno de Direito, transformando o Brasil no "reino da democracia". Tudo isso graças a uma sociedade que lutou contra a ditadura, defendendo a liberdade.²

Esse tipo de leitura teve como principal problema a não compreensão dos regimes autoritários como produto social.³ Era mais fácil negar o fato de que a sociedade nem sempre está ao lado dos ideais democráticos e uma ditadura pode ser legitimada ou negada através da ação da memória que pode revelar um passado extremamente idealizado, capaz de exaltar o caráter democrático do povo brasileiro na negação da ditadura. A desconstrução dessa visão, que durante muito tempo esteve arraigada à memória coletiva, vem sendo, nos últimos anos, trabalhada por uma nova historiografia⁴ que permite refletir sobre as condições históricas de formulação do passado e sua negação de vínculos e de identidade entre sociedade e Estado autoritário.

O Brasil passou, nos anos 1970, por transformações importantes em uma década que começou com a afirmação do regime civil-militar na sua fase mais violenta e repressora, ao mesmo tempo que mais popular, durante o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici e acabou em uma transição para a democracia, consolidada com o general João Baptista Figueiredo.

Com a posse do presidente Ernesto Geisel em 1974, o grupo de militares que estivera afastado do poder, desde o início do governo Costa e Silva, assumiu novamente o comando propondo mudanças sobre o destino político do Brasil. Os conflitos dentro do próprio governo se intensificaram entre os setores mais interessados na volta da ordem democrática e os mais conservadores, mais reticentes a uma brusca interrupção do regime.

² REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Jorge Zahar Editor, 2000. p. 7-8.

³ ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.11.

⁴ Idem.

Isso provocou uma postura cautelosa de liberalização baseada na tese, anunciada desde a posse do presidente, de uma abertura “lenta, gradual e segura”. Entre avanços e retrocessos rumo à redemocratização, o país viveu a experiência da censura, da censura prévia e da autocensura acompanhada de tentativas, por parte de pessoas ligadas a mídia, de ocupar espaços para poder discutir questões relevantes que passaram a fazer parte da pauta da abertura política. Dessa forma, temas como a liberdade de expressão, a tortura, a censura, a anistia e até mesmo as greves se tornaram recorrentes.

O governo Geisel assumiu estratégias de liberalização do controle sobre os meios de comunicação, começando pela imprensa escrita. O jornal o *Estado de São Paulo*, sob censura desde a decretação do AI-5, passou a ter autonomia em 1975. A televisão demorou um pouco mais para alcançar essa conquista.

A afirmação de que os militares foram os únicos responsáveis pela condução do processo de abertura política é uma visão conservadora que procura desvalorizar as iniciativas da oposição e da sociedade no sentido de restabelecer a democracia no Brasil. Por outro lado, o discurso sobre a resistência atribuiu as esquerdas o papel heroico de defensor da liberdade diante do grande inimigo. Esse tema provocou discussões na historiografia sobre a atuação de militantes de esquerda no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Segundo o sociólogo Marcelo Ridenti, não é possível falar em resistência democrática.⁵ O termo resistência tem origem nos vários grupos que combateram o nazifascismo e está ligado a ideia de combate defensivo e não, como no caso brasileiro, de uma ofensiva revolucionária. Assim a experiência no Brasil se distanciou desse conceito, apenas alguns movimentos podem receber essa denominação como a esquerda católica, alguns movimentos liberais e o próprio Partido Comunista Brasileiro (PCB) que pregava uma ampla frente de combate à ditadura, sem a necessidade de luta armada. A maior parte dos movimentos engajados na luta contra o regime procurou o caminho da radicalização, lutando nas diversas organizações que promoveram guerrilhas rurais e urbanas, mas não com a pretensão do restabelecimento da ordem democrática anterior ao golpe. Sua influência era a Revolução Cubana e procurava desenvolver uma ação revolucionária que derrubasse o regime civil-militar e, posteriormente, implantasse uma sociedade de cunho socialista. Classificar a luta armada dentro do quadro de resistência

⁵ RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru. SP: Edusc, 2004, p. 54.

foi uma ação mistificadora que teria surgido no período da abertura política com o movimento da anistia.⁶

Os resultados das ações nem sempre são expressão da intenção do agente, sendo assim, Ridenti levanta a questão dos resultados da luta armada. O movimento de esquerda era bem pequeno e insuficiente para combater o regime. Suas ações tiveram pouca expressão e nunca conseguiram se unificar e criar um movimento com chances reais de tomar o poder. Esses militantes estavam envolvidos em um movimento que não pode ser considerado de resistência democrática, afinal, a grande maioria não tinha a democracia como horizonte.⁷

A luta democrática pode ser contextualizada a partir da derrota política dos movimentos de esquerda que optaram pela luta armada quando grupos de esquerda se uniram em torno da ideia de retorno da ordem democrática, ajudando a compor um amplo campo contrário a ditadura. Isso acontece no momento em que o governo começa seu projeto de fazer a abertura política. Começa uma dupla cruzada, a de um governo autoritário propagando o fim do seu regime de forma gradual para não bater de frente com os setores mais conservadores o que poderia impedir o progresso da abertura e a ação de setores organizados da sociedade como os movimentos de esquerda que tiveram a necessidade de se reconstruir enquanto força política depois da derrota da luta armada.⁸

O nascimento de um movimento pela luta democrática provocou dentro dos grupos de esquerda uma reorganização com o surgimento de novos grupos com novas metas. Essa discussão começou no exterior, mais precisamente no Chile, com exilados que procuravam caminhos alternativos para lutar contra a ditadura, mas depois da queda de Salvador Allende com o golpe de Pinochet, em 11 de setembro de 1973, esse debate foi para outros países se concentrando em Paris onde a publicação da revista *Brasil Socialista* surgiu como um espaço de reflexão para esse debate.⁹ Essa revista agregava vários grupos revolucionários que tiveram em ação no Brasil como a Ação Popular Marxista Leninista (APML) Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Organização Político Operária (POLOP) e outras organizações latino-americanas que

⁶ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru. SP: Edusc, 2004. p. 29.

⁷ RIDENTI, op. cit. p. 57

⁸ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. “A luta democrática contra o regime militar na década de 1970”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru. SP: Edusc, 2004. p. 162.

⁹ Idem, p. 164.

tinham como horizonte ações revolucionárias. A revista era produzida em Paris e distribuída clandestinamente no Brasil aos militantes políticos.¹⁰

No Brasil, na segunda metade da década de 1970, começou um esforço das esquerdas de sair da clandestinidade e ganhar visibilidade, o que foi possível com o estabelecimento de alianças com outros setores organizados da sociedade que também queriam o fim da ditadura. Um exemplo é a presença de setores da esquerda junto ao MDB que, após a vitória da eleição de 1974, preocupou o governo e se mostrou um veículo aglutinador de forças descontentes vindas dos mais variados setores da sociedade. O partido que antes era visto com descrédito como uma espécie de *oposição consentida*, assumiu *status* de oposição de fato da ditadura.¹¹

O movimento da Igreja católica pelos direitos humanos, através da *Pastoral da Terra* e as *comunidades eclesiais de base*, e de forma mais particularizada, a luta do cardeal de São Paulo Dom Evaristo Arns no seu engajamento contra a tortura, dando origem ao movimento *Brasil Nunca Mais*,¹² demonstram o esforço político de membros do clero brasileiro e sua luta contra o autoritarismo.

O movimento estudantil, depois de anos sem se manifestar, ressurgiu em 1977 com passeatas no Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador e em São Paulo. A USP deflagrou uma greve que paralisou 60 mil estudantes e gerou um protesto que atraiu milhares pessoas às ruas da cidade.¹³ A iniciativa visava atacar a ditadura e exigir liberdades democráticas, o que levou ao apoio de parcela da população que aplaudiu o movimento. Mas os órgãos de informação monitoravam esses protestos, preocupados com a influência comunista. O SNI considerava que o movimento era resultado da ação de militantes do PCB e de trotskistas. De fato, um dos grandes responsáveis pelas passeatas era uma organização conhecida como *Liberdade e luta*, apelidada de *Libelu*. O grupo contava com o apoio de pouco mais de 800 militantes e já havia organizado outra passeata com a morte de Wladimir Herzog, jornalista, chefe da

¹⁰ Idem, p. 163.

¹¹ SILVA, op. cit. p. 261.

¹² O Projeto *Brasil: Nunca Mais* foi desenvolvido por um grupo de lideranças religiosas como Dom Paulo Evaristo Arns, o Rabino Henry Sobel e o Pastor presbiteriano Jaime Wright. Eles coordenaram uma equipe contando com vários advogados que tinham acesso a documentação sigilosa sobre a tortura. Entre 1979 e 1985 milhares de cópias de documentos foram tiradas, formando um dossiê sobre tortura no Brasil. Em 1985 esse projeto foi transformado em livro. Para mais detalhes ver: ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil, nunca mais*. Petrópolis, Vozes, 1985.

¹³ GASPARI, Elio. *Ditadura Encurralada: o Sacerdote e o Feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.407

equipe de jornalismo da TV Cultura que morreu durante sessão de tortura nas dependências do II Exército em São Paulo.¹⁴

Além de movimentos de setores da sociedade, as entidades de classe começaram a se manifestar como a Ordem dos Advogados do Brasil/OAB, a Associação Brasileira de Imprensa/ABI, sindicatos dos professores e outros órgãos. Os movimentos considerados de minoria, também, se organizaram, tais como o movimento das mulheres, dos negros, da causa indígena e dos gays. É importante ressaltar o papel dos sindicatos dos metalúrgicos, principalmente os de São Paulo e da região do ABC que, aproveitando a nova conjuntura política da abertura, começaram uma campanha salarial que fez renascer o movimento sindical no Brasil. Todos os grupos trabalhavam numa frente da sociedade contra o regime ditatorial através da luta democrática.¹⁵

No final do governo do general Ernesto Geisel, a transição que vinha sendo bastante influenciada pela ação dos movimentos populares passa a ter uma participação mais efetiva do Estado. Uma medida tomada pelo governo que exemplifica essa situação é o decreto que acaba com o AI-5. Com o fim do maior recurso legal de repressão da ditadura começa, no governo do general João Baptista Figueiredo, uma série de medidas que deram o tom de um aprofundamento da abertura política. A campanha pela anistia iniciou em 1975 no governo Geisel, com o surgimento do “Movimento Feminino pela Anistia”. Com a reorganização do movimento estudantil, em 1977, foram realizados os “Dias Nacionais de Protesto e Luta pela Anistia” e foram organizados os “Comitês Primeiro de Maio pela Anistia” que não duraram muito tempo. Com o apoio do general Pery Bevilacqua, punido pelo AI-5, foi lançado em 1978, o “Comitê Brasileiro pela Anistia” que passou a exigir “Anistia ampla, geral e irrestrita”.¹⁶

Independente da pressão da população pela anistia, o governo tinha uma política definida e cautelosa estabelecida por Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva com um rigor de Estado Maior que seguia a ordem: anistia política e reformulação partidária. A preocupação em fazer tudo com um gradualismo rigoroso passava pela dificuldade de desmontar as comunidades de informação, contrariando setores conservadores não contentes com as transformações do processo de transição. O projeto enviado ao Congresso Nacional estabelecia a anistia recíproca tanto aqueles que foram perseguidos

¹⁴ Idem, p. 408.

¹⁵ ARAÚJO, op. cit. p. 167-168.

¹⁶ FICO, Carlos. A negociação parlamentar da anistia de 1979. In: o chamado “perdão aos torturadores”. *Rev. Anistia Política e Justiça de Transição/Ministério da Justiça*, 2009. p. 319. Disponível em: <<http://ppghis.historia.ufrj.br/media/Torturadores.pdf>> Acesso em: 23/08/2012.

quanto para os torturadores. Um debate foi travado na Câmara dos Deputados e essa ideia venceu.¹⁷

Com a volta dos exilados, o ano de 1979 contou, ainda, com o projeto de lei que acabou com o bipartidarismo e, em 1982, foram realizadas eleições diretas para governador de Estado. O projeto de abertura política ganhava corpo,

Em meio ao contexto de mudanças políticas do governo do presidente João Baptista Figueiredo, surgiu na TV Tupi o semanário *Abertura*, o único voltado a discutir, como tema central, a abertura política na televisão brasileira. O programa foi resultado da ousadia do produtor de televisão Fernando Barbosa Lima, e se estabeleceu com o pensamento de jornalistas e artistas, constituindo uma intelectualidade diversificada em termos ideológicos e, apesar de ter sido um espaço de pluralismo de ideias, houve o predomínio da presença de personalidades de esquerda, que vivenciaram as transformações sociais, políticas e culturais das duas décadas anteriores.

A análise do programa, proposta nesse trabalho, pretende demonstrar como foi possível para um grupo heterogêneo discutir o processo de abertura política, revelando, através da pluralidade de pensamento, as diferentes visões de uma perspectiva de redemocratização. Em meio a jornalistas, escritores e *socialites*, surge a figura do cineasta Glauber Rocha que sintetiza o espírito da diversidade e da negação do pensamento dogmático ao propor o diálogo entre esquerda e direita, rompendo com velhos padrões políticos e, ao mesmo tempo, tomando uma postura de crítica ao imperialismo cultural, próprio da esquerda. É a expressão mais radical do pensamento intelectual de um grupo que, num processo de revisão, apostou na televisão como espaço de luta democrática.

Abertura: um tema televisivo

A televisão foi, desde o seu surgimento, motivo de acalorados debates sobre sua função e influência na sociedade capitalista. Essa discussão está ancorada num debate ainda maior, ou seja, o da questão da indústria cultural. Humberto Eco ao fazer comentários sobre a indústria cultural lançou o termo apocalípticos e integrados¹⁸ para designar aqueles que viam a formação de uma sociedade de cultura de massa como um traço da decadência da sociedade burguesa e veículos midiáticos como instrumentos de dominação ideológica, mas por outro lado, destacou o papel daqueles que defendiam a

¹⁷ Idem, p. 8.

¹⁸ ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

indústria cultural e se tornavam parte integrante dela. Entre os críticos severos, anunciadores dos males e do poder de cooptação da indústria cultural do século XX está Theodore Adorno representante da chamada Escola de Frankfurt e em uma dimensão menos apocalíptica e não integrada estão Stuart Hall, Pierre Bourdieu e Michel de Certeau. A reflexão sobre o pensamento desses três últimos autores representa a base teórica dessa tese na definição do estudo do programa *Abertura*.¹⁹

Em *Educação e Emancipação* Theodore Adorno faz algumas considerações sobre a televisão ao refletir sobre a importância dela na sociedade ocidental.

Em primeiro lugar, compreendo “televisão como ideologia” simplesmente como o que pode ser verificado, sobretudo nas representações televisivas norte-americanas, cuja influência entre nós é grande, ou seja, a tentativa de inculcar nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade, além de, como se costuma dizer tão bem, procurar-se impor às pessoas um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos, enquanto a formação a que nos referimos consistiria justamente em pensar problematicamente conceitos como estes que são assumidos meramente em sua positividade, possibilitando adquirir um juízo independente e autônomo a seu respeito. Além disto, contudo, existe ainda um caráter ideológico-formal da televisão, ou seja, desenvolve-se uma espécie de vício televisivo em que, por fim, a televisão, como também outros veículos de comunicação de massa, converte-se pela sua simples existência no único conteúdo da consciência, desviando as pessoas por meio da fartura de sua oferta daquilo que deveria se constituir propriamente como seu objeto e sua prioridade.²⁰

Para Adorno a televisão ataca o indivíduo por ser ideologia. Ao invés de estimular um pensamento autônomo, ela incute uma falsa consciência e promove um ocultamento da realidade. Assim procura criar um corpo de valores que seriam teoricamente positivos, mas não é o que acontece, pois uma formação adequada deveria permitir ao indivíduo um posicionamento crítico frente a conceitos que são absorvidos em sua positividade. O fato de Adorno considerar a televisão não como veículo, mas como ideologia de fato, reforça

¹⁹ Para uma discussão sobre o papel da televisão na sociedade destacarei alguns conceitos presentes nas seguintes obras: HALL, Stuart. *Codificação/decodificação. Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998; BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão - Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos* (tradução de Maria Lúcia Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

²⁰ ADORNO, Theodore. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2001, p. 80.

a visão negativa do autor. Ela não é portadora de um discurso lacunar, é o próprio discurso. Essa visão faz com que a televisão não tenha a possibilidade de se tornar um instrumento do processo de ensino aprendizagem, pois apesar de facilitar o entendimento de conteúdos, ela, ao mesmo tempo, constrói e desconstrói o saber. Esse pensamento foi fundamentação teórica para grande parte dos trabalhos sobre comunicação a partir dos anos 1950.

Os estudos sobre comunicação da chamada "Cultural Studies",²¹ na Inglaterra da década de 1970, teve no trabalho de Stuart Hall importante contribuição ao romper com a visão de dominação ideológica apresentada por Adorno e outros pensadores da Escola de Frankfurt. Parte da ideia de que o fluxo televisivo (produção, forma-mensagem, circulação e recepção), são importantes na análise dos produtos culturais.²² É imperativo que um trabalho sobre a televisão no Brasil estabeleça ligações entre a produção e recepção. Portanto, é interessante a forma como Hall apresenta a codificação ligada a produção de sentidos, mas a ênfase vai para a questão do poder de decodificação do consumidor. Partindo do pensamento do próprio Marx que considera que a produção determina o consumo e este determina a produção, não existe um determinismo unilateral na relação produção/consumo o que não permite uma homogeneização nas formas de recepção. Um mesmo grupo pode fazer uma interpretação de códigos que surgem como hegemônicos num determinado momento, em outro contexto, pode partir de códigos contestatórios.²³

A ideia de hegemonia em Stuart Hall está ligada a intenção do produtor de domínio da audiência, para ele:

ser perfeitamente hegemônico é fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida. Um tipo de sonho de poder – nenhum chuveiro na tela, apenas a audiência totalmente passiva.²⁴

Essa pretensão desconsidera que a produção não pode ser considerada infalível e, ao contrário de ser o instrumento de dominação, é "o exercício do poder na tentativa de

²¹ O grupo contou com a influência do sociólogo Richard Jorgar e de Raymond Williams e dos estudos sobre cultura popular de Eduard P. Thompson.

²² HALL, Stuart. *Codificação/decodificação. Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

²³ Idem, p.357.

²⁴ Idem. p.358.

se tornar hegemônico."²⁵

A leitura, segundo o modelo de codificação/decodificação, estabeleceu uma nova fase dos estudos de recepção midiática ao propor que os materiais audiovisuais podem ser decodificados de diferentes formas de acordo com os grupos de audiência.²⁶

Michel de Certeau, ao realizar seus estudos sobre a cultura e o cotidiano, procurou estudar a questão do uso e do consumo.

Muitos trabalhos, geralmente notáveis, dedicam-se a estudar seja as representações seja os comportamentos de uma sociedade. Graças ao conhecimento desses objetos sociais, parece possível e necessário balizar o uso que deles fazem os grupos ou os indivíduos. Por exemplo, a análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural 'fabrica' durante essas horas e com essas imagens. O mesmo se diga no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado ou dos relatos e legendas que o jornal distribui.²⁷

A leitura de Michel de Certeau permite abrir um espaço para o indivíduo na sociedade quando vê importância no estudo do consumidor cultural, o que fabrica. Não entende que não exista possibilidade de autonomia. O resultado das representações não está limitado a pura ideologia massacrante do indivíduo preso a uma sociedade de classes dominadora e opressora. Nesse sentido é possível a resistência e o consumidor cultural pode se posicionar frente aos meios de comunicação com a certeza de haver vida inteligente após passar algum tempo em frente da televisão. A cultura torna-se um campo de batalha no qual articula conflitos e, muitas vezes, faz valer a razão do mais forte. "As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas."²⁸

A dominação passa por um equilíbrio entre produtor e consumidor cultural e, segundo, Pierre Bourdieu, não se trata de uma relação de caráter unidimensional, mas uma rede cruzada:

²⁵ Idem, p. 366.

²⁶ PORTO, Mauro P. A pesquisa sobre a recepção e os efeitos da mídia: propondo um enfoque integrado. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM, Belo Horizonte, MG. Anais. 2-6, set. 2003.

²⁷ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 39.

²⁸ Idem, p. 45.

A dominação não é o efeito direto e simples da ação exercida por um conjunto de agentes ('a classe dominante') investidos de poderes de coerção, mas o efeito indireto de um conjunto complexo de ações que se engendram na rede cruzada de limitações que cada um dos dominantes, dominado assim pela estrutura do campo através do qual se exerce a dominação, sofre de parte de todos os outros.²⁹

Pierre Bourdieu, embora admita que as relações de dominação fazem parte de uma rede cruzada, considera o a televisão é incapaz de atingir a todos. Os discursos têm suas limitações e são, por excelência, censurados. Censura que pode ser verificada não da ação do Estado, mas no próprio comportamento dos jornalistas. Não existe a possibilidade de uma fala ampla e democrática, as escolhas são prévias e mesmo uma entrevista, como a concedida por Pierre Bourdieu a propósito da produção do seu texto, está limitada pela ação dos jornalistas que não podem ir além de um discurso que visa interesses dos grupos que dominam os meios de comunicação. Trata-se de uma postura política que está ligada as necessidades de preservação de seus empregos. Mas o jornalista é, ao mesmo tempo, agente atuante e vítima do poder televisivo. Toda uma lógica do capital está montada que não permite a total autonomia desses indivíduos.³⁰

A limitação do campo das comunicações audiovisuais é reforçada pela televisão que exerce, com ou sem a influência dos jornalistas, uma forma de violência simbólica e, nesse sentido, Bourdieu procura entender os mecanismos de atuação da televisão com o intuito de desvendar um processo no qual aqueles que exercem influência e os que sofrem não tem plena consciência do que acontece.

Desejaria, então, desmontar uma série de mecanismos que fazem com que a televisão exerça uma forma particularmente pernicioso de violência simbólica. A violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la. A sociologia, como todas as ciências, tem por função desvelar coisas ocultas; ao fazê-lo, ela pode contribuir para minimizar a violência simbólica que se exerce nas relações sociais e, em particular, nas relações de comunicação pela mídia.³¹

²⁹ BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996. p.52.

³⁰ BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão - Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos* (tradução de Maria Lúcia Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 22.

³¹ Idem, p. 20.

A capacidade de atração dos telespectadores é maior quando existe o interesse de veicular programas que Bourdieu chama de “omnibus”, ou seja, para todos. São esses fatos-ônibus que interessam a todos, porque são “fatos que, como se diz, não devem chocar ninguém, que não envolvem disputa, que não dividem, que formam consenso, que interessam a todo mundo, mas não tocam em nada de importante” mas estimulam a mente dos produtores, preocupados com a audiência.³²

O tempo na televisão é muito importante, afinal alguns segundos valem muito dinheiro, Bourdieu se preocupa com o fato de que, apesar do alto valor do tempo, ele é desperdiçado com imagens que fazem dos telejornais programas de entretenimento. Aquelas reportagens mostrando animais ou alguma curiosidade. O tempo passa de forma agradável, mas com pouca informação. “E se os minutos são preciosos são empregados para dizer coisas tão fúteis, é que essas coisas fúteis são de fato importantes na medida em que ocultam coisas preciosas.”³³

É importante ressaltar que Bourdieu não considera a televisão um veículo de simples ocultamento da realidade. Ela consegue ocultar mostrando os fatos, mas fazendo de tal maneira que as informações se tornam insignificantes ou, ainda, construindo de uma forma que não corresponde à realidade. Os jornalistas possuem “óculos” que possibilitam verem algumas coisas e não outras o que lhes permite selecionar e construir o que é selecionado. “O princípio da seleção é à busca do sensacional, do espetacular. A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico.”³⁴

A televisão opera com imagens, mas de forma paradoxal, elas são acompanhadas de palavras que dominam o mundo das imagens. As palavras são ditas de forma irresponsável e os seus resultados são ignorados por quem as diz, não existe a compreensão da responsabilidade dos que atuam frente aos telespectadores. “Porque essas palavras fazem coisas, criam fantasias, medos, fobias ou, simplesmente, representações falsas.”³⁵

³² Idem, p. 22.

³³ Idem, p. 23.

³⁴ Idem, p. 25.

³⁵ Idem, p. 26.

Bourdieu cita Flaubert “é preciso pintar bem os medíocres”³⁶ para explicar a forma como a televisão transforma o banal, o insignificante e os transforma em espetáculo. O ordinário vira extraordinário ou procura-se ressaltar o extraordinário no ordinário. “A imagem tem o poder de criar o que os críticos literários chamam de *efeito de real*. Ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver.”³⁷ Nesse sentido, ela é capaz de criar efeitos de mobilização na medida em que pode fazer existir ideias ou representações.

Acreditando no potencial dos telespectadores de fazerem uma leitura livre do material cultural consumido, mas não abandonando a perspectiva de que a televisão utiliza de estratégias de convencimento e cria representações, agindo na formação de opinião é que faço uso das fontes audiovisuais.

O caminho da pesquisa

Apesar dos trabalhos sobre televisão terem se tornado mais comuns para o historiador nos últimos anos, um problema ainda persiste, a dificuldade com o material de pesquisa. O acesso aos arquivos particulares das emissoras é dificultado, um exemplo é a Rede Globo de Televisão. Essa limitação é, no mínimo, estranha, a atuação dessas empresas só é possível porque receberam uma concessão do governo. O trabalho realizado por elas deveria, portanto, estar disponível aos pesquisadores. No caso específico da Rede Tupi, a maior parte do material se encontra disponível para consulta no Arquivo Nacional. A utilização do acervo do programa *Abertura* foi impossibilitado por questões técnicas, já que sua indisponibilidade é justificada pela falta de equipamento para reprodução de vídeo do tipo Quadriplex. A solução foi utilizar parte do material do acervo particular do proprietário da produtora *Teletape*, realizadora do programa, Carlos Alberto Vizeu e algumas edições do programa disponíveis na Cinemateca Brasileira.³⁸ As edições foram analisadas com ênfase na identificação dos personagens, das formas expressivas e da linguagem de composição individualizada em cada quadro, mas também, numa perspectiva geral, com atenção aos esquemas de edição, iluminação, composição das vinhetas, sonorização e construção dos cenários.

³⁶ *Idem.*, p. 27.

³⁷ *Idem.*, p. 28.

³⁸ As edições não estavam organizadas em data, apenas o mês e ano de referência aparece.

Partindo da preocupação da relevância das imagens para o processo de reflexão sobre abertura política, procurei fazer um corte temporal que permitisse uma visão ampla do programa. Era necessário que as edições analisadas mostrassem as discussões mais representativas do período da abertura: anistia, exílio, censura, pluripartidarismo e eleições para presidente. Os quadros foram identificados e analisados a partir de seus enfoques temáticos e da trajetória pessoal de seus apresentadores numa identificação com seus valores políticos.

A questão da recepção não foi negligenciada, a leitura do material audiovisual foi muitas vezes acompanhado pela análise de artigos de jornais da grande imprensa, principalmente, aqueles de crítica de televisão que proporcionaram subsídios para o entendimento da receptividade e da importância atribuída ao programa.

Segundo o historiador Jacques Le Goff, o relato memorialístico acaba se tornando um campo de luta entre o revelado e o esquecido, as escolhas, por mais que não intencionais, fazem parte de um esforço de perpetuar no futuro uma auto imagem.³⁹ Os depoimentos orais foram articulados procurando pontos de referência comuns para ajudar na construção de uma memória que resgatasse a imagem do programa e possibilitasse o confronto com outras fontes de caráter diverso. Da mesma forma, o material audiovisual disponível na internet foi valioso para ter acesso a entrevistas realizadas com personalidades que há muito se foram. As entrevistas transcritas e disponibilizadas pelo CPDOC da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) foram de grande utilidade.

O primeiro capítulo é um olhar sobre a história da televisão durante o regime civil-militar brasileiro, mais especificamente, sobre a dualidade existente na década de 1970, de uma televisão com tom oficial, apresentando campanhas de caráter civilizatório como nos filmes de propaganda da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) e iniciativas privadas pró regime como as que foram feitas pelo apresentador e empresário Silvio Santos através de uma iniciativa pessoal de bajulação e propaganda. O programa *Amaral Netto, o repórter* é outra iniciativa de fazer um discurso televisivo de acordo com os ideais de integração nacional promovidos durante grande parte do regime autoritário. A programação conservadora dividiu espaço com uma produção televisiva levada por artistas (atores, roteiristas e diretores) ligados ao pensamento de esquerda, gerando uma

³⁹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996. p.27.

televisão com momentos de crítica, seja nas novelas como *O Bem Amado! Marrom Glacê e Dinheiro Vivo!* e seriados como *A Grande Família* e *Malu Mulher*. O programa jornalístico *Globo Repórter*, com a presença de cineastas vindos de uma tradição de esquerda dos anos 1960, abriu espaço para a exibição de filmes de Eduardo Coutinho que retratavam a miséria do Nordeste e de João Batista de Andrade mostrando a violência urbana. Essa produção revela que foi possível, mesmo com censura e autocensura, abrir, na televisão, pequenos espaços de liberdade de pensamento.

O passeio pelo *Abertura* acontece no segundo capítulo. Nele iremos conhecer a estratégia de Fernando Barbosa Lima para criar, ainda na vigência de um sistema repressivo, um programa jornalístico de opinião voltado para a discussão do tema abertura política. Numa sociedade passando por um processo de liberalização, surgia a discussão dos principais temas do momento (censura, exílio, volta do pluripartidarismo, eleições diretas para todos os cargos políticos). A forma como esses temas aparecem, bem como as estratégias linguísticas, a música, a composição e identificação dos quadros e dos apresentadores serão motivo de análise.

O capítulo 3 procura entender a formação do pensamento dos apresentadores do *Abertura* com destaque para os jornalistas. Duas gerações se encontram no programa, a primeira formada por Villas Bôas Corrêa, Luís Jatobá e Newton Carlos corresponde aqueles que tiveram sua formação ligadas ao contexto da transição da ditadura do Estado Novo para a ordem democrática da segunda metade da década de 1940. Zuenir Ventura com seu espírito de repórter cultural e político e Tarcísio Holanda com o pragmatismo de quem viveu uma vida de correspondente em Brasília, marcada pela intervenção do homem de imprensa na história do Brasil, acrescentando o pessoal do *Pasquim*, Ziraldo, Sérgio Cabral e Fausto Wolf com um jornalismo engajado de crítica política e comportamental bem no clima de uma nova esquerda preocupada em discutir política, cultura e novas formas de comportamento. Por último, a trajetória de um grande romântico, de pouca teoria e de muita prática junto ao Partido Comunista Brasileiro, João Saldanha fez da vida uma explosão de emoções ligados ao esporte, ao jornalismo e, principalmente, militância política.

O último capítulo revela a trajetória e participação daquele que pode ser considerado a grande síntese do programa *Abertura*. Glauber Rocha significa a expressão maior da diversidade. O cineasta oriundo do Cinema Novo, teve um passado de produção de intervenção social e de crítica ao dogmatismo de esquerda. Sua produção fílmica foi uma demonstração de reflexão sobre os caminhos da sociedade brasileira e, ao voltar ao

Brasil, depois do exílio, passou a analisar o país, primeiro nos jornais *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo* e, em 1979, no *Abertura*. A efervescência de seu pensamento demonstra uma forte influência do pensamento tropicalista e o quadro apresentado é uma verdadeira "geleia geral" que expressa uma face do espírito revolucionário, oriundo dos anos 60, evidenciado, não pelo desejo de transformações de esquerda, mas de mudanças na visão cultural do povo brasileiro para quem Glauber supunha dirigir sua fala.

CAPÍTULO 1

TELEVISÃO EM TEMPOS DE DITADURA

22:30 horas, domingo, 4 de fevereiro de 1979, o programa Flávio Cavalcanti que teve início às 20 horas, terminou, cumprindo o cronograma de uma programação, que durante o dia inteiro, esteve sob a liderança de Silvio Santos. Era hora da Rede Tupi exibir uma produção independente,⁴⁰ que tinha como pretensão, ser o maior espaço de pluralismo de ideias, durante todo o regime civil-militar na televisão brasileira. Era o programa *Abertura*, que começava a discutir as principais questões políticas, econômicas, sociais e culturais da realidade do Brasil: a abertura política, do governo do presidente João Baptista Figueiredo.

O programa *Abertura*, assim como alguns jornais da grande imprensa, alternativos e outros, teve grande importância no período 1979-1980, para o fortalecimento da luta democrática, através da disseminação de ideias, que ajudaram na formação de opinião, de parte da sociedade brasileira. A televisão passou por transformações, ao longo da década de 1970, em meio a um governo autoritário. Portanto, para entender suas especificidades no período de abertura política, é necessário analisar seu desenvolvimento nesse período, observando a ação do Estado como produtor de propaganda oficial, as iniciativas particulares de apoio ao regime na televisão e as estratégias de aceitação e negação da ditadura, a partir da leitura de telenovelas e do programa jornalístico *Globo Repórter*. Considero a atuação da imprensa e dos profissionais ligados à televisão, jornalistas, atores, diretores e roteiristas, relevante ao processo de formação de opinião, no sentido de fortalecer o ideal de redemocratização do país, bem como, em alguns momentos, seguindo uma tradição de submissão a interesses particulares, ou mesmo de aproximação dos ideais do regime, reforçando os valores da ordem instituída.

A televisão não esteve a serviço do regime civil-militar em tempo integral, a colaboração aconteceu de acordo com os interesses envolvidos, seja do Estado utilizando-a como instrumento de formação de opinião, como nas campanhas promovidas pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), ou limitando a informação e o consumo

⁴⁰ O programa *Abertura* foi produzido pela produtora independente Teletape de Carlos Alberto Vizeu.

de entretenimento com a imposição da censura, seja dos proprietários, interessados na permanência e expansão das concessões públicas para atender seus interesses financeiros, ou por razões ideológicas, numa colaboração efetiva como nos casos de Silvio Santos, Roberto Marinho e do jornalista Amaral Netto.

O argumento de que a programação da televisão era totalmente ligada ao propósito de defender os interesses do governo, numa campanha permanente de dominação ideológica, não pode ser aceito. A audiência era levada em conta pelas empresas do setor, o que era consumido tinha a ver com os interesses e afinidades dos seguimentos da sociedade para os quais os programas se destinavam.

É possível visualizar na memória construída da história da televisão brasileira, a alegação de que, os empresários do setor, não tiveram alternativas e foram obrigados a colaborar com os militares.⁴¹ A censura teria sido a principal forma de opressão, gerando uma impotência nos homens responsáveis pelo funcionamento das emissoras. Embora não seja possível alegar que os veículos de comunicação não sofreram restrições em suas programações porque a censura esteve presente, houve colaboração, como veremos mais adiante.

A presença de artistas de esquerda, integrando o quadro de funcionários de emissoras, como a Rede Globo, que contava com a presença de Dias Gomes, João Batista de Andrade, Eduardo Coutinho, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros, seria a prova de que a empresa não teria agido de forma conservadora, ao lado do regime autoritário. A defesa contrapõe a tese do colaboracionismo, mas admitindo que não é possível desvincular as relações dessa emissora com o regime, pois existe um comportamento marcado pelo apoio aos vários governos instituídos. Também é lícito acreditar em espaços de atuação, na luta contra a censura e a tentativa de fazer uma televisão mais inteligente no jornalismo, como é o caso do programa *Globo Repórter* e até nas telenovelas. Esse comportamento nos remete à "zona cinzenta", conceito de Pierre Laborie que, ao pesquisar sobre a França de Vicky, reconhece um espaço nebuloso, situado entre o colaboracionismo e a resistência ao regime nazista. A analogia feita por Denise

⁴¹ José Bonifácio Lima Sobrinho, o Boni, alto executivo da Rede Globo, em entrevista concedida a David José Lessa Mattos, considera que "No período da ditadura militar, houve uma grande influência dos políticos que era exercida diretamente sobre o Dr. Roberto. Nós da área operacional, éramos apenas caudatários da pressão que ele sofria." MATTOS, David José Lessa. *Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil*. São Paulo: Conex, 2004. p. 101

Rolleberg⁴² em relação à ordem autoritária brasileira, em estudo sobre o comportamento ambíguo da Associação brasileira de imprensa (AIB) e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), com posições favoráveis e contrárias ao regime civil-militar instaurado em 1964, pode se estender a outras áreas e organizações e ajuda a compreender a ambivalência da qual as pessoas de televisão estavam imersas.

1.1 - Televisão e autoritarismo

Durante o período autoritário, verificou-se o interesse dos militares em promover uma modernização nos meios de comunicações de massa, com o intuito de garantir a mobilização da sociedade, em torno de um projeto nacional de desenvolvimento, tendo como ponto de partida o investimento no setor de telecomunicações. A primeira iniciativa nesse sentido pode ser constatada com a criação de grandes empresas estatais como a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) em 1965 e, no mesmo ano, a criação do Ministério das Comunicações. O projeto de um Brasil grandioso exigia uma grande organização, não só burocrática, mas também técnica, para estabelecer um sistema de comunicações eficiente no país. Esse processo se fortaleceu com a criação da Telecomunicações Brasileiras S/A (Telebrás) em 1972. Uma holding composta por 27 operados estaduais, entre elas Telesp, Telemig, Telemar, etc., inclusive passando a controlar a própria Embratel, capaz de garantir o gerenciamento de todo o sistema de comunicações do Brasil, para atingir o objetivo do Estado, de ser o polo central de decisões, na área das telecomunicações. Essas empresas garantiram, graças a grandes investimentos por parte dos vários governos do período, o surgimento de uma rede de retransmissoras, por todo o país, consolidando a ideia de integração nacional, através das telecomunicações.⁴³

A televisão surgiu no Brasil em 1950, com a TV Tupi, pela iniciativa do empresário Assis Chateaubriand e, de forma pouco profissional, foi gerenciada por pessoas que conheciam muito bem o rádio,⁴⁴ mas careciam de experiência na gestão e

⁴² Rolleberg, Denise. "Memória, Opinião e Cultura Política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974)". Daniel Aarão Reis; Denis Rolland. (Orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008. p. 61.

⁴³ ABREU, Alzira Alves de. A Mídia na Transição Democrática Brasileira. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 48, 2005. pp. 53-65

⁴⁴ Inimá F. Simões afirma que a primeira transmissão da televisão no Brasil, realizada em 18 de setembro de 1950, mais parecia um programa de rádio. "O espetáculo tinha as características de um show radiofônico

execução técnica da televisão. “A fábrica não sabia que era fábrica”, assim definiu o diretor Walter George Dust,⁴⁵ a situação de um grupo de profissionais que, ainda não dominava o veículo com precisão e desconhecia seu potencial propagador de ideias, em termos políticos, mas, desde cedo, reconhecia a utilidade para a publicidade. Ao longo das décadas de 1950 e 1960, os profissionais da área foram aperfeiçoando tecnicamente a televisão, com novas câmeras, som direto, uso de novas ilhas de edição, entre outras inovações e, também, no que se refere ao conteúdo, com o surgimento de uma programação desvinculada do “ao vivo”. A introdução do videoteipe, no Brasil em 1959, proporcionou uma televisão, que ultrapassou o âmbito local, o mesmo programa podia ser consumido, em várias regiões do país. A programação tornou-se mais homogênea, fenômeno que atingiu seu ápice em 1969, com a transmissão via satélite, possibilitando a Rede Globo, no mesmo ano, criar o seu Jornal Nacional, com alcance na medida dos interesses da emissora de conquistar novos mercados e do governo, interessado em consolidar os seus ideais de integração nacional.

Apesar desse desenvolvimento, a televisão se tornou um veículo de massas somente na década de 1970, quando o país crescia à luz do “milagre econômico” e isso repercutiu junto às autoridades, que percebiam a necessidade do auxílio dos meios de comunicação, no sentido de veicular mensagens, que iam ao encontro dos valores nacionalistas e civilizatórios do regime. A mídia foi usada com objetivo de popularizar os ideais do regime e os meios audiovisuais tiveram um papel importante nessa empreitada. O cinema utilizado, desde anos 1920 no Brasil, como veículo de propaganda do Estado, manteve esse papel, na segunda metade do século XX, através da ação de cinejornais como o *Canal 100 (1959-1985)* de Carlos Niemeyer e o *Amplavisão (1954-1990)* de Primo Carbonari⁴⁶ e pelos filmes de caráter histórico produzidos pela Empresa Brasileira de Filmes a Embrafilme.⁴⁷ No entanto, não há dúvida da força que a televisão assumiu, nesse período, como agente de propaganda. De certa forma, isso ficou claro com

de variedade.” Ver SIMÕES, Inimá Ferreira; DA COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.21.

⁴⁵DUST, Walter George in: *Anos 50*, Fundação Itaú Cultural, documentário, 1992.

⁴⁶ Para uma análise da utilização dos cinejornais como veículo de propaganda política durante o período militar ver: MAIA, Paulo Roberto de. *Canal 100 - A Trajetória de um Cinejornal*, 2006, Dissertação (Mestrado em Multimeios), 145f. Programa de pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

⁴⁷Pindorama (1970) de Arnaldo Jabor, *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade e *Independência ou morte* (1972) de Carlos Coimbra são filmes que tem como tema a afirmação da nacionalidade seja na descrição do Brasil do século XVI em *Pindorama* ou no resgate do herói nacional nos outros dois filmes.

o surgimento da Rede Globo de Televisão e a sua proximidade com os governos revolucionários. Não era necessário apenas cuidar das questões técnicas; o projeto dos governantes exigia um nível de sofisticação, também na área dos profissionais da televisão e da imprensa. A Rede Globo se notabilizou pelo desenvolvimento técnico, assim como o aprimoramento do jornalismo em geral.⁴⁸

O cineasta João Batista de Andrade trabalhou alguns anos na Rede Globo de televisão e afirmou:

O sistema de TV serviu ao regime militar, dando a ele uma cara e um instrumento de comunicação impositiva, linha única de cima para baixo, tendo o povo como massa pacífica, bombardeada pelos “podes” e “não podes” dos militares e seus seguidores. Ao mesmo tempo, serviu-se do regime militar, engordando sua estrutura, atraindo fatia cada vez maior das verbas publicitárias e aproveitando-se de facilidades para se modernizar (importações facilitadas, isenções de taxas e impostos, uso de serviços públicos como antenas repetidoras, etc.). De sua parte, também os militares se serviram da TV, como cria própria de seus interesses, numa soberania nacional, baseada na centralidade política e no nacionalismo simbólico.⁴⁹

As observações de João Batista de Andrade confirmam a relação entre Estado e televisão, configurada numa espécie de simbiose técnico política. O sistema de TV cresceu com o apoio estatal e serviu aos interesses de segurança nacional do regime autoritário. Apesar disso, é prudente pensar que, se a televisão foi importante para influenciar a opinião, também deve ser levado em consideração a autonomia e capacidade reflexiva dos telespectadores, que não devem ser vistos como sujeitos inertes, sob o domínio da propaganda dos governantes. As formas de recepção são múltiplas e suas consequências, nem sempre são previsíveis. Lembrando que tudo depende do que o telespectador faz com o material imagético que consome.⁵⁰ Inclusive pensando na adesão da mensagem, dentro de um quadro de conformismo e até de reconhecimento pessoal.

⁴⁸ Vale lembrar que a obrigatoriedade do diploma para jornalistas foi resultado do decreto-lei n.º 972, de 1969. A obrigatoriedade pode ser vista como uma ação complementar ao AI-5. Existia a preocupação do regime de impedir a participação de intelectuais no cotidiano das empresas jornalísticas. O novo profissional deveria ser preparado por instituições educacionais autorizadas pelo governo. Era a valorização de uma formação técnica que deveria evitar posicionamentos ideológicos.

⁴⁹ ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: SENAC, 2002. p. 20-21

⁵⁰ CERTEAU, op. cit., p. 39

O entendimento das complexas relações políticas do período passa pela discussão do papel da mídia na liberalização do regime e, em particular, da televisão. Censura, propaganda e modernização da comunicação se tornaram parte de uma estratégia ligada à ideologia da segurança nacional, alicerçada em princípios que remontam ao ideário da Escola Superior de Guerra, centrados na segurança para “criar e manter a ordem política, econômica e social” e no desenvolvimento que visava “promover o bem comum”.⁵¹

1.2 - Propaganda de Estado e Televisão

O golpe de 1964 deu início a um período de autoritarismo, com restrições às liberdades individuais e, a partir de 1968, o clima ditatorial se intensificou, com o AI-5. É interessante perceber que a polícia política, a espionagem, a censura e a propaganda política são elementos próprios de um regime autoritário, mas foram, como observou Carlos Fico⁵², tradicionalmente, considerados “os porões da ditadura”. Essa metáfora aponta para a ideia de um regime, com elementos subterrâneos e não pode mais ser aceita, porque as práticas repressivas violentas são significativas para o controle da sociedade e, portanto, parte fundamental de um regime ditatorial e não acessório, desvinculado da essência de um regime autoritário, como o que existia no Brasil.

A partir do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, essas práticas passaram a ser institucionalizadas através de mecanismos legais, embora saibamos que, grande parte do aparato repressivo se escondia dentro de órgãos oficiais, como o DOI-CODI, que eram vistos como repressão legalizada, embora de forma clara fosse institucionalizada e, segundo o governo, não agiam fora dos âmbitos legais. Não seria correto afirmar que o AI-5 é uma ruptura dentro do regime, mas é a confirmação dos interesses do grupo mais radical das Forças Armadas que, há muito tempo, esperava pela radicalização. Desde o governo Castelo Branco (1964-1967), a violência já fazia parte do regime, desconsiderando o velho argumento de que, apenas no pós AI-5, podemos considerar o regime civil-militar como ditatorial. Temos, desde o início, a democracia cerceada e uma ditadura de fato, apesar dos subterfúgios legalistas do regime que procurou se distanciar da ideia da ditadura se autointitulado um “regime democrático” e fruto de uma “revolução

⁵¹ *Manual Básico da Escola Superior de Guerra*, 1975. p. 32.

⁵² FICO, Carlos. “A Pluralidade das censuras e das propagandas da ditaduras” In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru. SP: Edusc, 2004. p. 266.

democrática”. Para uma melhor compreensão do regime, destacarei alguns fenômenos importantes, como a propaganda política.

Carlos Fico analisou a propaganda oficial do regime civil-militar, a partir da noção de otimismo⁵³, isto é, a convicção, fortemente arraigada, em vários setores sociais, de que o Brasil possui uma irresistível vocação para o sucesso. O trabalho supõe que a propaganda política da ditadura civil-militar, chamava atenção para a existência de um processo de longa duração, ou seja:

o da tentativa de elaboração de uma “leitura” sobre o Brasil que, ao mesmo tempo, vem criando as bases para um sistema de auto reconhecimento social e se instaurando como mística da esperança e do otimismo.⁵⁴

Com uma propaganda que tinha como base à articulação de uma linguagem de reconhecimento de identidade social, associada à ideia de mito político, o regime civil-militar procurou uma forma diferenciada de propaganda política, para atingir a sociedade pautada em mensagens civilizatórias e de união social. A preocupação em criar estratégias, que fugiam ao convencional, era uma forma de se distanciar dos regimes totalitários europeus, das décadas de 1930 e 1940, afinal, os membros do alto comando das Forças Armadas traziam em seus currículos, a participação na Segunda Guerra Mundial. Haviam se aproximado do ideário democrático norte-americano e repudiavam o modelo de governo nazifascista.

Tendo esse histórico como referencial, o pensamento em relação à propaganda que prevaleceu durante o regime civil-militar, apesar de haver produção de filmes da Agência Nacional, que veremos adiante, foi o de não se preocupar com a produção de bens culturais diretamente. Sem esse interesse, não havia a necessidade de criar um órgão específico de propaganda. O Estado interveio criando infraestrutura para o desenvolvimento das telecomunicações e incentivou o cinema, com o financiamento através da Embrafilme, mas não desenvolveu, de forma sistemática, ação direta na produção.

⁵³ FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: Ditadura, Propaganda e Imaginário Social no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

⁵⁴FICO, 1997, op. cit, p.17.

Para cuidar da imagem e propiciar uma visão positiva do governo, os militares criaram uma Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), em 1968, sob o comando do coronel Hernani D'Aguiar. Segundo o coronel Otávio Costa, que chefiou a Aerp no governo Médici, o órgão ligado ao ministério das comunicações, não tinha a pretensão de chamar atenção. Era uma assessoria, sem grandes poderes que, segundo o decreto nº 62.119, de 15 de janeiro de 1968, que criou a Aerp, tinha como função principal, reorganizar a presidência da república em termos burocráticos ligados ao funcionamento da máquina administrativa na busca de uma eficiência metodológica na organização do gabinete militar. Ficava em segundo plano uma interferência na estruturação do serviço de relações públicas. “Esta assessoria foi criada envergonhadamente, no desvão de um decreto que tratava de uma reformulação do Gabinete Militar”.⁵⁵

Em palestra realizada na Universidade de Brasília, o coronel Otávio Costa, que era professor titular de relações públicas, na mesma instituição, definiu o público alvo das ações da Aerp:

O público brasileiro divide-se em três tipos bem definidos: contestadores, solidários e apáticos. Escolhemos o mais significativo, o apático, desesperançado, desiludido para fazer um trabalho amplo de incentivo, fazendo-o participar do desenvolvimento do país.⁵⁶

Todos os esforços eram no sentido de divulgar a imagem do governo, mas sem fazer uma propaganda visando o culto à personalidade. O objetivo maior era possibilitar a imagem de uma sociedade, que expressasse o ideal de segurança e desenvolvimentismo típicos do ideário do regime político instituído, que tinha na mídia um grande aliado para sustentar essa ideia. Segundo o historiador Thomas Skimore:

O tema central da Aerp era a emergência do Brasil como uma sociedade dinâmica original, tendo como pano de fundo o rápido crescimento econômico, então, de 10 por cento ao ano. O órgão acrescentava a sua própria mensagem sobre a

⁵⁵Idem. p.92

⁵⁶ COSTA, Otavio. Aerp incita o tipo apático, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/06/1976.

unidade nacional do Brasil, suas novas metas, sua marcha disciplinada para a companhia das nações desenvolvidas.⁵⁷

A imagem de um Brasil, como uma economia emergente, associado ao sucesso no esporte, com uma seleção vencedora da Copa do Mundo de 1970, foi emblemática, no sentido de assegurar os ideais nacionalistas do governo. Nesse momento, temos a afirmação do futebol, enquanto representação de “brasilidade”, no trabalho de divulgação feito pela Aerp, que associou ícones da política, da cultura popular e do desenvolvimento econômico:

Uma das técnicas mais eficientes da Aerp consistiu em associar futebol, música popular, presidente Médici e progresso brasileiro. Médici era excelente material para tal campanha. Adorava posar de pai e era fanático por futebol. (...)A equipe de RP do governo não perdeu tempo em colher todos os dividendos possíveis da conquista do tricampeonato mundial. A popular marchinha "Pra Frente Brasil", composta para a seleção brasileira, foi oficializada e era tocada em todos os eventos públicos. Logo surgiu também, uma multidão de cartazes, mostrando Pelé, em um salto espetacular, após fazer um gol e ao seu lado, o slogan do governo "Ninguém Segura Mais Este País". Esta estratégia de pão e circo funcionou brilhantemente, para desgosto da oposição desmoralizada e fragmentada.⁵⁸

O governo do general Médici (1969-1974) atingiu o auge da violência e da repressão, mas ao mesmo tempo, foi o período em que mais a ideia do país otimista ganhou corpo e foi divulgada. A convicção de grande parte da sociedade de que o Brasil vivia realmente um *milagre econômico* vinha, em parte, do crescimento da indústria e das obras promovidas pelo governo, mas, também da eficaz utilização da televisão, veiculando a propaganda oficial e do auxílio dos concessionários de televisão com um discurso, sem caráter oficial, mas que podia ser percebida ao longo da programação voltada a atingir o grande público, exaltando os ideais do governo.

Segundo Carlos Fico⁵⁹, o *milagre brasileiro* foi o auge do espírito de modernização proveniente de mais uma das tradições brasileiras de alcançar a

⁵⁷ SKIMORE, Thomas. *De Castelo a Tancredo (1964-1985)*. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p.221.

⁵⁸ FICO, 2004, op. cit. p. 222.

⁵⁹ Idem, 1997, op. cit. p. 83.

modernidade e que teve no governo de Juscelino Kubitschek, o começo do seu resgate. A elite brasileira aceitava a ideia do *milagre*, como a possibilidade concreta de poder adotar bens e serviços, até então inexistentes no país e viam na construção civil e nas obras, promovidas pelo Estado como o metrô de São Paulo, a Transamazônica ou mesmo a hidroelétrica de Itaipu, exemplos concretos de um crescimento inequívoco. As grandes obras e as novas facilidades propiciadas pela vida moderna eram o passaporte do Brasil para o mundo desenvolvido. Cabia à televisão, ser o veículo de divulgação desses empreendimentos do governo e mostrar para toda a sociedade brasileira, o crescimento de um país, com potencial que estava começando a ser explorado.

A ação da Aerp foi motivo de conflito político, entre os militares mais radicais que não valorizavam o trabalho de uma assessoria de relações públicas, mas desejavam um esforço maior, no sentido de combater os “subversivos”, com uma contrapropaganda mais eficaz, e os oficiais mais moderados, como o coronel Otávio Costa. Mesmo contra a Aerp, os órgãos de informação e segurança levaram para as telas dos televisores brasileiros, em programas jornalísticos, o discurso de vários militantes políticos, que participaram da luta armada contra o regime, demonstrando o seu arrependimento. Era necessário usar os veículos de comunicação de uma forma mais efetiva, com resultados mais evidentes, na luta contra a subversão e não procurar, apenas, valorizar as ações governamentais. Apesar de diferenças nas concepções de propaganda, houve certa conciliação dos interesses de ambas as partes, que no fundo eram representativos das divergências que existiam entre as diversas instâncias de repressão.⁶⁰ Para Walter Clark, diretor das organizações Globo (1966 - 1977), os filmes da Aerp eram uma “válvula de escape” do governo. Sua existência era fundamental para que não surgisse uma “Voz do Brasil”, na televisão. Eles garantiam a presença do Estado, nos meios de comunicação de massa e, desta forma, atenuavam as tensões internas do governo.⁶¹ As emissoras de televisão eram, no início da década de 1970, em número muito pequeno, havia a Rede Globo, Rede Record, Rede Tupi, Rede Bandeirantes e a TV Gazeta de São Paulo e TV Rio do Rio de Janeiro.

Com uma propaganda desvinculada, aparentemente, do plano político, o governo civil-militar assumiu um discurso que valorizava os símbolos nacionais e as campanhas cívicas, como a utilização do cata-vento verde-amarelo, distribuídas nas escolas nos

⁶⁰Idem, 2004, op. cit. p.273

⁶¹ CLARK, Walter. *O campeão de audiência*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 1991. p. 27.

desfiles de sete de setembro. Apesar de existirem iniciativas como essas, de fortalecer o nacionalismo entre as crianças, utilizando estratégias pedagógicas em festas cívicas, era na televisão que o esforço maior era feito.

Em 1972, o governo, através da Aerp, iniciou um trabalho de caráter civilizatório, com mensagens estimulando a limpeza pública e pessoal (Campanha do Sujismundo). Essa campanha tinha como objetivo, disseminar hábitos de limpeza junto à população. Eram veiculados pequenos desenhos animados com o personagem Sujismundo, pacato pai de família, despreocupado com a higiene pessoal e com a limpeza pública, mas que não era um mal sujeito. Aparecia em diversas situações, demonstrando a necessidade de manter a higiene corporal, para garantir saúde para toda a família brasileira e a manutenção do respeito aos cidadãos. O locutor, em tom cívico narrava:

Sujismundo é um desses sujeitos que não se preocupam com limpeza. E não respeitam o trabalho dos outros. O gari já o conhece e sabe que por causa dele vai trabalhar muito mais. Sujismundo não respeita o bem comum.⁶²

A campanha do Sujismundo, apesar da simpatia do personagem, não pode ser considerada um grande sucesso, devido aos questionamentos surgidos, dentro de setores do próprio governo. Havia dúvidas da eficácia dos comerciais e se, realmente, tinham apelo popular e cumpriam com seus objetivos. Os filmes foram retirados do ar um mês e meio depois de lançados.⁶³

Em 1976, a Aerp foi extinta e em seu lugar surgiu a Assessoria de Relações Públicas (ARP). Tratava-se de uma reorganização burocrática interna que não alterou de forma significativa o órgão, que se manteve fiel aos princípios da sua antecessora. Durante o governo Geisel, o diretor da ARP, Toledo de Camargo, reafirmava a intenção do órgão de não cultuar a personalidade e manter uma postura ética, diante do propósito de defender uma boa imagem do governo, sem, no entanto, usar discursos desprovidos de veracidade. A ação das relações públicas deveria estar focada na qualidade do trabalho realizado pelo governo e não em criar uma imagem que não correspondesse à realidade.⁶⁴

⁶² Campanha do governo federal. "Povo desenvolvido é povo limpo", Agência Nacional, 1977. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-XCa1C7RB9E>> Acesso em 23/06/2012.

⁶³ COLUSSI, Eliane Lucia Colussi. BALBINOT Valmíria Antonia Propaganda e educação sanitária na década de 1970: "Povo desenvolvido é povo limpo" *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.253-275, dez. 2008.

⁶⁴ FICO, 1997, op. cit. p.71.

Sob o comando da ARP, intensificou-se o uso da televisão em campanhas nacionalistas, exaltando os valores cristãos e familiares, utilizando frases de efeito como “*Um país se faz com quem ama o mesmo chão*”, depois de mostrar imagens do cotidiano feliz de uma família de classe média. As mensagens eram verdadeiros clipes da felicidade, como aquele que utilizou a música de Dom e Havel, *Marcas do que se foi*. Essa mensagem pode ser considerada um libelo da esperança e do otimismo. Foi ao ar, no final de 1976. Mostrava um grupo de jovens passeando por uma fazenda. O tom bucólico ressaltava a vida simples do campo, ao mostrar o velho trabalhador rural, uma espécie de resgate das raízes do brasileiro, contrastando com a alegria do convívio de personagens, marcadamente urbanos, que se cruzavam numa estrada, andavam de moto, passeavam de trator ou corriam entre árvores e, finalmente, sentavam juntos em volta de uma fogueira, em uma cena de união fraternal. Tudo isso, com o cuidado de mostrar diferentes tipos étnicos: o branco europeu, o negro Black Power e o nipônico em uma referência ao país da miscigenação, das oportunidades e da união daqueles que constroem uma nação.⁶⁵ Esse é, apenas, um exemplo dos filmes produzidos. Existia uma variedade de mensagens já que:

As campanhas de caráter ético-moral tratavam dos mais diversos temas: a dimensão cultural do carnaval e do futebol; o papel simbólico de heróis nacionais, como Tiradentes; o papel dos jovens na sociedade; as relações entre pais e filhos; o respeito devido aos idosos; a importância do trabalho; a solidariedade; a harmonia; o desapareço; o amor.⁶⁶

Segundo o diplomata João Clemente Baena Soares, o slogan Brasil ame-o ou deixe-o não foi produzido pela Aerp, mas criado pela Operação Bandeirantes, OBAN. Alguns banqueiros de São Paulo teriam viajado para aos Estados Unidos e copiado a frase: "Love it or leave it". Otávio Costa teria sido contrário a disseminação da frase, pois "Toda filosofia da Aerp era agregar e não excluir".⁶⁷

⁶⁵ Campanha do governo federal. *Marcas do que se foi*. Agência Nacional em 1976. Disponível in: <<http://www.youtube.com/watch?v=LtpeUG-5n8>> Acesso em: 22/06/2012.

⁶⁶ FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão” in: FERREIRA, Jorge Luiz; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano*. Civilização Brasileira, 2003. p. 198.

⁶⁷ SOARES, João Clemente Baena. *Sem medo da diplomacia: depoimento ao CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006. p. 41.

Ainda em 1976, começava uma forte campanha trazendo a frase “*Esse é um país que vai para frente*”, tentativa de aproveitar os últimos resquícios de um milagre que pouco a pouco se desfazia, em meio ao quadro de crise internacional, inaugurado com a crise do petróleo em 1973. Com essa missão, o governo encomendou uma série de filmes para a TV, com cerca de 10 minutos diários, e para o cinema, com três curtas exibidos por sessão. Era uma veiculação gratuita, mas contava com a participação de empresas privadas na produção.⁶⁸ Estavam sendo fortalecidos os valores nacionalistas e civilizatórios, compondo um imaginário do otimismo. Não apenas a televisão foi privilegiada como veículo pelos militares, o cinema, também contribuiu para o fortalecimento do imaginário otimista, seja através de produções desvinculadas diretamente do plano político, como é o caso da maioria dos filmes produzidos pela Embrafilme, seja pela atuação dos cinejornais os quais ressaltavam os feitos do governo e levavam imagens idealizadas e belas, em que os conflitos da sociedade não eram expostos.⁶⁹

1.3 - Iniciativa particular: Uma exaltação do governo

Os proprietários de emissoras de televisão, seguindo uma tendência do empresariado do setor de comunicação, no Brasil, foram a favor do golpe de 1964, a exceção ficou por conta da TV Excelsior, do empresário Mário Wallace *Simonsen*, grande produtor de café, que manteve seu apoio político a João Goulart, não se manifestando a favor do novo regime. A postura independente do empresário gerou represálias e o resultado foi uma perseguição sistemática dos militares, que acabou com o fim das concessões do governo, para as empresas pertencentes ao grupo de *Simonsen* como a companhia aérea Panair do Brasil, que perdeu o direito de seus voos e a cassação das concessões da TV Excelsior, do Rio de Janeiro e São Paulo em 1969.⁷⁰ Os

⁶⁸ FICO, op. cit.p.109.

⁶⁹ MAIA, op. cit. *O Canal 100* participou da divulgação das realizações governamentais de forma velada. O patrocínio dos órgãos governamentais eram específicos para o futebol, mas o espírito político e atento do produtor Carlos Niemeyer, sabia da necessidade de se estabelecer laços fortes com o governo. Como bom cavador, trazia as imagens do crescimento e do progresso, valorizando os feitos oficiais, mas ocultava as reações ao governo.

⁷⁰ A TV Excelsior teve seu fim devido a uma série de perseguições e a censura teria sido para ela sempre levada a uma potência maior. Alcir Henrique da Costa, contrariando a tese de que a Excelsior acabou devido à má administração, afirma que a Excelsior tinha um dos melhores quadros técnicos e artísticos da década de 1960 e, portanto, mantinha uma programação de qualidade e uma administração, apesar de familiar, eficiente. A empresa passou para o controle do grupo Folha de São Paulo em 1966, mas retornou para a família *Simonsen* dois anos depois. O AI-5 teria sido definitivo para que a emissora sofresse retaliações

proprietários do setor de comunicações, que aderiram à revolução de 1964, tinham uma situação privilegiada, principalmente no que diz respeito às concessões de novas retransmissoras de televisão, espalhadas por todo o país, o que permitiu o crescimento de redes. As contas publicitárias do governo representavam parcelas significativas da arrecadação das emissoras. Não é difícil entender os interesses que levaram esses empresários da televisão, a cooperar com os militares, não se tratava apenas de identidade ideológica e aversão aos comunistas. O fator econômico pesou na conduta e orientação da programação. Com o apoio da televisão, através de telejornais e programas de reportagem exaltando as realizações governamentais, não foi difícil o fortalecimento de um imaginário, favorável à ideia de um país em desenvolvimento, afastando-se do chamado terceiro mundo.

Apesar dos governos do regime civil-militar não se preocuparem com uma propaganda de exaltação de suas personalidades, a iniciativa privada colaborou, de forma efetiva, para fortalecer o nome de políticos do governo, junto ao público. Um exemplo disso, é o trabalho de Silvio Santos, que se transformou de locutor de rádio, em apresentador de programas de auditório e empresário de sucesso. Seu programa, referência de audiência, durante praticamente o dia inteiro de domingo, nas décadas de 1960 e 1970, tinha no quadro dos calouros um dos momentos de maior audiência. Era o típico programa de auditório, baseado em programas da televisão dos Estados Unidos e tinha no seu início a entrada dos jurados com Silvio Santos e todo o auditório cantando “E o presidente Médici, é coisa nossa!”; “E o presidente Geisel, é coisa nossa!”; “E o presidente Figueiredo, é coisa nossa!”, dependendo do governo do momento.⁷¹ Além de exaltar a figura do chefe do executivo, em um momento de descontração, nas tardes de domingo, a reverência se expandia para ministros de Estado que também eram incluídos nos versos de exaltação política. Não se trata de simples posicionamento ideológico, apesar da simpatia que o apresentador deixava ficar evidente, pelos políticos dos vários governos do período. As ações demonstravam interesse em conseguir concessões de emissoras de televisão, o que começou com a aproximação do chefe da casa civil Golbery do Couto e Silva, resultando em sua primeira emissora, concretizada com decreto 76.488 de 22 de outubro de 1975, concedendo o canal 11 do Rio de Janeiro, que ficou conhecida

que acabou com sua concessão. Ver COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar, História da TV Brasileira em 3 canais*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p.146-166.

⁷¹ Essa exaltação dos presidentes foi feita, a princípio, na Rede Globo onde trabalhou de 1965 até 1976 quando foi a Rede Tupi, ficando lá até a falência da emissora em 1980. A partir daí concentrou suas atividades na sua própria empresa, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).

como TV Studios (TVS). Antes disso, Silvio Santos já havia tentado conseguir uma emissora de televisão com a perda do canal 9, do Rio de Janeiro e o canal 9 de São Paulo, da Rede Tupi em 1970, mas não conseguiu devido à interferência do ministro Higino Corsetti, que tinha planos para esses canais que acabaram com o grupo do *Jornal do Brasil*.⁷² Na década de 1980, outra oportunidade surgiu com a falência da Rede Tupi, o que permitiu a criação de uma rede de televisão, o Sistema Brasileiro de Televisão, o SBT. A exaltação dos presidentes da república atingiu o seu auge, com a criação de um quadro fixo, passado várias vezes ao dia, no domingo, intitulado “A semana do Presidente”, onde os principais acontecimentos, relativos aos compromissos da semana do presidente da república eram, em uma edição de 5 minutos, relatados com imagens e narração nos intervalos comerciais, de seu programa dominical.

A iniciativa privada não se limitou a elogiar os presidentes e seus feitos, ela colaborou com a construção de um imaginário ufanista do Brasil. A atuação de Amaral Netto, em seu programa *Amaral Netto, o repórter*, contribuiu com o objetivo do governo de integrar o Brasil, ou pelo menos, de fazer com que grande parte da população, conhecesse as mais diversas paisagens brasileiras, estimulando os ideais ufanistas do Brasil Maravilha.

Com uma experiência jornalística reconhecida, trabalhou nos anos 1950 em vários jornais. Amaral Netto conciliou a atividade jornalística, com a carreira política, atuando como deputado federal, por décadas, primeiro na UDN. Em 1960, após a criação do bipartidarismo, teve uma breve passagem pelo MDB, mas logo, em 1967, se ligou a Arena, na bancada governista.⁷³ Começou seu programa, em maio de 1968, na TV Tupi e em dezembro do mesmo ano, estreou na Rede Globo, na qual permaneceu cerca de 10 anos. O programa virou referência, tanto de assuntos culturais, quanto ecológicos. “A proposta do criador e apresentador do programa, Amaral Netto, era explorar territórios, paisagens, costumes e tradições brasileiras, desconhecidas pelo grande público.”⁷⁴ Seja através de uma reportagem mostrando as belezas naturais, como Foz do Iguaçu, ou explorando, pela primeira vez na televisão brasileira, as imagens da Pororoca, o encontro

⁷² SILVA, Arlindo. *A Fantástica História de Silvio Santos*. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. p. 78.

⁷³ KRAUSE, Katia. Amaral Netto, o Repórter – o Brasil na televisão, de 1968 a 1983. In: XXVII Simpósio Nacional de história – Conhecimento Histórico e diálogo social, 2013, Anais...Natal. ANPUH, 2013. p. 1.

⁷⁴ Memória Globo. Disponível in: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237449,00.html>> Acesso em 10/06/2012.

da água do mar, com a do Rio Iriri, no Pará. O programa é um exemplo claro da força da propaganda não oficial, na construção do ideário otimista do Brasil:

"O que se verifica é, que a mensagem assumida pelas emissoras, tende a ser mais significativa, do que as imposições oficiais, ou seja, na medida em que as diversas emissoras incorporaram ao discurso de sua programação, a ideologia governamental, essa mensagem se torna muito mais eficiente, do que aquela das propagandas oficiais da Aerp, veiculadas em horário nobre. Amaral Neto, por exemplo, no seu programa *Amaral Neto, o repórter*, da TV Globo, também veiculado em horário nobre, foi um dos mais esforçados propagandistas do milagre brasileiro e das maravilhas nacionais. Seu programa é, talvez, o de conteúdo político mais explícito durante todos esses anos e, segundo Walter Clark, foi colocado na linha de produção da Globo, "por pressões da extrema direita". De acordo com Clark, a televisão "reproduziu o discurso do governo na medida em que foi concessionária do governo (tinha propaganda da Aerp, os órgãos de informação requisitavam espaço). Então nesse período a televisão foi um porta-voz do governo".⁷⁵

O "conteúdo político mais explícito" a que o autor se refere está ligado à força de integração do discurso de Amaral Netto, de exaltação das belezas naturais que explorava em seu programa, mas, segundo Thales de Andrade, essa atitude contrastava com outro posicionamento, que revela um comportamento nada ecológico. Um exemplo é a reportagem sobre a pesca à baleia, a bordo do navio Koyo Maru. Nessa ocasião, o repórter chega a atirar um arpão, atingindo uma baleia, ao mesmo tempo em que chamava o animal de monstro.⁷⁶ Além desse exemplo explícito de não compromisso com preservação da natureza,⁷⁷ Andrade considera que o trabalho do deputado Amaral Netto revela uma "postura ambientalista conservadora"⁷⁸ alicerçada em uma política interna, com ideais de integração nacional dos governos civil-militares, preocupados em defender as fronteiras, aumentar as áreas de ocupação da Amazônia, num processo de colonização e desenvolver grandes projetos energéticos. Assim, reportagens valorizando a construção da rodovia Transamazônica e da hidroelétrica de Itaipu, bem como a cobertura dos feitos

⁷⁵ RIBEIRO, Santuza Naves. BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70, Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, SENAC Rio, 2005. p. 482.

⁷⁶ ANDRADE, Thales. *Ecológicas manhãs de sábado: o espetáculo da natureza na televisão brasileira*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003. p. 48.

⁷⁷ Deve ser levado em consideração o fato de que as questões ambientais ainda não eram foco de interesse da maior parte da população brasileira naquele momento.

⁷⁸ ANDRADE, op. cit. p. 48.

do governo na construção da ponte Rio - Niterói são condizentes com o seu tempo e interesses políticos, como representante do partido do governo.

Acostumado a fazer elogios ao governo e a manter seus documentários dentro dos padrões globais de qualidade, Amaral Netto saiu da linha, ao aparecer no início de um programa, falando com o telespectador que tinha o desejo de ter “uma conversa franca e amiga, feita com toda a serenidade, com toda tranquilidade.” Ao fundo aparecia um quadro negro, que resumia o motivo da conversa: “Brasil X Estados Unidos, café, calçado e direitos humanos”.⁷⁹ As críticas eram endereçadas aos Estados Unidos e aos seus novos dirigentes, as multinacionais, que sempre ganharam com o Brasil e reclamavam de nossos direitos. Explicou como se defendeu de jornalistas americanos, que “acusavam o Brasil de depor presidentes, realizar cassações e violar os direitos humanos.”⁸⁰ O argumento de defesa se pautou no estranhamento de duas culturas, que não entendem uma à outra. Mas, ressaltou que nos Estados Unidos quando um presidente não cumpria as ordens econômicas vigentes, ele era assassinado, numa alusão à morte de John Kennedy e que no Brasil era diferente: “Aqui não, tudo era mais simples, tudo era feito com menos violência.”⁸¹ Os jornalistas americanos, segundo Amaral, pareceram muito nervosos com a resposta. A crítica econômica ficou por conta do boicote ao café brasileiro nos Estados Unidos e da sobretaxa aos calçados brasileiros. Nesse ponto, afirmou que “a amizade se transforma numa verdadeira traição quando não se quer que o amigo progrida.”⁸² Para finalizar, a crítica se voltou à questão dos direitos humanos e questionou onde estariam os direitos humanos dos norte-americanos, quando protestam contra o acordo nuclear do Brasil, com a Alemanha. Por último acusou os Estados Unidos por menosprezar o Brasil, ao mesmo tempo em que “ajudavam com toneladas de armamento ditaduras como as do México, Egito e Irã.”⁸³

Essa edição do programa de Amaral Netto trouxe uma face do apresentador inesperada, não pela indignação, mas pela postura de levar para a televisão assuntos incomuns, até então naquele momento, onde a abertura ainda se mostrava tímida, sem grandes ousadias. Mesmo defendendo os ideais conservadores do regime, a crítica nacionalista estava direcionada aos Estados Unidos, considerado parceiro do Brasil. A

⁷⁹Idem. p.9.

⁸⁰Idem. p.9.

⁸¹Idem. p.9.

⁸²Idem. p.9.

⁸³Idem. p.9.

mudança de postura, por parte do jornalista se associava à entrada de Jimmy Carter no poder, político do partido democrata que se posicionou contra os regimes ditatoriais da América Latina, com uma firme ação a favor dos direitos humanos.⁸⁴

Segundo Kátia Krause, *Amaral Netto, o repórter*, contou com grandes índices de audiência e popularidade o que contraria a tese ligada a uma produção memorialista presente nos livros Walter Clark e Paulo Cesar Ferreira, antigos executivos da Rede Globo, de que o programa seria uma imposição dos militares. Se o programa estava afinado com os valores do governo, isso não deve ser visto como uma estratégia de dominação ideológica "arquitetada" pelos donos do poder. Existia uma identificação política com o regime e a questão da integração nacional era de profundo interesse para o jornalista.⁸⁵

A construção de uma memória empresarial da Rede Globo em publicações como o *Almanaque da Rede Globo*, ou os textos de seu site dedicado à sua história, não reconhece o mérito de Amaral Netto, na execução do programa que, apesar de ser uma produção independente, é considerado produto da emissora, atribuindo todos os créditos ao jornalismo da casa.⁸⁶ Aquilo que Walter Clark considerou como imposição dos militares, é reconhecido, pela própria emissora, como de qualidade digna do padrão Globo.

⁸⁴ O processo de liberalização política no Brasil contou com a ajuda do exterior através da pressão do governo dos Estados Unidos. As mudanças de orientação política com a saída de Richard Nixon e com o início da administração do presidente Jimmy Carter influenciaram a ação das oposições, principalmente, no que diz respeito a recuperação do prestígio internacional em relação aos direitos humanos, seriamente comprometido desde a década de 1960 com o apoio as ditaduras contrárias ao comunismo. A proposta dos democratas era estabelecer uma associação entre política externa americana e direitos humanos, criando condições de enfrentamento com a União Soviética, numa tentativa de restabelecer a hegemonia Global dos Estados Unidos. Para tanto, o governo americano teria que recuperar a credibilidade internacional o que seria possível com a afirmação da universalidade de valores morais e éticos. A denúncia da violação dos direitos humanos e da falta de liberdade democrática na União Soviética deveria ser acompanhada pela crítica aos países aliados da América Latina que apoiados no passado deveriam assumir os ideais da democracia em outros termos. GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. Tradução de S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁸⁵KRAUSE, op. cit. p. 6.

⁸⁶ Idem.

1.4 – Produções televisivas no país da Abertura

As produções, feitas para a televisão, tinham as características de ambivalência próprias das empresas, na qual eram produzidas. A presença de pessoas de oposição ao regime, num ambiente consentido para exercer a difusão de imagens, sem ferir os valores e ideias de um governo autoritário e defensor de ideais supostamente "democráticos", demonstra a dificuldade de produzir conteúdo, com um discurso próximo da realidade brasileira, com temas que pudessem abordar os conflitos sociais ou mesmo a situação ditatorial. Apesar das dificuldades, a censura foi desafiada e telenovelas trouxeram temáticas reflexivas sobre os vícios políticos do país como *O Bem Amado e Roque Santeiro*, que não chegou a ser exibida, mas demonstra um momento de luta contra a censura. O regime foi levemente questionado em *Dinheiro Vivo* e as séries, discutiram os problemas do cotidiano suburbano com *A Grande Família*, o novo perfil da juventude em *Ciranda Cirandinha* e a situação da mulher moderna em *Malu Mulher*.

1.4.1 – As telenovelas

Levar adiante uma reflexão sobre a televisão brasileira, na década de 1970, requer a disposição de admitir o papel que assumiram as telenovelas, naquele Brasil dividido entre o autoritarismo do Estado, a promessa de crescimento e, do governo Geisel em diante, a expectativa de uma liberalização que levasse à redemocratização. A partir de 1973, a Rede Globo implementou um estilo de fazer televisão emblemático, que ficou conhecido como padrão Globo de Qualidade. Era uma busca para elevar a qualidade da programação e, ao mesmo tempo, das condições técnicas de produção, na tentativa, bem sucedida da emissora, de se diferenciar das concorrentes. A primeira iniciativa nesse sentido, foi à televisão em cores. Apesar da primeira transmissão ter sido a Copa do Mundo do México de 1970, o universo colorido televisivo surgiu, de forma regular, em 1973, nas imagens da telenovela, *O Bem Amado!* Visto como carro chefe das transmissões da emissora carioca, as telenovelas se fortaleceram e continuaram a dominar o imaginário do brasileiro. Em certo sentido podemos dizer que a telenovela, a partir da década de 1970, “estruturou-se em torno de representações, que compunham uma matriz, capaz de sintetizar a formação social brasileira, em seu movimento *modernizante*”.⁸⁷ As

⁸⁷ LOPES, Maria Imaculada Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação, Comunicação & Educação, São Paulo, (26): 17 a 34, jan./abr. 2003. Disponível em:

representações passaram a ter como lógica, o Brasil moderno, simulacro do real, com grande potencial de mostrar os novos desafios da sociedade, revelando um país de crescimento, além do *milagre econômico*, mas sem revelar de fato, conflitos sociais. Era possível contemplar a classe média, consumindo novos prazeres cotidianos, ao entrar na era *Disco* e frequentar uma discoteca no ritmo dos *Embalos de Sábado a Noite*⁸⁸, ou no estilo mais brasileiro, depois de assistir a um capítulo de *Dancing Days*.⁸⁹ Com o poder de persuasão reconhecido, inclusive pelo Estado, as novelas não tiveram como ficar imunes às ações da censura e foram repreendidas, diversas vezes. A censura tornou-se uma constante na televisão, durante o regime civil-militar e mesmo no período de abertura, ela esteve presente, inclusive em canais que eram colaboradores do regime, como a Rede Globo.

Diretores e autores de telenovelas tiveram uma bandeira em comum, durante a década de 1970, a de novelas com temáticas acerca da vida cotidiana do brasileiro. Ancorados nessa ideia, as frases “realismo”, “realidade brasileira”, “vida real” passaram a ser citadas com frequência. A imitação das aparências da vida real tornou-se uma fórmula de sucesso para garantir a audiência. Os personagens deveriam ser expostos e seus problemas compartilhados com o público. A realidade tornou-se um aditivo para estimular os espectadores com dosagens que variam de acordo com a necessidade, hora maior, hora menor.⁹⁰ No início dos anos 1970, as telenovelas já haviam rompido com o modelo romântico das histórias baseadas em contos estrangeiros, como *o Sheik de Agadir*, grande sucesso da década de 1960. *Beto Rockfeller* e *os Irmãos Coragens* são exemplos do início dessa nova fase, que intensificou sua proposta de transformação, ao tentar mudar a temática de histórias, inspiradas em comédias românticas, com fortes influências do cinema norte-americano do tipo “Doris Day” que dominavam o horário das sete horas e, aos poucos, passaram a integrar esse estilo mais realista de novela. O diretor Daniel Filho afirma que “aos poucos, passamos a colocar dados brasileiros, locais brasileiros, som

<<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/view/4195/3934>> Acesso em: 19/07/2013.

⁸⁸ Filme com John Travolta de 1977, direção John Badham, título original Saturday Night Fever. Grande sucesso do cinema revelava o cotidiano de um jovem cuja maior diversão era a discoteca.

⁸⁹ Novela brasileira produzida pela Rede Globo de televisão sob a direção de Daniel Filho em 1978.

⁹⁰ KEHL Maria Rita. “Novelas, Novelinhas e Novelões: Mil e uma noite para as multidões”. In: NOVAES, Aداuto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. São Paulo: SENAC, 2005. p.427.

brasileiro. É importante que a novela contenha um nível de realidade, de cotidiano e um nível de fantasia".⁹¹

Essa transformação das telenovelas aponta para uma afirmação do gênero, fundada em princípios que remontam aos ideais dos militares no poder, como a questão do ufanismo, segundo Maria Rita Kehl as telenovelas na década de 1970

começaram marcadas pelo ufanismo, referente à própria afirmação da nacionalização do gênero, à criação de uma tecnologia própria e de uma linguagem que se pode dizer mais brasileira, quando a Globo passou a ambientar suas novelas em cenários mais próximos, dos que o público reconhece como pertencendo ao seu cotidiano, e quando passou de uma linguagem teatral a uma linguagem mais coloquial – mesmo que os enredos contivessem mirabolantes.⁹²

O trabalho de Denise Rollemberg, *Ditadura, Intelectuais e Sociedade: O Bem-Amado de Dias Gomes* procurou analisar a relação entre os intelectuais de esquerda com a ditadura e a sociedade e o seu papel na resistência, sem, no entanto, ter a preocupação de enquadrá-lo na figura daquele que faz a resistência por dentro. Evitou, também, procurar colaboradores do regime, se distanciando da ideia de caça às bruxas. O importante era analisar o rico contexto de um intelectual de esquerda, na maior empresa de televisão do Brasil, a Rede Globo.⁹³

Segundo Rollemberg, a novela *O Bem Amado*⁹⁴ pode ser vista como uma afronta ao regime civil-militar. O deboche, a ironia e o humor ao retratar a pequena Sucupira, cidade imaginária criada por Dias Gomes, evidenciam o caráter crítico de uma obra que tem suas raízes, ainda, no período democrático, visto que originalmente *O Bem Amado* foi escrito em 1962, durante o governo João Goulart, e para o teatro. Era uma tentativa de satirizar e problematizar os políticos populistas, particularmente a figura do governador da Guanabara, Carlos Lacerda. O linguajar do personagem principal, o prefeito Odorico Paraguaçu, era uma clara alusão ao discurso hiperbólico de Lacerda. No novo regime,

⁹¹ FILHO apud. KEHL, 1986, op. cit. p.428.

⁹² KEHL 1986, op.cit. p.315.

⁹³ ROLLEMBERG, Denise, *Ditadura, Intelectuais e Sociedade: O Bem-Amado de Dias Gomes*, p. 5. Disponível em: <http://www.brasa.org/_sitemason/files/hgBQDC/Denise%20Rollemberg.pdf> Acesso em: 23/09/2012.

⁹⁴ A novela conta a história do prefeito de Sucupira Odorico Paraguaçu que entre uma manobra política e outra, tenta inaugurar o cemitério da cidade, mas sem sucesso porque ninguém morre ali.

instaurado em 1964, Lacerda foi banido do cenário político, com a sua cassação. A figura de Odorico, nascida dentro do contexto de uma república populista, passou a ser influenciada, na peça de Dias Gomes, encenada pela primeira vez, somente em 1969 dentro de outro quadro, já marcado pelo AI-5 e pelas restrições inerentes a ele. A crítica da obra ganhou na telinha outros propósitos. Era necessário fazer a crítica do modelo de desenvolvimento de um país que crescia economicamente, mas sem distribuição de renda e a televisão como seu veículo de divulgação tornava-se com a história de Odorico, à frente da prefeitura, a alegoria de um país e esse personagem, expressão dos resquícios do velho coronelismo. A novela “ironiza o autoritarismo e a hipocrisia da moral e dos bons costumes”⁹⁵ e a modernização brasileira, promovida nos anos 1970, pelos militares e pelos grupos que lhe davam sustentação, eram, possivelmente, insuficientes para acabar com os problemas de Sucupira, uma cidade rural e com vícios, o mesmo se poderia dizer sobre o Brasil.

O trabalho com o humor como forma de discutir problemas da sociedade também foi feito por Oduvaldo Vianna Filho, a partir de 1973, em *A Grande Família*. O autor começou na televisão, em 1961, como roteirista de teleteatro da TV Excelsior, o que fez, posteriormente na Tupi e, finalmente, chegou a Rede Globo, em 1972, como free-lancer, escrevendo episódios do *Caso Especial*. Segundo Giordano Bruno Reis dos Santos, a presença do autor como roteirista de *A Grande Família* se deu seis meses após a estreia da série. Contando com índices de audiência baixos, a direção da emissora resolveu mudar a equipe do programa e apostou em Daniel Filho como produtor que teria convidado Vianninha para fazer parte do grupo, se unindo com antigos companheiros de CPC como Armando Costa e Paulo Pontes, além de outro amigo como diretor, Paulo Afonso Grissoli.⁹⁶

A série seguia o esquema das comédias de situação norte-americanas, os *Sitcoms*. Vianninha introduziu alterações significativas como a mudança da família do de Copacabana para um bairro fictício da Zona Norte (Jardim Bela Vista). Classificados socialmente na condição de classe média baixa, era possível para a família viver todos os problemas infraestruturais de uma parcela significativa da sociedade brasileira residente nas grandes cidade em pleno milagre econômico. O programa esteve no ar de 26/10/1972

⁹⁵ ROLLEMBERG, Op. cit. p. 8.

⁹⁶ SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. Vianninha e a Grande Família: Intelectuais de Esquerda no Brasil dos Anos 1970. 2011. 141f. Dissertação (Mestrado em História) Departamento de história, Universidade Federal Fluminense, 2011, p. 74

a 27/03/1975⁹⁷ e representou mais um esforço dos representantes da esquerda de fazer, através da vida profissional, a crítica ao modelo econômico do regime civil-militar.

1.4.2 – Luta contra a censura

A imprensa escrita e a televisão continuaram sob olhar do governo, durante o período da abertura, no entanto, as possibilidades de intervenção na formação de opinião da sociedade foram ampliadas. A propaganda política e a censura agiam de modo a legitimar a ação de ambas reciprocamente. Assim a censura passa a ser justificada pela ação da propaganda que encontra as respostas para a existência de práticas restritivas da liberdade de expressão e essa é auxiliada no sentido de evitar o acesso da sociedade a informações que elevem o espírito crítico, ajudando na recepção e aceitação dos conteúdos de legitimação do regime.

A censura atuou durante todos os governos do período ditatorial, mas é importante salientar, que não existiu apenas um tipo de censura, mas dois. A censura de diversão e a política coexistiram, durante o regime. Aliás, o controle sobre o teatro e outras atividades de diversões públicas, já era rotina desde 1946,⁹⁸ o que justifica a presença de censores, nos teatros, após o golpe de 1964, mas esses se expandiram para a televisão, o cinema e a imprensa escrita. A princípio, pode-se falar em uma censura moral, defensora dos bons costumes e da tradição, procurando proibir o linguajar ofensivo, a dualidade de uma letra de música, ou a nudez em algum espetáculo teatral ou filme. O governo se via como agente protetor da sociedade, que lhe dava apoio na sua missão. A censura política não era algo comum na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) até a decretação do AI-5, quando esse órgão passa a ser incumbido do dever de proteger a sociedade de mensagens subversivas. Essa nova incumbência não era algo tão simples, como se poderia supor, visto que os censores não estavam acostumados a esse tipo de prática. A censura política requer certos cuidados com os quais os censores das diversões não estavam acostumados. O treinamento para uma qualificação adequada desses censores demandou tempo, o que justificaria o fato de que o período de maior ação dos

⁹⁷ A Grande Família, 1ª versão. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/producao.htm>> Acesso em: 15/02/2013.

⁹⁸ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2001.

censores, não foi o governo de Médici, mas sim o período de 1978 a 1980, quando se verifica o maior índice de peças teatrais e de filmes proibidos. Os censores agiram de forma mais rigorosa, no período de abertura política, no fim do governo Geisel e início do governo Figueiredo.⁹⁹

A ação da censura, durante no período 1974 até 1979 revela, em alguns casos, que iremos analisar adiante, uma produção que preocupou os censores pela temática, às vezes portadora de uma contestação política, ora com uma discussão de caráter moral. Esse posicionamento é verificável nas novelas e no telejornalismo.

Um caso de repercussão da censura junto ao público foi à proibição da novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, em 1975. Depois de ser anunciada exaustivamente, ela foi interdita pela censura federal, na data da sua estreia. A postura da emissora não foi passiva. No mesmo dia da proibição, a emissora de Roberto Marinho apresentou um editorial revelando ao público a decisão do governo:

Na última quarta-feira, num editorial que ocupou menos de 2 minutos do seu 'Jornal Nacional', a Rede Globo informou aos 40 milhões de telespectadores potenciais do horário das 8 da noite que a sua nova e super anunciada novela, "Roque Santeiro", não iria mais ao ar naquele dia ou em qualquer outro. Dessa vez, porém, não se tratava de "problemas técnicos". No curto texto redigido pessoalmente, a mão, pelo presidente da empresa, Roberto Marinho, a Globo colocava esta grande plateia diante dos fatos de cuja existência ela talvez nem suspeitasse: a censura proibira a transmissão para o horário das oito e, depois, fizeram novos cortes que, segundo Marinho, "desconfigurariam completamente a novela."¹⁰⁰

Depois de alertar o público da atitude do governo, no dia seguinte, 25 artistas da emissora foram para Brasília tentar conversar com o presidente Ernesto Geisel. Não foram recebidos, Geisel já tinha agendado um viagem para o Norte e seu chefe da Casa Civil, Golbery do Couto e Silva também não estava disponível. Um dos objetivos dos manifestantes era entregar um documento de repúdio à atitude do governo e fazer um libelo à liberdade. O texto exaltava a produção cultural brasileira e lembrava outros atos de censura. O ator Paulo Gracindo, num momento de exaltação, resgatou um dos pontos

⁹⁹ FICO, 2004, op. cit., p.270-271

¹⁰⁰ "O fim de Roque", *VEJA*, São Paulo, 03/09/1975. p.17.

principais do manifesto, ao afirmar para o subchefe da Casa Civil, Alberto Costa a necessidade de valorizar as produções brasileiras:

No momento em que o governo se preocupa com a invasão dos valores alienígenas e com a elevação do nível cultural da televisão, os espectadores ficaram privados de assistir a uma produção brasileira, com temas e ambientes brasileiros, escrita por um autor reconhecido como um dos renovadores da narrativa teatral no Brasil.¹⁰¹

Dois dias depois, o documento foi entregue por Daniel Filho, diretor de novelas da Globo, a Golbery do Couto e Silva, que o teria levado ao presidente Geisel. O movimento foi coberto pela imprensa, além da reportagem da revista *Veja*, o jornal *Folha de São Paulo* deu atenção, publicando o documento dos artistas globais. O discurso, endereçado ao presidente Geisel, ressaltava o esforço de um trabalho, que teve a colaboração de 500 profissionais entre atores, diretores, técnicos e figurantes. Enfatizava a gravação de dezenas de capítulos prontos, com a quantidade de cenas cortadas inviabilizava a exibição e a continuidade da novela. O mais importante, porém, parece ser o argumento contra a censura, não restrita às novelas, com a proibição ou cortes de produtos culturais diversos como peças teatrais, livros, jornais, revistas e outros programas de televisão:

Sabemos que nos últimos cinco anos foram proibidos mais peças do que em toda história republicana; sabemos que jornais, revistas, discos, continuam sofrendo cortes que desfiguram irremediavelmente o seu sentido original; sabemos que a autocensura é o ânimo predominante entre os criadores e artistas.¹⁰²

Em resposta a manifestação dos artistas da Globo, uma nota explicativa da Polícia Federal sobre a atuação dos censores, afirmava que o Departamento de Censura já estava, há algum tempo, dando ciência à emissora da necessidade de fazer cortes e alterar a faixa de público que deveria ser de 16 anos, levando a novela para o horário das 22 horas. Essas medidas eram necessárias, entre outros razões, pela novela ser considerada um perigo à moral e aos bons costumes: “Acrescente-se que o parecer dos censores que examinaram

¹⁰¹ Idem, p. 17.

¹⁰² Protestos de artistas contra a proibição, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/08/1975, p. 40

a novela, assinala, dentre outros pontos negativos, que a mesma contém: 'ofensa à moral, à ordem pública, achincalhe à igreja'.¹⁰³

A alegação de que a novela *Roque Santeiro* era um perigo moral, não foi, provavelmente, a razão de sua censura. Em termos políticos, a preocupação pode ser justificada pela crítica à Igreja católica, a trama discute a história de um falso santo, que abala uma pequena cidade, ao reaparecer vivo, depois de 20 anos. A presença de Roque Santeiro ameaça a estrutura comercial da cidade, que se tornara um centro religioso dedicado a ele. O questionamento da veracidade de uma entidade ligado a um imaginário cristão poderia ser a crítica à exploração comercial religiosa feita em nosso país, mas pode, também, pôr à prova, outras verdades católicas. Além disso, chama a atenção sobre os personagens, verdadeiras construções alegóricas, do imaginário político brasileiro, como um padre negro e comunista e a crítica aos latifundiários, representante de um capitalismo arcaico, através do personagem Sinhosinho Malta, o fazendeiro mais rico da região, que atua como grande líder político. A novela era uma adaptação de uma peça do próprio Dias Gomes, que já se encontrava censurada. Essas parecem ser as grandes preocupações dos censores.

O caso Roque Santeiro é exemplar para pensar a televisão, no início do processo de abertura. A censura vinha atuando de forma sistemática, desde a decretação do AI-5, atingindo todas as emissoras. A rede Globo se manifestou oficialmente, como vimos acima, através do editorial de Roberto Marinho, atitude motivada, em grande parte, por interesses econômicos. O custo de um projeto de teledramaturgia era alto. O envolvimento de cerca de 500 funcionários e a gravação de dezenas de capítulos, explica o interesse da emissora, de levar ao ar um programa de expectativa de audiência alta, com potencial de arrecadação publicitária elevado. Apesar de não haver intenção de combater o autoritarismo, mas de resolver uma questão circunstancial que afetava a emissora, o episódio gerou uma reação por parte dos artistas envolvidos, o que revela uma iniciativa condizente com o momento de abertura política. A manifestação de repúdio à censura, explicitada no documento entregue ao governo, vai além do circunstancial e revela o espírito do movimento de luta democrática, da qual o ambiente artístico se via impregnado, com o desejo de garantir liberdade de expressão.

¹⁰³ Idem. p. 40.

A novela *Roque Santeiro* não foi a única experiência de censura de novelas da Globo no período.¹⁰⁴ A divisão de censura federal proibiu *Despedida de casado* de Walter George Durst. Essa experiência de teledramaturgia foi considerada um atentado a moral e, segundo seu diretor, Walter Avancini, não existia nenhum motivo que justificasse sua proibição. A relação de um casal, em meio a uma crise amorosa, era o tema considerado inapropriado à família brasileira. Outras novelas foram censuradas, parcialmente, como *Escaladas* e seu autor Lauro Cesar Muniz, teve a novela censurada com base na lei Falcão. A novela se passava na cidade fictícia de Tangará e tinha como figura central, um candidato da oposição, o que foi considerado uma espécie de propaganda política na televisão e logo censurado. Esse foi o único caso registrado de restrição de imagens baseado em uma questão política eleitoral.¹⁰⁵

A novela *Marrom Glacê* dirigida por Cassiano Gabus Mendes, em 1979, apresentou um acontecimento inusitado. Lima Duarte foi convidado, pelo roteiro, a fazer um pequeno elogio à figura de Luís Inácio Lula da Silva, na época uma grande liderança sindical. Seu papel era de um garçom, que ao conversar com um colega faz o comentário que, segundo o jornal *Folha de São Paulo*, ultrapassou o que era pretendido pelo texto, pois o ator se empolgou e durante a novela emitiu a seguinte opinião:

Lula é um homem muito trabalhador, muito inteligente, que defende os interesses de milhares de metalúrgicos, e eu não admito que você seja leviano com um homem como o Lula.¹⁰⁶

Poucos dias depois do personagem Oscar de Lima Duarte emitir o elogio à Lula, houve uma reviravolta, no comando da novela. O diretor Gracindo Jr. foi afastado e, em

¹⁰⁴ Depois de ser censurado com *Roque Santeiro*, Dias Gomes, investiu, em outro horário, às 22 horas em um tipo oposto de novela. Introduziu no Brasil o imaginário fantástico na teledramaturgia ao narrar a história da pequena cidade de Saramandaia com seus moradores atípicos. Personagens surreais passaram a povoar a telinha como João Gibão, vivido por Juca de Oliveira, um corcunda que escondia suas asas e no final sobrevoa a cidade de alcançando sua liberdade. Além dele, muitos outros como Zico Rosado, o homem que soltava formiga pelo nariz, Dona Redonda, uma mulher que explode de tanto comer, interpretada por Wilsa Carla e Marcina, mulher que literalmente se aquecia e pegava fogo na hora de manter suas relações sexuais em uma interpretação de Sônia Braga. Mauro Alencar, *A Hollywood Brasileira – Panorama da Telenovela no Brasil*. 2ª edição, Editora SENAC, Rio de Janeiro, 2004.

¹⁰⁵ KEHL, 1986, op. cit. p.271.

¹⁰⁶ Veja, Edição 574, 05/09/1979.

seu lugar, assumiu Gonzaga Blota. A própria emissora tratava de evitar problemas com os militares.

Em meio a vários casos de censura, promovidos pela divisão de censura da Polícia Federal, um fenômeno se tornou recorrente, a autocensura. A iniciativa de autopreservação das empresas de comunicação, tomando cuidados para não ferir os princípios do regime. A Globo passou a ter um censor interno, que trabalhava fazendo cortes regulares nos roteiros de novelas, noticiários e programas em geral. Outras emissoras, não criaram um cargo específico, mas utilizaram da mesma estratégia. O escritor Lauro César Muniz afirmou que o cargo de revisor de textos, ocupado no período da abertura política por José Leite Otani, era o equivalente ao de censor interno e gerou muito mais trabalho aos criadores, do que a própria Censura Federal. A preocupação excessiva em estar de acordo com os parâmetros do governo, seria a razão da saída do autor da Globo em 1980, onde não existia mais possibilidade de fazer nenhum tipo de crítica:

Minha atual novela, “Os Gigantes”, não sofreu nenhum corte da Censura Federal até agora (Agosto de 1979), mais está rigorosamente vigiada, dentro da Globo, pelos censores da emissora. Não posso, por exemplo. Fazer nenhuma menção ao fato da empresa que começa a monopolizar o comércio de leite na cidade onde se passa a novela ser uma multinacional. Vejo a Abertura como a causa desse recuo da Globo. Com o rigor da ditadura, as empresas de comunicação batalharam por uma abertura de espaço para seu trabalho. Agora que a sociedade se agita um pouco, elas se encarregam por conta própria, de “proteger o sistema”.¹⁰⁷

Mesmo com repressão interna e externa (Polícia Federal) a programação de telenovelas foi alterada e temas, antes considerados impróprios, passaram a ser exibidos com certa regularidade. O mesmo aconteceu com outros gêneros televisivos, como os seriados e os programas jornalísticos.

Não foi só na Globo que as novelas começaram a discutir novos temas, antes considerados tabus. A TV Tupi levou ao ar, de agosto de 1979 até janeiro de 1980, a novela *Dinheiro Vivo de Mário Prata*.¹⁰⁸ A história girava em torno da vida de Douglas

¹⁰⁷ Entrevista concedida a Maria Rita Kehl em pesquisa para a Funarte em julho de 1979. MUNIZ Apud. KEHL, Maria Rita, “Eu vi um Brasil na TV”, in: COSTA, Alcir Henrique da, Simões, Inimá Ferreira, KEHL, Maria Rita. *Um país no Ar*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p.272.

¹⁰⁸ Essa foi à última novela a ir ao ar na emissora que faliu em 1980.

Fabiani, um apresentador de televisão, que tinha um programa de perguntas e respostas e dava prêmios de milhões. O personagem Zé Mario vai ao programa, para responder sobre o Papa João XXIII e Flávia, assistindo ao *Quiz* em sua casa, reconhece nele o seu ex-namorado Guto, dado como morto, durante uma perseguição a estudantes, em 1969. Com os novos tempos de abertura política, os roteiristas e diretores ousavam mais e falar em repressão política, ainda era assunto delicado e devia ser tratado de forma sutil. Inicialmente, a novela deveria ser realizada pela Rede Globo, mas Mário Prata não teve apoio da direção da emissora, para seu texto, que foi acolhido pela Rede Tupi.

1.4.3 – As Séries

Depois da revogação do AI-5, no fim do governo Geisel, surgiram séries que discutiam problemas do cotidiano. O primeiro, desse período, foi *Ciranda, Cirandinha*, seriado mensal, mostrava um grupo de quatro jovens, que viviam em uma república. Era o retrato de uma fase de transição de personagens, começando a enfrentar os problemas da vida adulta. O seriado teve apenas sete episódios e foram fortemente censurados. O episódio *O Freje*, discutia a violência urbana e foi proibido de ser exibido pela censura.¹⁰⁹ O sucesso desse gênero, levou a Globo a repensar sua grade de programação, dedicando o horário das dez, antes ocupado por novelas consideradas pela censura inapropriada para o horário das oito. Era o início de séries, como *Carga Pesada*, que mostrava a vida de Pedro e Bino, dois caminhoneiros enfrentando os problemas do cotidiano das estradas brasileiras. Outro seriado era *Plantão de Polícia*, que discutia o cotidiano por outro lado, o policial. Semanalmente, as histórias enfatizavam as investigações jornalísticas de Valdomiro Pena, repórter policial. Ficava evidente a preocupação da emissora de lançar um olhar mais aventureiro, para competir com os seriados de ação americanos e acabava discutindo problemas sociais, ao retratar a criminalidade nos bairros da periferia do Rio de Janeiro, numa sutil associação entre miséria e violência.

Em meios a tantas questões surgiu na telinha um tema que vinha ganhando força na sociedade brasileira. Desde 1975, quando a ONU criou o Dia Internacional da Mulher, os problemas de gênero começaram a ser discutidos mais regularmente e o movimento

¹⁰⁹ Ciranda, Cirandinha. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/ciranda-cirandinha/censura.htm>> Acesso em: 22/08/2013.

feminista já havia se estabelecido na imprensa escrita alternativa com a publicação de nove jornais. O tema mulher não podia mais ser ignorado pela televisão e até a jornalista Helena Silveira em tom eufórico exaltava a necessidade de levar a telinha uma discussão mais aprofundada sobre o segundo sexo:

Seria incrível se esse movimento não chegasse à TV e de forma bastante permeável para que mulheres de todos os escalões sociais se conscientizassem. Esse olho do vídeo aberto para o mundo não pode ser vesgo ao ponto de ignorar o que um sociólogo em artigo de *Le Monde* caracterizou como um dos fenômenos mais sérios do século.

Nesse sentido parece que os jogos estão quase feitos. Mas qual será a rede pioneira que se abrirá para contar a mulher à própria mulher? Indago mais uma vez, a TV deve isso, com seriedade, ao segundo sexo, posto que é ela quem mais se aproveita em seus comerciais da quilometragem da nudez feminina, coisificando a que fica reduzida a fêmea do homem.¹¹⁰

O discurso de Helena Silveira ganhou amparo na ação da Rede Globo que levou o tema mulher para fazer parte da programação da televisão com o sucesso *Malu Mulher*.

¹¹¹ A série, estrelada por Regina Duarte, trazia o cotidiano de uma mulher de classe média, independente, separada e com uma filha adolescente. A história começava com o fim do casamento e o início de uma nova etapa da vida da personagem principal. Maria Lúcia era uma socióloga que analisava ou vivia temas polêmicos como aborto, orgasmo, métodos anticoncepcionais, prostituição e agressão. Não se constituía em uma autêntica feminista, mas assumia a responsabilidade sobre sua vida, se posicionando diante do mundo. A jornalista da *Folha de São Paulo*, Helena Silveira, em sua coluna “Helena Silveira vê TV”, assim definiu o programa:

Era o choque da mulher que aceitava ser contada pelo homem e resolve depois contar-se a si própria segundo a sua ordem. Procura a identificação de sua mente

¹¹⁰ SILVEIRA, Helen, Quem compra a luta feminista?, *Folha de São Paulo*, 5 de maio de 1979, p. 38.

¹¹¹ Posteriormente, em 1980 foi ao ar na Rede Globo um programa jornalístico matinal voltado para o público feminino que recebeu o título de *TV Mulher*. Era apresentado por Marília Gabriela e Ney Gonçalves dias, com roteiro, direção e edição de Rose Nogueira e com direção geral de Nilton Travesso e Régis Cardoso. O programa, diferente de seus antecessores voltados para o público feminino, não se restringia a dicas de culinária, mas era transmitido ao vivo com quadros de aproximadamente 5 minutos, discutindo assuntos variados como comportamento sexual no quadro de Marta Suplicy ou orientações jurídicas no quadro direito da mulher, além de outros. Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249786,00.html>> Acesso em: 12/09/12.

e de seu corpo seguindo seu instinto e seu próprio conhecimento do estar no mundo. Arreda-se do leito conjugal para ver-se, não mais a fêmea do homem, mas simplesmente, a mulher.¹¹²

A figura da mulher obstinada em construir a sua vida autônoma com os conflitos cotidianos gerava a preocupação quanto ao futuro da série, pois “se a censura não meter o bedelho devido à delicadeza do tema, essa *Malu Mulher* poderá entrar para o cotidiano brasileiro.”¹¹³

A primeira iniciativa do diretor Daniel Filho para contar a história de Malu foi inspirada no filme *Unmarried Woman*, comédia de Paul Mazursky, de 1978. No Brasil, o longa recebeu o título de *Mulher Descasada*. A série teria o tom das *sitcoms* americanas como a famosa *Mary Tyler Moore*,¹¹⁴ mas ao ser apresentada essa versão do seriado para a direção da emissora, ela foi descartada. José Bonifácio Sobrinho (Boni) considerou que a história apresentada anteriormente de uma mulher descasada com problemas típicos da mulher contemporânea independente seria mais interessante. A aposta em um drama como esse e com preocupações sociais e psicológicas era perfeitamente viável nos novos tempos de abertura política. Daniel filho reformulou seu projeto e regravou os primeiros programas dentro desse conceito. Para garantir historicidade ao seriado, a antropóloga Ruth Cardoso, amiga pessoal de Regina Duarte, sugeriu a pesquisadora Cristina Medicis para acompanhar a produção e oferecer um caráter mais metodológico para a pesquisa de campo. Foram realizadas entrevistas com estudantes de sociologia para entender melhor o universo feminino no meio das cientistas sociais o que aconteceu na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Isso facilitou o trabalho de composição da personagem socióloga Malu.¹¹⁵

A série tinha como foco os problemas do cotidiano e sua matéria-prima não podiam deixar de ser a realidade do dia a dia. As histórias eram baseadas em acontecimentos noticiados pela imprensa como no episódio “legítima defesa da honra e outras loucuras” de Armando Costa, onde a personagem Duca era vítima de violência

¹¹² SILVEIRA, Helena, Malu, da cidade de São Paulo, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/05/1979, p. 36.

¹¹³ Idem, p. 36.

¹¹⁴ *Mary Tyler Moore Show* foi um seriado norte-americano produzido pelo canal CBS e veiculado no Brasil nos anos 1970.

¹¹⁵ Disponível in: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249902,00.html>. Acessado em 14/09/12.

doméstica numa referência ao assassinato de Ângela Diniz pelo marido Doca Street, acontecimento de 1978, mas que teve o primeiro julgamento em 1980.¹¹⁶

Com tanto empenho em tentar discutir temas da atualidade, a série tornou-se alvo da ação da censura federal, o episódio “De repente, tudo outra vez” foi proibido por tratar do tema da pílula anticoncepcional e “Ainda é hora” foi considerado inapropriado pela por discutir a questão do aborto. Histórias com temáticas contemporâneas, amplamente discutidas em outros países, eram vistas pelos censores brasileiros como um atentado aos valores da família, o que atrapalhava os planos da Rede Globo em criar uma programação moderna e mais adequada aos problemas vividos pelos telespectadores. Esse tipo de postura por parte do governo levou a imprensa a pôr em dúvida a eficácia da abertura política:

Continua muito lenta e gradual a abertura na Tevê. E a proposta da Globo de discutir a “nossa realidade” nas séries brasileiras anda esbarrando nos critérios da censura sobre o que seja “nossa realidade”. (...) Mas a censura não deixa, e a “nossa realidade” ainda espera a sua hora para entrar na tevê.¹¹⁷

Embora a censura tenha agido com rigor durante o período, artistas e intelectuais começaram encontravam sua maneira de expor suas ideias. Aos poucos os novos temas se impuseram e a televisão começou a acompanhar as mudanças.

1.5 – Globo Repórter: o documentário na TV

O jornalista atuante na luta pela informação para denunciar ou resistir aos horrores da ditadura. Esse talvez seja um dos maiores clichês sobre a atuação dos homens de imprensa no Brasil, mas trata-se de um pensamento que colaborou na formação de um imaginário favorável aos jornalistas e ajudou a fortalecer o romantismo acerca da mídia durante o período ditatorial brasileiro ao idealizar o seu papel de resistência. É verdade

¹¹⁶ALMEIDA, Heloisa Buarque de, *Reflexões sobre a produção de Malu Mulher*, IX Reunião de Antropologia do MERCOSUL, Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos/ram_GT05_Heloisa_Buarque_de_Almeida.pdf> Acesso em 20/09/12.

¹¹⁷ SILVEIRA, Helena, Malu Mulher proibida em dois episódios, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06/06/1979, p.38.

que alguns jornalistas tiveram na sua atividade um forte teor de combate, mas também é o fato de que nem todos foram, como propaga uma perspectiva bastante romântica, ávidos defensores da verdade, da liberdade e contra o regime.

Beatriz Kushnir apresenta um quadro amplo da situação da censura e do jornalismo durante o regime civil-militar brasileiro e afirma, ao estudar o periódico *Folha da Tarde* do Grupo Folha da Manhã, que esse jornal era um exemplo da participação de policiais infiltrados, responsáveis pelo forte teor conservador de sua linha editorial. Realidade diferente do período anterior a 1969, quando jornalistas de esquerda faziam parte da equipe do jornal. A equipe de profissionais que assumiu o trabalho no jornal a partir de outubro de 1967 contava com nomes como Frei Beto, Paulo Sandroni, Chico Caruso e Raimundo Pereira. A linha editorial era de clara oposição ao governo, apesar de não se autodenominar um jornal de esquerda, mesmo porque se tratava de uma empresa privada de um grupo maior, as matérias publicadas acompanhavam o ritmo da época, demonstrando a efervescência de 1968. Com o advento do AI-5, a perseguição política se tornou rotineira na *Folha da Tarde* e os elementos considerados subversivos foram expurgados. “Afora as demissões do jornal, a repressão pós AI-5 os surpreendeu com máxima violência, com invasões de domicílio e prisões ou forçando-os a clandestinidade, como ocorreu com Paulo Sandroni.”¹¹⁸ Após o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick e da morte de Carlos Marighella, a repressão se tornou, ainda, mais forte e o processo de “caça às bruxas” se intensificou. Em julho de 1969, o jornal assumiu sua face mais conservadora com a posse na direção do repórter policial Antônio Aggio que teria recebido a missão de aumentar as vendas do jornal.¹¹⁹ De fato, ele foi bem sucedido na vendagem de jornais, mas a partir de sua chegada a empresa Folha da manhã teve sua imagem abalada, acusada de colaboradora do regime por “terem sido entregues à repressão como órgão de propaganda, enquanto papel, tinta e funcionários eram pagos pelo grupo”¹²⁰.

O jornalismo foi a mais visada das atividades de comunicação no período pós AI-5, contando com dura ação da Polícia federal. A censura prévia que ocorreu em alguns jornais¹²¹ como o caso do *Estado de São Paulo* demonstra a preocupação do governo em

¹¹⁸KUSHNIR, 2004, op. cit. p. 255.

¹¹⁹Idem, op. cit. p. 257.

¹²⁰Idem, op. cit. p. 256.

¹²¹A censura prévia, como lembra Beatriz Kushnir, ocorreu de forma sistemática de 1968 a 1978. Período entre o AI-5 e a anistia. Mas independente dessa demarcação trata-se de uma prática que acompanhou o

controlar a imprensa e, em particular, limitar a ação de intelectuais de esquerda que estavam ligados a ela. Com a televisão a situação não foi diferente. Se no humor a ação desses profissionais aconteceu, como no caso de Dias Gomes e suas novelas, ou mesmo com a série, *A grande família* de Vianinha¹²², no telejornalismo, o programa *Globo Repórter* foi destaque pela presença de cineastas que foram para a televisão discutir problemas sociais, numa espécie de contramão do comportamento da Rede Globo cujo jornalismo atendia as expectativas do regime. Os noticiários da emissora de Roberto Marinho podem ser considerados comportados e distantes dos conflitos sociais, aliás, como o jornalismo das emissoras em geral da época, a ponto de deixar satisfeito o próprio presidente Garrastazu Médici:

Por falar em televisão, os noticiários que acompanho regularmente, no fim de noite, são verdadeiros tranquilizantes para mim. Vejo tanta notícia desagradável sobre a Irlanda, o Vietnã, os índios americanos, e no que respeita ao Brasil está tudo em Paz.¹²³

A felicidade do presidente Médici não deve ser vista como sinal de total falta de espírito crítico na televisão. Essa submissão aos padrões do regime civil-militar não podem ser constatadas no programa *Globo Repórter*, cujo elenco, formado pela maioria de cineastas de esquerda, e não de jornalistas, estabeleceu um novo olhar, distante do ufanismo dos programas de Amaral Netto.

Entre os cineastas documentaristas que trabalharam no programa *Globo Repórter* e fizeram parte do movimento do “cinema novo carioca” estavam Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares e Walter Lima Júnior e participantes do “Cinema Novo Tardio de São Paulo” ou “Boca do Lixo” que se destacaram, entre outros, estavam João Batista de Andrade e Maurice Capovilla. O que fica evidente entre paulistas e cariocas e os movimentos que participavam, é o engajamento político, reflexo do período de

regime civil militar do início ao fim. KUSHNIR, Beatriz, KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 40.

¹²²A *Grande Família*, produção da rede Globo de televisão, exibida entre outubro de 1972 e março de 1975 teve como principal roteirista Oduvaldo Viana Filho, artista engajado com o teatro revolucionário do CPC da UNE dos anos 1960 e que aderiu a televisão compondo o quadro de profissionais de esquerda que atuaram na emissora de Roberto Marinho. SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *Vianninha e a Grande Família: intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1970*, 141 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, 2011.

¹²³ “Assisti e fiquei horrorizado”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/03/1973, p. 3.

efervescência da década de 1960 com uma produção cinematográfica que desafiava o *status quos* ao discutir os problemas sociais dentro de um clima de romantismo revolucionário.

Marcelo Ridenti, ao analisar o pensamento de artistas e intelectuais, constatou existência de um forte sentimento de romantismo no período entre as décadas de 1960 e início de 1970, evidenciado nos discursos e na ação de militantes que participaram de movimentos de esquerda como a guerrilha urbana e de artistas que produziram uma arte engajada no cinema, artes plásticas, teatro e na literatura. O “Romantismo revolucionário” tinha como característica uma valorização, acima de tudo, da vontade de transformação, da ação interventora dos seres humanos para mudar a História e para construir um *homem novo*, na proposição de Che Guevara, recuperando o jovem Marx.¹²⁴ Essa busca desse ser ideal não seria satisfeito no ambiente urbano, ele deveria ser encontrado no passado, no interior do país, representando a verdadeira idealização do legítimo homem brasileiro, da área rural, do povo e cuja modernização capitalista não o teria contaminado. A procura da identidade nacional nas suas raízes, rompendo com o subdesenvolvimento.¹²⁵ Conceber esse ser, não significava um fechamento em torno do já dito ou realizado, mas uma tendência de fortalecer novas perspectivas de luta e ação social:

O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas modernizador. Ele buscava no passado elementos da construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do imigrante favelado a trabalhar nas cidades.¹²⁶

A busca de elementos do passado visando a construção do futuro numa modernidade despreendida da desumanidade, do consumismo e da exaltação da força do

¹²⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 24.

¹²⁵Essa discussão remete ao projeto Centro Popular de Cultura (CPC) da Une que distinguia a arte em três categorias: a arte do povo, arte popular e arte revolucionária. A arte do povo se refere a uma produção cultural de comunidades "(...) economicamente atrasadas, no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização". A *arte popular* é representada por obras criadas, sob *encomenda*, por artistas ligados a indústria cultural e voltada para satisfazer necessidade de mercado e, finalmente, a *arte popular revolucionária*, a única capaz de gerar consciência e de levar o povo ao entendimento da sua situação e, portanto as condições ideais para uma ação revolucionário e transformadora da sociedade. Anteprojeto do CPC, *Arte em Revista*, No. 1, 1962.

¹²⁶ RIDENTI, op. cit. p. 25.

capital como parâmetro mediador das relações humanas. A idealização do passado seria materializada na figura do homem do mundo rural, não significava o desprezo pelas cidades e nem de seus personagens, muito menos uma bucólica valorização do campo. O que se pretendia era fazer com que o campo utilizasse todo seu potencial de transformação da sociedade e recuperasse os valores humanistas perdidos com o capitalismo.

A década de 1970 possibilitou, para documentaristas que compunham o elenco do *Globo Repórter*, uma nova incursão artística, na televisão, com gosto de conscientização política, apesar de estar dentro de uma das maiores empresas de comunicação do Brasil, afinada com os ideais do regime civil-militar.

A união entre cinema documentário e televisão parece ter sido uma boa oportunidade de fazer da telinha um espaço de democratização do conhecimento, aquilo que foi a proposta do início do cinema documentarista inglês na sua parceria com o Estado na década de 1920, produção de filmes com objetivos educativos¹²⁷. A mesma linha de filmes produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado, em 1936, no governo Vargas e chefiado por Roquete Pinto.¹²⁸ No que diz respeito às produções da Rede Globo, *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* se distanciaram do ufanismo ao propor uma variedade de temas na expectativa de gerar consciência a partir do conhecimento da realidade brasileira:

O que se vê são temas que permitiram aos telespectadores assistir, em rede nacional, o que faziam os sertanejos quando estavam com fome, o que pensavam os negros baianos de suas relações com o continente africano, como viviam as empregadas domésticas nos grandes centros urbanos, como se deu a emboscada que levou à morte de Lampião e Maria Bonita no interior de Sergipe, o que tinham a dizer mulheres que nos anos 30, ainda jovens, decidiram abandonar suas famílias e partir para a vida dura, porém libertária dentro do cangaço. O documentário na TV foi não apenas um instrumento de integração nacional, seguindo a linha de

¹²⁷ “O Estado britânico paga a produção de um cinema que enuncie asserções sobre as realizações desse Estado, dentro de uma ideologia de molde educativo, que se delinea a partir de uma visão missionária de documentário, destinado a educar as massas para a democracia liberal e o voto universal (ética educativa do documentário. “RAMOS, Fernão. *Mas, afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008. p. 55-56.

¹²⁸ O Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE estava subordinado ao ministério da Educação e saúde pública do ministro Gustavo Capanema. A proposta de educar através do meio audiovisual se integrava a utilização do cinema documentário como forma de aprendizado complementar. O órgão foi extinto no governo de Castelo Branco em 1967. Para uma discussão mais detalhada sobre o INCE e cinema realizado por Humberto Mauro nessa instituição ver SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

uma modernidade conservadora, mas também foi “usado para arquivar consenso social”¹²⁹

A primeira experiência de cineastas trabalhando na Rede Globo foi com o programa *Globo Shell Especial*. A ideia era fazer uma série de 22 documentários, entre eles estavam *Semana da Arte Moderna* (1971), de Geraldo Sarno; *Arquitetura, a transformação do espaço* (1972), de Walter Lima Júnior e *O Último Dia de Lampião* (1972), de Maurice Capovilla. Era uma iniciativa de João Carlos Magaldi, publicitário detentor da conta da Shell, e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, já conhecido como Boni. Segundo Carlos Alberto Mattos, o programa gerou repercussão em parte da intelectualidade da época por ser na emissora que era considerada a mais próxima dos militares. “Intelectuais e artistas progressistas identificavam na Globo uma inimiga poderosa e insidiosa. Quem se dispusesse a colaborar com ele tinha de enfrentar preconceitos e mal-entendidos.”¹³⁰

Era difícil entender que o trabalho em uma empresa de Roberto Marinho poderia ser uma oportunidade de levar adiante um projeto criativo de caráter educativo, capaz de elevar a consciência da população, sem ter como único objetivo a busca de patrocinadores para acumulação de capital. Apenas 10 filmes foram realizados e foram exibidos entre 1971 e 1972, mas o sucesso da investida garantiu espaço para o surgimento de *Globo Repórter* que foi ao ar pela primeira vez em 3 de abril de 1973, às 23:00 horas, com uma reportagem mostrando os melhores momentos de Emerson Fittipaldi. Não se diferenciando muito das reportagens feitas pela emissora já que não havia nenhuma conotação política. O programa passou a ter presença fixa na grade da Globo, com outra linha editorial afinada com o trabalho dos cineastas que dividiram o tempo do programa com membros da equipe de jornalismo da Globo, responsáveis pelas reportagens mais convencionais, sem a postura crítica que marcou a produção documental do programa no período, apenas em agosto de 1973, quando é chamado de *Globo Repórter Atualidades*.¹³¹

¹²⁹FRANÇA, Andréa. O pensamento do documentário na televisão brasileira: a década de 1970. *Revista do programa de pós-graduação da escola de comunicação da UFRJ. dossiê: comunicação e catástrofe*. Volume 14, número 02, 2008. p. 36.

¹³⁰ MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real*. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Terra, Portugal: 2003. p.4

¹³¹ O nome do programa era acompanhado de complementos: Atualidades, Futuro, Documento, Pesquisa. SACRAMENTO, Igor. Coutinho na TV: Um Cineasta de Esquerda Fazendo Jornalismo. *Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006*. p.6.

Programas de reportagem e telejornais faziam uso do videoteipe desde sua chegada ao Brasil no início da década de 1960. A utilização de película de 16 mm e som direto era um diferencial na composição imagética do programa *Globo Repórter*. Um programa de televisão feito, na maioria, por cineastas detentores dos direitos autorais de suas obras, com recursos de linguagem e técnicas de montagem típicas do cinema numa articulação entre imagem e som para registrar a história de brasileiros em suas paisagens de origem. A valorização dos personagens garantia a opção pelo drama humano na busca da voz do povo, por isso a entrevista era a parte essencial, o cineasta conversava com o entrevistado, sem qualquer preocupação com o tempo, em alguns filmes a entrevista durava mais de 5 minutos, fora dos padrões de reportagens convencionais de televisão. Esse recurso afrontava a racionalização televisiva e era acompanhado de planos longos que detalhavam a paisagem ou o entrevistado, procurando mais do que a paisagem ou a fala. A imagem tinha um papel quase didático na composição da narrativa com o intuito de revelar o Brasil que não aparecia na televisão. “Havia momentos aparentemente “mortos”: a câmera continuava no entrevistado mesmo quando ele terminava seu depoimento. Assim, a imagem podia revelar mais do que aquilo que havia sido dito.”¹³²

Entre os cineastas que foram trabalhar na televisão quero destacar dois nomes expressivos: Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade. Suas experiências são importantes para entendermos o significado peculiar do programa *Globo Repórter* para a história da televisão brasileira em um momento que o projeto de abertura política do governo Geisel começava a ser exposto na mídia. Pode ser visto como um exemplo análogo à produção do programa *Abertura* que vai buscar o que não podia ser dito até então, mas se arriscou por conta da abertura política.

1.5.1 – Coutinho e o cinema documentário

Apesar de trabalhar a mais de uma década com cinema, quando chegou a Rede Globo em 1975, a vida de documentarista de Eduardo Coutinho era quase inexistente. No final dos anos 1950, teve a oportunidade de viajar para a Europa e estudar cinema em Paris. Com a ajuda de Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes e Alberto Cavalcanti,

¹³² RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. *Globo Repórter: o discurso social escamoteado na ditadura e cerceado na Democracia*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007. p.11.

obteve uma bolsa de estudos no *Institut des Hautes Études Cinematographiques* (IDHEC), onde realizou seu primeiro trabalho, o curta-metragem *Telefone*, baseado em ópera de Gian Carlo Menotti. Seus estudos se concentraram em direção e montagem, concluindo o curso em 1960.¹³³ De volta a São Paulo, no mesmo ano, iniciou uma carreira produtiva tendo dirigido quatro filmes: o inacabado *Cabra Marcado para morrer* (1964), “O Pacto”, filme que integrou um episódio do longa *ABC do Amor* (1966), *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970).¹³⁴ Antes de entrar para a Globo tinha feito um único filme documentário, *São Bartolomeu*¹³⁵, rodado em 16 mm e sem áudio. Foi feito durante o período de estudos de Coutinho na França e era o registro de um pequeno vilarejo nos baixos Alpes franceses. O próprio Coutinho questiona a validade desse filme em seu currículo como um documentário que na realidade nunca foi montado.¹³⁶

Eduardo Coutinho trabalhou no programa *Globo Repórter* bem antes de se tornar famoso por fazer *Cabra Marcado para Morrer*.¹³⁷ Após uma década de militância política ligada ao PCB, o cineasta procurou liberdade de produção em um veículo considerado comportado e colaborador do regime civil-militar. As evidências foram desafiadas e a televisão se mostrou, exatamente, ao contrário do que se poderia supor. Foi o espaço de atuação mais importante da década para o cineasta que se manteve no programa de 1975 até 1984. Ele considera o programa *Globo Repórter* diferente ao propor um formato sem a presença dos tradicionais repórteres e apresentadores típicos do telejornalismo da época o que se aproximava do cinema documentarista. Os anos de trabalho no programa foram de aprendizado técnico e estético do filme documentário e, segundo Coutinho, se constituindo numa verdadeira escola:

¹³³MATTOS, Carlos Alberto. Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Terra, Portugal: 2003. p. 3

¹³⁴Coutinho participou como roteiristas dos seguintes filmes: *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirzman; *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel; *Os Condenados* (1973), de Zelito Vianna; e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto. Ver LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004. p. 17.

¹³⁵ O filme original se encontra na Cinemateca Brasileira em São Paulo.

¹³⁶MATTOS, op. cit. p. 3.

¹³⁷*Cabra marcado para morrer* foi dirigido por Eduardo Coutinho e ganhou reconhecimento ao ser exibido em 1984. A história inicial nada tinha com o resultado final. O filme era, originalmente, um projeto do Centro Popular de Cultura (CPC) realizado pela UNE volante e pretendia contar a história da morte do líder camponês João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba utilizando um elenco de personagens reais que viveram os episódios. As filmagens foram prejudicadas pelo golpe militar que levou ao fim da produção e a prisão de vários camponeses. Na década de 1980, Coutinho volta para conversar com o antigo elenco para saber como a repressão agiu em cada caso. Um novo filme surgiu no resgate da memória daqueles que participaram do antigo filme.

O *Globo Repórter* não tinha nada dessa TV de hoje: não aparecia esse mestre de cerimônias, o repórter falando para a câmera. Foi uma escola fantástica, sem contar que você perde mil preconceitos aristocráticos – porque o cinema menospreza a televisão. A televisão tem uns troços interessantes; primeiro, ela paga em dia; segundo, você tem um patrão. Acho que seis meses por ano as pessoas deveriam trabalhar com um patrão, para saber o que é ter um patrão; e mais, televisão tem prazo; é impiedoso: o Papa morre sexta-feira, domingo tem que estar no ar.¹³⁸

Eduardo Coutinho acredita que a grande diferença entre o cinema e a televisão está em seu imediatismo que não permite uma maturação de ideias e obriga o diretor a atuar de forma reflexiva e rápida para resolver os problemas que aparecem durante as filmagens. O cinema possibilita tempo e a televisão improvisação.¹³⁹

Se existem diferenças técnicas, de linguagem e de percepção do tempo entre a televisão e o cinema. Numa perspectiva política, a forma de atuação da censura também era diferente, afinal, a repressão acontecia através de agentes internos e externos. A atuação da censura federal era menos problemática, já que, segundo Coutinho, o documentarista da equipe de reportagem do *Globo Repórter* tinha respaldo da emissora para produzir, com relativa liberdade, trabalhos que alcançassem o nível de qualidade digno do padrão Globo, o que, de certa forma, estimulava essa defesa do funcionário. Para Coutinho, a ação da censura do governo era muito melhor do que a fiscalização interna que repreendia, não por questões políticas, mas por causa dos índices do IBOPE. Eduardo Coutinho salientou a principal razão de censura de seus filmes na Globo:

Então, vários filmes meus não foram ao ar porque foram julgados não competitivos, foram censurados por causas estéticas de mercado. Você ser censurado por um poder externo é uma coisa, você ser pressionado de dentro... aí é totalmente diferente. Era relativamente mais fácil trabalhar na Globo nos anos 70, com pressão externa, do que depois, com pressão interna. Naquela época era diferente, entende? A competição por maior audiência, lá, não tinha o rigor e a restrição que tem hoje.¹⁴⁰

¹³⁸ COUTINHO, Eduardo, O vazio do quintal. *Revista Cinemais*, número 22, março-abril de 2000. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Coutinho_vazio_do_quintal.htm> Acesso em: 20/07/2013.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ COUTINHO apud RESENDE. Ana Cláudia de Freitas. *Globo Repórter: o discurso social escamoteado na ditadura e cerceado na democracia*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo: Anais... 2007. p.8.

O primeiro documentário de Eduardo Coutinho foi *Seis dias em Ouricuri* (1976) onde retratou a vida dura do nordestino do pequeno povoado de Ouricuri, lutando contra a seca. O destaque foi dado às condições de vida do homem nordestino, submetido à miséria, onde a fome virou personagem nas falas dos entrevistados: “Enquanto a gente tá comendo, a gente tem esperança, mas sem comer a gente não vai. Se não comer, a gente não serve”.¹⁴¹ A televisão falando de problemas sociais de forma tão explícita, não condizia com a visão do Brasil Maravilha e otimista das propagandas da Aerp e, posteriormente, do ARP. A possibilidade de uma ação interna de autocensura ou mesmo de uma censura direta do governo era real devido ao delicado tema do documentário. Mas o problema veio, inicialmente, não com uma postura autoritária da censura federal, mas através de uma questão de organização da Rede Globo, sempre atenta à questão do tempo de duração do programa:

O Armando Nogueira mandou cortar para dez minutos. O *Globo Repórter* ia ter naquele dia três filmezinhos de dez minutos; eu fiquei louco. Daí insistiram para que ele fosse lá ver, porque não dava para cortar para dez minutos. Ele foi ver, sentou quarenta minutos na moviola. Ele foi lá duas vezes nos seis anos que trabalhei naquela casa, essa foi uma das vezes. Sentou, viu – justiça seja feita, o Armando é jornalista – e disse: “Tem que ir para o ar sem cortar”. Mandou uma garrafa de uísque para a equipe... Foi realmente incrível... Aliás, eu acho que foi aí que realmente vi que só queria fazer documentário, entende? Janeiro de 1976, Ouricuri, Pernambuco, feito em filme reversível, o fotógrafo foi Edson Santos... Agora o genial – e esse é o assunto central aqui – Ouricuri não iria para o ar hoje. O Armando disse que ia para o ar, depois passou pela a censura, não cortaram e foi para o ar. Veja a diferença: nessa altura, nesse filme, nesse caso, a televisão era uma aliada; ela também cortava, mas era uma aliada, inclusive pela coisa prática – tinha um horário a ser preenchido, entende? De 1981 em diante, mudou; deixou de ter o inimigo externo... aí é dentro, entende?¹⁴²

A leitura do episódio feita por Coutinho aponta para uma televisão aliada e responsável pela integridade da programação o que acontece em função de interesses de mercado. No momento em que a orientação dos proprietários de veículos midiáticos era evitar a censura, a opção mais conveniente era fazer o autocontrole da sua produção para

¹⁴¹ O filme se encontra disponível na cinemateca brasileira.

¹⁴² O vazio do quintal. *Revista Cinemais*, número 22, março-abril de 2000. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Coutinho_vazio_do_quintal.htm> Acesso em: 20/01/2013.

evitar desentendimentos com o governo. Nesse caso, o chefe do jornalismo da Globo, Armando Nogueira, preferiu liberar *Seis dias em Ouricuri*, contrariando a linha editorial do programa e as normas gerais da emissora que tentava evitar conflitos com os órgãos de controle do governo. Desafiou a censura para garantir a qualidade da produção, reforçando o padrão global. É importante salientar que não se trata de uma atitude de combate ao regime ou uma postura ideológica, mas sim de uma atitude profissional. O objetivo a ser atingido era conseguir reportagens que elevassem a audiência da emissora para garantir anunciantes.

Os filmes de Eduardo Coutinho no *Globo Repórter* continuaram a se destacar pelo tom de crítica que os acompanhava ao mostrar imagens de um Brasil interiorano e cheio de conflitos sociais. *Superstição* (1976), *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977), *Uauá* (1977), *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino Brodósqui* (1980)¹⁴³ são exemplos de produções exibidas a partir da preocupação de problematizar a vida do brasileiro, deixando de lado os ideais da propaganda oficial vigente no período.

1.5.2 – João e o documentário social urbano

Se Coutinho pôde falar da direção do jornalismo da Globo em tom elogioso no que diz respeito a defesa do documentário em relação a censura, com João Batista de Andrade o mesmo não pode ser dito, uma vez que esse teve seu trabalho impedido de ir para o ar devido à ação da censura federal.

João Batista de Andrade iniciou sua carreira de cineasta na década de 1960¹⁴⁴ e foi para a televisão, em 1972, pelo convite de Fernando Pacheco Jordão e Wladimir Herzog. Ambos haviam vivido alguns anos em Londres, desde o golpe de 1964 e trabalharam na emissora de televisão inglesa BBC, acumulando experiência em reportagens. Jordão chegou ao Brasil no final da década de 1960 e começou a trabalhar na TV Cultura de São Paulo onde planejava criar um telejornal cuja produção jornalística

¹⁴³ LINS, op. cit. p. 20.

¹⁴⁴O cineasta dirigiu, antes de sua entrada na televisão, os documentários: *Catadores de lixo – TNP – Teatro Nacional Popular* (inacabado - 1963) *Liberdade de imprensa* (1966), *Diversificação agrícola* (1967), *Portinari, um pintor de Brodósqui* (1968), *Paulicéia fantástica* (1970), *Gracias Senõr* (Inacabado - 1970). ANDRADE, João Batista de. João Batista de Andrade. Por ele mesmo! ESTUDOS AVANÇADOS 16 (46), 2002. p. 246.

fosse representativa da necessidade de informação de qualidade da sociedade paulista. Com a chegada de Herzog, no início da década de 1970, a ideia começou a tomar corpo. A TV Cultura foi criada em 1968, como um projeto de TV educativa, com uma concepção independente, um canal sem influências empresariais, portanto, sem preocupações de mercado. Apesar de ser vista por políticos de São Paulo como um meio de marketing político, era o espaço ideal para experimentações e liberdade de criação. A programação era extremamente elitista, sem nenhuma preocupação com a audiência e com o conteúdo das transmissões, “o experimentalismo quase sempre se perdia nele mesmo, sem ganhos para uma maior informação do público, numa programação alheia aos problemas brasileiros e à questão da informação.”¹⁴⁵ A intenção de Jordão e Herzog era fazer um programa jornalístico com uma equipe articulada e com a convicção de fazer reportagens voltadas para as necessidades de informação da sociedade. Esse objetivo foi concretizado em 1972 com o telejornal *Hora da Notícia*.

Conscientemente, fazíamos um trabalho político, um jornalismo engajado. Não era adjetivado, era contextualizado. Era subversivo na medida em que era jornalismo de conteúdo altamente informativo e contextualizado, numa época em que a informação era considerada subversiva.¹⁴⁶

Para João Batista de Andrade, as condições do momento não foram às ideais para o surgimento do programa. Era o governo Médici no auge da repressão com os setores mais conservadores com ampla liberdade de atuação. Os inimigos da luta armada estavam sob controle. Exílio, prisões e mortes das principais lideranças deram conta de “pacificar” o país. Os agentes da repressão tinham que alimentar a ideia do retorno da luta armada e das atividades de subversão comunista. “Assim, depois de eliminar o inimigo real, prender ou matar os opositores realmente armados, o regime, para seguir enquanto tal precisava combater fantasmas.”¹⁴⁷

¹⁴⁵ ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: SENAC, 2002. p. 45.

¹⁴⁶ JORDÃO, Fernando Pacheco, As origens do jornalismo na TV pública brasileira. Entrevista concedida a Mauro Malin, disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/as_origens_do_jornalismo_na_tv_publica_brasil_eira> Acesso em: 19/08/2012.

¹⁴⁷ ANDRADE, op. cit. p. 47.

O *Hora da notícia* era um jornal convencional na forma, mas inovador no conteúdo ao mostrar a periferia de São Paulo e seus problemas. João Batista de Andrade considera a sua melhor experiência profissional: “Eu sempre repito que minha passagem por esse programa talvez seja o momento mais rico de minha vida como cineasta e cidadão: quando eu buscava realizar, sendo cineasta, minha visão crítica como cidadão, a militância anti-ditadura.”¹⁴⁸

Com reportagens provocativas, a equipe da TV Cultura incomodou o governo. O *Hora da notícia* havia criado estratégias de sobrevivência, selecionando com cuidado as matérias para preservar a qualidade e a manutenção do telejornal na grade de programação. Afinal, um telejornal que pretendia criar um elo com a população através da informação séria e de denúncia, tinha que se preservar da ação da censura, o que, com o passar do tempo, ficava cada vez mais difícil. A produção do programa recebia, constantemente, telefonemas de censores, impedindo de ir ao ar reportagens feitas e outras de serem realizadas.

O problema, para os censores de todos os tipos, é que todas essas matérias, qualquer que fosse o assunto, traziam sempre uma carga para eles indesejável de denúncia social, o retrato da miséria brasileira e isso era, justamente, o que incomodava.¹⁴⁹

Com a ação da censura e da própria direção da TV Cultura, cerceando a liberdade criativa, João Batista de Andrade foi retirado da reportagem, saindo das ruas para ter seu trabalho restrito à orientação da equipe de reportagem na emissora, cargo equivalente a assistente da chefia de reportagem. Com o acúmulo de reclamações do comando geral da emissora e do departamento de censura federal devido sua linha editorial, o *Hora da notícia* foi retirado do ar em 1974.

O programa *Globo Repórter* já estava sendo exibido, desde 1973, quando João Batista de Andrade e Fernando Pacheco Jordão foram convidados a integrar a equipe de reportagem de São Paulo. Era mais uma oportunidade de continuar seu projeto de cineasta com olhar social.

¹⁴⁸ Idem, op. cit. p. 258.

¹⁴⁹ CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista Alguma solidão e muitas histórias - A Trajetória de um Cineasta Brasileiro*. São Paulo: Imprensa oficial, 2004. p. 87.

Na Globo, tentei seguir o caminho aberto na TV Cultura: uma linha documental na qual o importante seria continuar revelando o país real em que vivíamos, abordando temas os mais críticos possíveis para o momento. Meus primeiros filmes tiveram dificuldade em serem programados. Em parte, pelo seu teor crítico, um sobre menores delinquentes (*A escola de 40 mil ruas*, de 1974) e outro sobre a miséria do transporte urbano popular em São Paulo (*A Batalha dos Transportes*, feito em 1974 e exibido em 1976) e, em parte, porque estávamos em pleno processo eleitoral, o que tornava o controle da censura mais agudo, mais terrível.¹⁵⁰

O trabalho de João Batista de Andrade é mais um exemplo da ação dos cineastas de esquerda oriundos da militância da década anterior. A Globo iria se defrontar com a questão social, os filmes do cineasta incomodavam pela temática, mas a emissora sucumbiu a qualidade das reportagens. Com a presença de um documentarista provocativo, a censura iria se manifestar como o fez quando da exibição do documentário "Wilsinho Galileia" que trata do envolvimento de um adolescente de 18 anos no mundo do crime. O filme reconstitui a vida criminosa de Wilsinho através de entrevistas, mesclando imagens reais com encenações. A polêmica se deu em virtude da ação da censura que proibiu o filme de ir ao ar, ao considerá-lo violento demais para ser exibido em cadeia nacional de televisão. Liane C. A. Alves do jornal *O Estado de São Paulo* mostrou sua indignação ao comentar os altos e baixos da censura que hora ficava atuante, mas oculta, hora surpreendendo ao censurar um programa por violência, enquanto ela estava presente em grande parte da programação. Para ela censurar alegando a violência como razão é ocultar o verdadeiro motivo da censura:

A resposta é simples, Wilsinho Galileia trata de nossa realidade. Fala do Pivete do Fantasma assassino que sopra nos ouvidos. Mostra um Wilsinho próximo, um Wilsinho que está nas esquinas de nossas cidades, tentando sobreviver de uma forma marginal. Matando, roubando. Esta é a violência que precisa a televisão brasileira. A violência que mostre o horror da violência. Uma violência que não estimule, não anestesia, mas que seja um elemento a mais para o autoconhecimento da nossa sociedade.¹⁵¹

¹⁵⁰ ANDRADE, op. cit. p. 262.

¹⁵¹ ALVES, Liane C. A. Violência social sob Censura, o *Estado de São Paulo*, São Paulo, 12/11/1978, p. 49

A fala de João Batista de Andrade aponta para o inconformismo, pois se a violência já faz parte das produções estrangeiras veiculadas pela televisão não haveria razão para a proibição. O personagem não é tratado como herói e não existe qualquer preocupação em glorificar a marginalidade.

Eu repudio a forma como foi censurado o filme. Eu estava cansado de ver os meus filhos, ainda pequenos, aterrorizados com a violência dos enlatados. Não posso admitir que um filme que, do ponto de vista físico, é menos acintoso, é menos violento do que um enlatado qualquer, seja censurado por causa da violência. O que pretendi foi apresentar a violência a serviço de alguma interpretação, de uma análise.¹⁵²

O filme havia sido censurado, primeiramente, por um censor interno. A direção de jornalismo, acreditando no documentário, que deveria ser exibido em dois programas do *Globo Repórter*, apela para a divisão da censura federal no Rio de Janeiro e não consegue a liberação. Sem autonomia para liberação o filme foi encaminhado para Brasília no dia de sua exibição. Mesmo assim, a censura mantém sua posição o que leva a Globo a tomar contato com a presidência da república através do chefe da Casa Militar. Ele não só confirmou a proibição do filme como teceu o seguinte comentário: “esse filme não será visto nas casas de família.”¹⁵³

O documentário não foi exibido naquele dia e nem depois, no mesmo horário, os telespectadores puderam assistir a um capítulo repetido de *Dancing Days*. O programa da semana seguinte apresentou uma edição de *Globo Repórter Ciências* com o título Rio Vermelho.¹⁵⁴ Depois de levar as devidas advertências da censura federal, a diretoria da emissora responsabilizou Fernando Pacheco Jordão, editor chefe do programa, e João Batista de Andrade pela ação da censura, alegando o forte conteúdo de violência do filme e que as opções de tomadas pelo cineasta privilegiaram o personagem Wilsinho, fazendo dele um herói.

O documentário, sua censura e repercussão resultaram na saída de Fernando Pacheco Jordão e de João Batista de Andrade da Rede Globo. A avaliação do cineasta sobre o episódio deixa claro que, para ele, o grande motivo da ação da censura estava no

¹⁵² ALVES, op. cit. p. 49.

¹⁵³ CAETANO, op. cit. p. 236.

¹⁵⁴ SACRAMENTO, op.cit. p. 13.

caráter independente do programa, sem vínculos com o Estado. A abertura política tão exaltada pelo governo, ainda não podia ser levada a sério.

Mesmo depois da saída de João Batista de Andrade a produção de filmes documentários no *Globo Repórter*, continuou, mas essa produção cerceada pela ação da própria emissora deixou de ter o caráter combativo de antes. Aos poucos foram saindo os cineastas, e em seu lugar, foram se fixando os repórteres de vídeo, dando início a um novo tipo de programa. A presença de artistas da esquerda produzindo uma programação, teoricamente, combativa e crítica da sociedade e do regime de então, pode ser analisada no seu duplo aspecto. Por seu caráter educativo ou por sua integração a indústria cultural, fazendo da crítica mercadoria comercializada.

Com o fim do AI-5 e o início do governo Figueiredo, começou uma nova fase do processo de abertura política onde cineastas, jornalistas, intelectuais e artistas em geral puderam, apesar da existência da censura, agora muito mais cautelosa, refletir sobre as mudanças que o país vivia e sobre as especulações da democracia que deveria ser implantada no país.

Em meio a uma televisão que começou a questionar os problemas do seu tempo com as telenovelas e seriados, a denunciar questões da realidade brasileira através de documentários como os feitos pelo *Globo Repórter*, assim surgiu e o programa *Abertura* que propôs discutir o processo de abertura política na televisão abrindo espaço para os militantes de esquerda do Brasil, muitos vindos do exílio, assim como para membros do governo que quisessem expor seu pensamento em relação a abertura política. O programa foi veiculado pela Rede Tupi de televisão e ajudou a aquecer o debate pelo fim da ditadura, estando dentro da conjuntura da luta democrática.

CAPITULO 2

O ABERTURA NA ABERTURA

Tá tudo muito bem, todo mundo muito alegre. Todo mundo achando que a democracia voltou ao país, mas eu sou mineiro, eu sou de Caratinga. Lá em Caratinga, o parto é muito difícil porque mineiro nasce com pezinho atrás. E eu sou um pobre e conheço o tamanho de todas as esmolas e por isso eu desconfio! Eu desconfio!

Ziraldo¹⁵⁵

A fala de Ziraldo demonstra não apenas a "mineirice" do cartunista, mas também uma desconfiança de amplitude maior em torno de um projeto de governo que se firmou aos poucos. Depois da expectativa criada em torno da abertura política anunciada por Ernesto Geisel, em 1974, assistimos algumas medidas do governo no sentido de levar adiante o processo de redemocratização. As mais significativas foram o fim da censura prévia e a decretação da extinção do AI-5 no fim do mandato. Em 1979, iniciava o governo do presidente João Baptista Figueiredo com anúncio de mudanças na condução do país com medidas pontuais direcionadas para o aprofundamento do processo iniciado no governo anterior. Segundo o historiador Daniel Aarão Reis Filho, o ano de 1979, a partir da revogação dos atos institucionais e da anistia, demarcaria o fim do regime civil-militar e seria o início de um processo de transição que se concretizaria com a constituição de 1988. A ditadura teria se feito democracia de forma pacífica e sem heroísmos.¹⁵⁶ No entanto, até a primeira metade daquele ano, anistia, bipartidarismo, eleições para governadores, ampla liberdade de imprensa eram temas discutidos e ainda não concretizados, mas estavam no discurso oficial do governo e ganhavam a atenção da mídia em geral. A euforia em torno de promessas que poderiam contagiar alguns, não era expressão de consenso, ao contrário, a dúvida, ainda dominava a sociedade, pois não era certo que as atitudes do governo pró-abertura iriam vingar e novas reações conservadoras do interior das Forças Armadas contra as medidas de caráter democrático não fossem

¹⁵⁵ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Ziraldo, Rio de Janeiro, março, 1979.

¹⁵⁶ REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.11

mais acontecer.¹⁵⁷ A imprensa escrita, como todos os meios de comunicação, vivia o mesmo dilema. Flávio Rangel em sua coluna no jornal *Folha de São Paulo* anunciou a chegada da abertura ao futebol ao relatar que um grupo de torcedores esticou uma faixa no meio da arquibancada com o escrito "Anistia, ampla, geral e irrestrita" em pleno jogo de Santos e Palmeiras.¹⁵⁸ O gesto anunciava, de forma simbólica, a movimentação de pessoas em torno de um tema distante do futebol, esporte considerado instrumento de alienação pela esquerda, mas nesse momento revelava ser imprescindível como agente de propaganda por aglomerar milhares de pessoas, mas também de visibilidade, já que estavam presentes no estádio uma grande quantidade de jornalistas o que permitiria a divulgação do ato. A alegria teria durado pouco, pois "imediatamente" os guardas de plantão retiraram a faixa e prenderam os responsáveis. A partir desse episódio, o articulista enfatizava seu temor pela abertura política promovida pelo governo:

É por isso que morro de medo da Abertura. Tenho impressão que é uma medida diabólica. Eles abrem um pouco, e ficam tomando nota direitinho de tudo aquilo que as pessoas pensam. Querem testar se a lavagem cerebral de quinze anos deu resultado. Se a polícia do Pensamento produziu efeitos e se estão todos anestesiados pelo Grande Irmão. Depois fecham tudo de novo e aqueles que se manifestaram nestes tempos de frestinha vão todos em cana. Cadeia ampla, geral e irrestrita. Que é pra gente deixar de ser besta.¹⁵⁹

O descrédito no processo de abertura não era resultado de um medo sem fundamento. Não havia naquele momento, apesar de um discurso oficial de distensão, nada que garantisse que o espaço para discussão de temas políticos ligados às questões da liberdade fosse de fato respeitado pelo regime e houvesse a segurança para a veiculação do pensamento crítico. Além disso, as determinações do pacote de abril, ainda

¹⁵⁷ O que acabou se tornando realidade com movimentos promovidos por setores da direita radical como a explosão de uma bomba na sede da Organização dos Advogados do Brasil (OAB) em agosto de 1980 e com a tentativa de atentado ao Riocentro em 1981, anos antes em 1976, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) havia sido razão de uma outra investida terrorista, também com explosão.

¹⁵⁸ O episódio não foi o único de manifestação pró-abertura, outros aconteceram como é o caso da faixa escrita pela torcida organizada do Corinthians Gaviões da Fiel que trazia a mesma inscrição "Anistia, ampla, geral e irrestrita" durante o jogo Corinthians X Santos no Morumbi. A repressão policial logo se fez perceber, mas ao contrário da outra partida que conseguiram rapidamente recolher a faixa, nesse caso foi necessário enfrentar a torcida que se dispôs a lutar com a polícia. PEDROSA, M. A missão do PT. In: MAUÉS, Flamorian e ABRAMO, ZilahWendel (orgs.). *Pelademocracia, contra o arbítrio A oposição democrática, do golpe de 1964 à campanha das Diretas Já*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006. p. 220.

¹⁵⁹ RANGEL, Flávio. As Salvaguardas da Abertura. *Folha de São Paulo*, 07/03/1979.

faziam parte das regras políticas com o Estado garantindo domínio sobre as eleições, apesar do crescimento da oposição.

A censura, apesar do fim da censura prévia, continuava intervindo em todos os meios de comunicação e aplicada quando as autoridades consideravam importante para manutenção de seus interesses. Helena Silveira, crítica de Televisão do jornal *Folha de São Paulo* relata que o programa *Almoço com as Estrelas*¹⁶⁰ apresentado por Airton e Lolita Rodrigues na Rede Tupi de Televisão, convidou o então líder dos metalúrgicos, Lula para confessar suas admirações e desafetos no quadro "Para quem você tira o chapéu?".¹⁶¹ Logo após Lula entrar no palco os comerciais foram chamados e ao voltar o programa, apareceu os apresentadores se despedindo do líder sindical. Sem nenhuma explicação, o quadro era finalizado, deixando o telespectador confuso, sem entender o porquê daquela situação. Isso levou a articulista do jornal a questionar mais uma vez o processo de abertura política: "Já disse que a famosa abertura cantada em prosa e verso poderia ser uma abertura chinfrim de zíper enferrujado que empaca em meio de seu ofício de abrir".¹⁶² A razão da censura não foi esclarecida, Helena Silveira tentou descobrir o porquê de a emissora ter editado o quadro, mas nada conseguiu. Não foi possível diagnosticar se foi ação repressiva do governo ou iniciativa da própria emissora na busca de evitar conflito com as autoridades instituídas, evitando as declarações de Lula através de autocensura. De qualquer forma, a repressão ainda era sentida e gerava revolta, fazendo a imprensa aproveitar a sua pouca liberdade para expressar seus descontentamentos.

A abertura era discutida na imprensa escrita e posta em dúvida, então como pensar no surgimento de um programa de televisão que privilegiasse esse tema? Como pensar em um programa que tivesse viabilidade de mercado para se manter e, ao mesmo tempo, refletir sobre o destino político do país?

¹⁶⁰ O programa apresentado pelo casal Airton e Lolita Rodrigues era feito com convidados que se sentavam junto a mesas espalhadas pelo palco onde o almoço era servido com entrevistas e apresentações musicais. O tema política não fazia parte das discussões. A presença de uma liderança sindical foi uma exceção do programa.

¹⁶¹ O quadro constava de uma série de chapéus numerados pendurados em uma parede. O convidado escolhia um número e o chapéu era virado e revelado a pessoa a que ele correspondia. O convidado deveria emitir uma opinião sobre a pessoa.

¹⁶² SILVEIRA, Helena. Alguém fechou essa abertura, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20/02/1979.

2.1 - O nascimento de um programa

A televisão na década de 1970, como procurei destacar no primeiro capítulo, ousou discutir temas e formatos em função das transformações históricas dentro do contexto político de uma ditadura que começava a indicar os primeiros sinais de mudança. O jornalismo começava a viver um período de possibilidades ampliadas de trabalho com o fim da censura prévia aos órgãos de imprensa, processo iniciado em 1975, com o fim da censura no jornal *O Estado de São Paulo* e fortalecido com a suspensão do AI-5 no final do governo de Ernesto Geisel em 1978. Esse foi o panorama que deu início a um projeto que marcou a volta de Fernando Barbosa Lima a televisão. Afastado desde 1968 da produção de TV, quando começou a se dedicar à atividade publicitária com a criação da Esquire, agência de publicidade que se tornou uma das mais competitivas do Rio de Janeiro nos anos 1970.¹⁶³ A publicidade, embora fosse uma atividade rentável, não satisfazia o homem de televisão, era preciso voltar às origens e o momento se mostrava propício para investir em novas ideias.

Apesar de tudo, eu não conseguia esquecer a televisão e o jornalismo. A ditadura militar já estava no governo do general Figueiredo, que começou admitir a ideia de anistia, permitindo ao Brasil sonhar com a abertura política. Comecei, por minha vez, a vislumbrar a famosa luz no fim do túnel, a possibilidade de voltarmos a um estado democrático.¹⁶⁴

O governo do presidente João Baptista Figueiredo enfatizava o discurso pró-abertura, o que levou Fernando Barbosa Lima a apostar em uma ideia de programa semanal para discutir o processo político brasileiro na televisão. É verdade que a imprensa escrita já avançava nessa temática, publicando artigos de análise da política brasileira e discutindo as ações do governo, mas a televisão ainda mantinha cuidado na veiculação de discussões mais acaloradas e de opinião. Uma exceção foi o programa *Vox Populi*,¹⁶⁵

¹⁶³ LIMA, Fernando Barbosa. *Nossas câmeras são seus olhos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 91.

¹⁶⁴ Idem. p. 93.

¹⁶⁵ Vox Populi, dirigido por Carlos Queiroz Telles e Roberto Mylaerte, trazia perguntas do público para o entrevistado que não tinha conhecimento prévio das mesmas. Erasmo Dias Caetano Veloso, Lula, Chico Buarque de Holanda, Clarice Lispector, Nelson Rodrigues foram algumas das personalidades entrevistadas no programa. Foi exibido pela TV Cultura de São Paulo de 1978 até 1986. ALBUQUERQUE, Maria Elisa Vercesi de; AMORIN, Edgard Ribeiro de. TV Cultura: A concretização de um desafio. Entrevista com Roberto Mylaert. São Paulo, Revista D'art No. 5, p. 57. Disponível em:

transmitido desde 1977 e que trazia entrevistas com personalidades como Caetano Veloso, Chico Buarque,¹⁶⁶ Nelson Rodrigues, Clarice Lispector e outros que puderam falar com liberdade, em um programa semanal, sobre os mais variados temas, inclusive questões relacionadas ao processo de abertura política.¹⁶⁷ Mesmo assim, tanto a imprensa escrita quanto a televisão estavam longe de se concentrar no tema “abertura política” de forma sistemática, ele aparecia eventualmente no jornalismo, em programas de humor, seriados e novelas. A nova proposta procurava romper com o medo e o silêncio no meio televisivo de um tema que alcançou as ruas e prometia ser uma investida de cobrança e de fiscalização do governo, visando garantir que as medidas propostas não ficassem apenas no discurso, mas se concretizassem.

Uma produção ousada na temática, discutindo a abertura política era uma novidade passível de ser alvo de censura, o que poderia resultar em uma vida efêmera. A garantia de respaldo político para manter o programa no ar dependia, mesmo em tempos de liberalização,¹⁶⁸ do aval das autoridades governamentais, para isso não bastava tomar contato com políticos locais, seria de grande proveito uma articulação junto ao primeiro escalão do governo. Pensando na viabilidade do programa, Fernando Barbosa Lima viajou para Brasília e em uma audiência com o ministro da Justiça Petrônio Portela expôs suas ideias e a reação foi bastante positiva:

Mas o Fernando, aí pegou um avião e foi a Brasília conversar com o Petrônio Portela que era ministro da justiça nessa época. E falou pro Petrônio: “Petrônio, ministro, eu estou com essa ideia de fazer esse programa. E o Petrônio que foi, pelo que eu conheço da história política, desse momento que eu vivi, um dos

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20tv%20cultura%20a%20concretiza%C3%A7%C3%A3o%20de%20um%20desafio.pdf> Acesso em: 02/02/2014.

¹⁶⁶ Os dois artistas passaram pela experiência do exílio. Caetano Veloso foi preso e exilado em 1969. Durante dois anos permaneceu em Londres, retornando em 1972. Chico Buarque de Holanda foi para a Itália com a família num autoexílio que durou de 1969 a 1970 quando retornou ao Brasil.

¹⁶⁷ Em quatro programas assistidos pude verificar que o tema Abertura Política esteve em todos. As entrevistas foram com Caetano Veloso (1978), Elis Regina (1979), Lula (1978) e Chico Buarque de Holanda (1979).

¹⁶⁸ Para Linz e Stepan "uma transição democrática está completa quando um grau suficiente de acordo foi alcançado quanto aos procedimentos políticos visando obter um governo eleito; quando um governo chega ao poder como resultado direto do voto popular livre; quando esse governo tem, de *fato*, a autoridade de gerar novas políticas; e quando os Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, criados pela nova democracia, não têm que, *de jure*, dividir o poder com outros organismos. LINZ, J. J., STEPAN, A. *A transição e consolidação da democracia: a experiência do Sul da Europa e da América do Sul*. 2.ed. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.21 A liberalização acontece quando existe libertação de presos políticos, menos censura da mídia, tolerância a oposição, retorno dos exilados, mas o direito de escolher o governante não acontece. A partir dessa definição podemos entender que a liberalização se difere de democratização.

principais, se não o principal articulador e incentivador da abertura. Da volta da democracia ao país. E o Petrônio disse: “Oh, Fernando. Você acredita na abertura? Acredita ou não acredita?” Aí o Fernando disse: “Acredito”. “Então se você acredita, bota seu programa no ar que ele vai ser um sucesso e ele vai ter todo apoio do presidente da república.” Aí ele levou o Fernando ao Ludwig que era na época o principal homem de imprensa do presidente. E ele teve a mesma posição “bota no ar”. Aí o Fernando voltou já com o sinal. Me ligou. Naquela época eu tinha uma produtora de comerciais de televisão. Ele foi me procurar nessa produtora e disse “Vizeu eu quero fazer o programa, mas eu não quero envolver a Esquire nesse programa. A Esquire é uma agência de propaganda, não tem nada a ver com isso. Eu quero fazer esse programa com você e com o Lofler.¹⁶⁹ O Lofler tinha acabado de sair da TV Globo. “Você topa? Vamos produzir o programa na sua produtora”. “Eu topo. Acho ótimo”. A ideia era muito boa. Eu fiquei muito entusiasmado com a proposta de fazer um programa assim. O *Abertura* era uma proposta muito boa. Desafiadora naquele momento. E aí o Fernando me chamou pra uma reunião na casa dele. Fizemos uma reunião lá e aí começou o processo de criação e produção do programa.¹⁷⁰

Em seu livro de memórias Fernando Barbosa Lima lembra o episódio e destaca a fala do ministro: “Fernando, se você não fizer esse programa é porque não acredita num Brasil democrático”.¹⁷¹ A frase era desafiadora naquele momento, mas, ao mesmo tempo, parecia a propaganda política de um regime que se esforçava para fazer valer um discurso de distensão ainda pouco consolidado em alguns setores do governo e da sociedade. Uma produção de televisão que se inicia com a permissão do governo gera dúvidas quanto suas intenções e até mesmo sua legitimidade. Poderia ser questionado como um instrumento a serviço dos interesses do regime e não um espaço de discussões amplo que realmente tivesse a ver com o espírito da abertura política. De qualquer forma, a fala do ministro ajudou a dar forças a uma ideia que precisava de aceitação, incentivo oficial. Fernando Barbosa Lima havia se afastado da televisão pela impossibilidade de fazer jornalismo atuante como era o seu antigo *Jornal de Vanguarda*, telejornal que foi fechado por iniciativa do próprio produtor que não viu mais condições de manter a independência com a repressão instaurada pelo regime a partir do final de 1968. Esse telejornal esteve no ar de 1962 até a decretação do AI-5 e foi uma experiência de jornalismo diferente ao propor a participação dos jornalistas como produtores, cada um cuidando de seu próprio quadro. Newton Carlos, Villas-Boas Corrêa, Millôr Fernandes, João Saldanha¹⁷² entre outros. Era

¹⁶⁹ Carlos Alberto Lofler, diretor de televisão.

¹⁷⁰ VIZEU, Carlos Alberto, Rio de Janeiro, RJ, em 19/03/2011. Depoimento concedida a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

¹⁷¹ LIMA, op.cit, p. 95.

¹⁷² Com exceção de Millôr Fernandes, todos fizeram parte do programa *Abertura*.

um grupo de profissionais vindos da imprensa escrita que começou a fazer televisão naquele momento. Os novos apresentadores levaram para telinha, por orientação da produção, um novo formato, a crônica informativa. “O programa rompeu com a linguagem tradicional dos telejornais ao imprimir um tom coloquial ao discurso de seus apresentadores, em contraposição ao formalismo estabelecido até então”.¹⁷³ A audiência alcançada garantia, ao programa, uma posição de excelência durante toda a semana. O destaque internacional veio da imprensa espanhola que concedeu o prêmio *Ondas*¹⁷⁴ de melhor programa jornalístico do mundo em 1963. A forma diferenciada do telejornal obteve o reconhecimento do meio jornalístico e, também, da academia, pois chamou a *atenção de Marshall McLuhan* que conseguiu uma cópia do programa e a utilizava em seu curso de comunicação na Universidade de Nova York.¹⁷⁵ Tendo passado por diversos canais, TV Continental, Tupi, Excelsior, Rede Globo e TV Rio, onde o programa encontrou o seu fim ao ser retirado do ar definitivamente pela iniciativa do próprio diretor Fernando Barbosa Lima. O diretor chamou toda equipe do programa e anunciou o seu fim, alegando que não era mais possível fazer um jornalismo autônomo, a presença constante de censores havia se tornado sistemática, impedindo a composição original de sua visão editorial. O Jornal de Vanguarda não deveria definhar até o momento em que não fosse mais possível fazê-lo. Era preciso encerrar suas atividades com dignidade, disse então a frase que se tornaria emblemática do fim do programa: “Cavalo de raça se mata com um tiro na cabeça”.¹⁷⁶

Com a concordância de uma autoridade do primeiro escalão da presidência da República e de volta ao Rio de Janeiro, Fernando Barbosa Lima reuniu sua antiga equipe de televisão para expor o projeto e começar sua aplicação. Convidou Carlos Alberto Loffler, Carlos Alberto Vizeu e Luiz Carlos de Oliveira, homens experientes com produção de TV para participar e, também, os jornalistas Carlos Rangel e Mário de Moraes. Os primeiros nomes apresentados traziam a preocupação de reunir uma equipe competente, avalizada pelos currículos, afinal, eram pessoas preparadas que haviam trabalhado nas principais emissoras do país, mas alguns deles, também eram dignos de

¹⁷³ Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-236474,00.html>> Acesso em: 06/06/2013.

¹⁷⁴ O prêmio Ondas é concedido pela Rádio Barcelona para os destaques de cada ano no rádio, televisão, cinema, propaganda e música.

¹⁷⁵ RESENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000. p. 106.

¹⁷⁶ Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-236474,00.html>> Acesso em: 06/06/2013.

confiança devido à experiência de trabalho com o diretor no *Jornal de Vanguarda*. A produção do programa ficou por conta da Teletape, produtora independente de vídeo de propriedade de Carlos Alberto Vizeu, que se tornou figura de expressão para a realização do projeto devido ao domínio técnico e engajamento na proposta de levar para a tela da televisão um programa diferente, mas principalmente, de intervenção na realidade social.

177

Depois dos primeiros esboços de como o programa deveria ser, conseguir espaço na televisão foi o próximo passo para realização do projeto, o que se efetivou depois de uma conversa de Fernando Barbosa Lima com o Senador João de Medeiros Calmon,¹⁷⁸ presidente da Rede Tupi:

Então o Fernando conversou com o Calmon e ele disse: “Eu te dou um horário”, naquela época tinha o programa do Flávio Cavalcanti aos domingos, “depois do Flávio você entra”. Era uma hora e meia de programa.¹⁷⁹

O programa ganhou o horário das 22:30 horas até a meia noite, considerado bom pelo próprio produtor por permitir ganhar alguma audiência remanescente do programa anterior, *Flávio Cavalcanti*, grande sucesso de público durante os anos 1970, e por não entrar na mesma hora do *Fantástico* da Rede Globo de Televisão, cujo horário de seu fim coincidia com o início do *Abertura*. A emissora escolhida para o programa era de cobertura nacional, mas com as mudanças promovidas pelo Ministério da Comunicação, aos poucos, diminuía sua área de ação através de uma política de cassação de concessões da emissoras. A Tupi, empresa do grupo Diários Associados, vivia os seus piores momentos. Além de perder algumas de suas concessões, não conseguia manter a folha de pagamento em dia, o que levou a um movimento grevista em 1979 com a paralisação de 95% de seus empregados. A venda de horário para empresas particulares era uma solução improvisada para garantir alguma receita e cobrir dívidas menores. Os problemas da Tupi eram atribuídos a uma administração desgastada com décadas de má gestão. Com a morte

¹⁷⁷ VIZEU, de Carlos Alberto, Rio de Janeiro, em 19/03/2011. Entrevista concedida a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

¹⁷⁸ Calmon havia assumido como Senador biônico em 1978, mas já tinha um histórico de trabalho dentro do grupo Associados de Chateaubrian, onde começou como jornalista na década de 1940 e esteve à frente da Rede Tupi nos seus últimos anos de existência.

¹⁷⁹ VIZEU, op. cit.

de Assis Chateaubriand, empresário que administrava de forma personalista e pouco profissional, a *Tupi* passou a ser controlada por um consórcio de 23 pessoas da confiança do falecido empresário, entre eles profissionais da emissora, políticos influentes e os filhos.¹⁸⁰ Esse condomínio não foi capaz de administrar a crise da *Tupi*, em 1980 os problemas se agravaram e, em maio daquele ano, nova greve paralisou a emissora que chegou a sair do ar durante horas e manifestações nas ruas e em frente à sede da *Tupi* demonstraram o descontentamento dos trabalhadores. A investida de Fernando Barbosa Lima começou com um problema anunciado, ou seja, o espaço televisivo não era garantido, e qualquer instante a instabilidade da *Tupi* poderia prejudicar o programa, mas naquele momento, embora a crise da emissora fosse de conhecimento público, a *Tupi* parecia ser o único espaço disponível capaz de fazer valer o projeto.

Como em todo programa de televisão, a captação de recursos era uma questão relevante para garantir a viabilidade do empreendimento telejornalístico: Mas no caso da *Tupi* o problema era mais significativo, porque:

“Na *Tupi* muitas vezes uma estreia pode ser, também, a despedida de um programa. O experimentado Barbosa Lima tratou de se prevenir: conseguiu um patrocinador que se responsabiliza diretamente pelos salários e pelos custos de produção de toda equipe durante um ano.”¹⁸¹

O patrocínio veio do contato com o jornalista e escritor Luís Lobo que na época era o diretor de comunicação da Associação Brasileira das Cadernetas de Poupança, órgão que reunia várias instituições financeiras de caráter privado. Ao saber da proposta do programa, Lobo confirmou o interesse da instituição em fazer parte do projeto.¹⁸² O fato de não haver patrocínio estatal, conferia ao programa mais isenção, pois seria possível fazer um jornalismo, supostamente independente dos interesses do Estado. Se politicamente o patrocínio particular podia parecer como um ponto favorável à autonomia do programa e da equipe, em outra perspectiva, a financeira, parecia ser também, positiva

¹⁸⁰SILVA, Patricia Alves do Rego. *TV Tupi, a pioneira na América do Sul*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2004. Disponível em: <[http://www.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/cadernos_comunicacao/memoria/memorial11.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/cadernos_comunicacao/memoria/memorial1.pdf)> Acesso em: 08/06/2013.

¹⁸¹ Telerevista. Agora é sério: A *Tupi* lança um novo jornal. *VEJA*, São Paulo, 31/01/1979.

¹⁸² LIMA, op. cit. p. 96.

já que ter como financiador uma empresa que era um "pool" de cadernetas de poupança era tudo o que programa precisava para iniciar seus trabalhos com a garantia de que seu cliente teria suporte financeiro para pagar sempre em dia e garantir sua viabilidade. A manutenção de um patrocínio exclusivo de empresas particulares não foi a realidade de todo o período em que o programa esteve no ar. Isso mudou com a presença de uma empresa de caráter estatal e fortemente identificada com o governo, a Caixa Econômica Federal tornou-se um patrocinador de destaque, passando a ter forte visibilidade como a primeira a aparecer, ainda na chamada inicial do *Abertura*. As edições analisadas do programa não indicam que o patrocinador de destaque tenha representado mudança na linha editorial do programa. Na medida em que o processo de liberalização avançava, o programa mais ajudava do que atrapalhava as intenções do governo. Ele, ao mesmo tempo, cobrava medidas liberalizantes e fazia propaganda.

2.2 - Construindo um programa

Ao trabalharmos com um programa de televisão devemos ter bem clara a especificidade do objeto dentro do contexto de empresa comercial que, como o próprio nome indica, tem interesses de mercado. A preocupação com a grade de programação se faz a partir das perspectivas de audiência. No caso específico do gênero jornalismo, é possível verificar que a informação pode ser vista como uma espécie de entretenimento e “qualquer que seja a categoria de um programa de televisão, ele deve sempre entreter e pode também informar. Pode ser informativo, mas deve também ser de entretenimento”.¹⁸³ Essa lógica está ligada aos interesses empresariais, o que implicou, ao longo da história da TV brasileira no aparecimento de programas informativos que combinam entretenimento com informação. O programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão, que teve início em 5 de agosto de 1973, é um exemplo desse gênero televisivo. Com ênfase na ideia de espetáculo, o conteúdo tinha que estar respaldado pelo tom de entretenimento, não necessariamente informativo, assim o programa começou apresentando quadros de teleteatro, shows de humor, musicais e jornalismo. Era o conceito de revista eletrônica que se firmava na TV brasileira.¹⁸⁴

¹⁸³ SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2004. p. 51.

¹⁸⁴ Idem. p. 63.

A exposição do pensamento político crítico ao regime começava a ser corriqueira na mídia impressa, mas a televisão, apesar de começar a se soltar em termos de conteúdo com programas como o *Vox Populi*, ainda tinha resistência das grandes redes. Deve-se levar em conta que a televisão, diferente dos jornais eram concessões estatais o que poderia criar expectativas negativas nos empresários do setor. O perigo de cassação dos direitos de transmissão era uma possibilidade real e nenhum empresário do setor queria se arriscar. Armando Nogueira, chefe de jornalismo da Rede Globo, afirma que mesmo no período de abertura política contando com uma censura menor, a televisão criava mecanismos de autocensura para proteger a empresa de possíveis “constrangimentos”. Com essa preocupação, a equipe de jornalismo da Globo enfatizava a forma e não o conteúdo em virtude dos cuidados que deveriam ser tomados com o período que não era de total liberdade:

Foi essa implacável marcação da ditadura que nos levou a esquecer da batalha do conteúdo para tentar descobrir os encantos da forma nesse veículo. Trabalhávamos em cima da técnica e da estética, deixando de lado, um pouco, a ética de fazer jornalismo.¹⁸⁵

O *Abertura* era uma aposta em um programa de conteúdo, tinha uma temática definida e pessoas envolvidas com entusiasmo para romper o silêncio. O investimento no conteúdo não abandonou a preocupação com a forma, apesar dos poucos recursos técnicos, foi desenvolvido um estilo próprio de jornalismo ancorado na ideia de uma revista de variedade, mas diferente da proposta do *Fantástico* da Rede Globo. Fernando Barbosa Lima, segundo Carlos Alberto Vizeu, não estava preocupado em fazer uma revista de televisão com quadros fixos. Não seria necessário manter, semanalmente, uma sequência rígida de apresentadores e quadros musicais obrigatórios. A direção não primava pelo equilíbrio das cenas e não exigia de sua equipe um comportamento padrão. Eles deveriam, cada qual no seu momento, discutir um problema ligado a realidade do país ou do mundo, sem ter o foco exclusivamente na política, já que a proposta era trazer pessoas de diversos ramos para pensar o país, mas não dentro dos esquemas tradicionais. O diferente, o pouco provável, o curioso estavam na televisão aos domingos à noite com a presença de pessoas, imagens, sons que transgrediam os limites impostos por um

¹⁸⁵ NOGUEIRA apud RESENDE, op.cit. p. 119.

governo ditatorial, não no plano do discurso político que era provocativo, mas assimilável devido a concessão dada pelo governo. Uma grande transgressão era de caráter linguístico e estético. A questão não se resumia ao que dizer, uma vez que as intenções do programa naquele contexto eram claras, mas como dizer. A narrativa dos apresentadores de telejornais com a sobriedade que lhes era peculiar e com uma fala pouco expressiva advinda dos telepromptos, sem criticidade, apenas levando ao telespectador a informação sem opinião, sem o posicionamento, ou ainda, defendendo uma posição patronal, sem vínculo com o pensamento do narrador como o que pode ser verificado nos eventuais editoriais. Fazer um jornalismo crítico, de opinião, aberto a personalidades de diferentes tendências ideológicas de diversas áreas, eis o desafio para romper com o tradicionalismo. A solução não poderia ser encontrada no passado, a televisão deveria demarcar a transição que o país estava passando, recorrer aos velhos estilos de jornalismo não daria conta de mostrar a dinâmica de uma nova sociedade com liberdade que estava por nascer, no entanto, fazer uso apenas do novo, não iria garantir a identidade histórica capaz de fazer com que houvesse reconhecimento popular. Nem o novo radical, nem o conservadorismo das velhas práticas, mas a junção dos dois, resgatando o melhor do *Jornal de Vanguarda* com a colaboração de apresentadores vindos dos mais variados meios (atores, atrizes, jornalistas, intelectuais, esportistas, cineastas) gente de televisão ou não. O novo seria a criação de uma revista na qual a entrevista, a crônica, o comentário da notícia da semana levasse a um reflexo sobre o Brasil, mas diferente do que acontecia no Fantástico, a busca pela audiência não seria o fio condutor do programa. Não deveria valer tudo porque a intenção primeira de Fernando Barbosa Lima era promover a discussão da vida política do país:

O Fernando não tinha preocupação de ter um musical. A preocupação do *Abertura* era com o resgate da vida política do país. A preocupação do Fernando era essa. Não tinha outra. Então, todas as pessoas que estavam ali era porque tinham o que dizer. Não tinha essa preocupação de “eu vou botar isso porque dá um equilíbrio para programa. Ah, não vou botar um musical porque senão vai desequilibrar”. Não tinha.¹⁸⁶

Embora Carlos Alberto Vizeu tenha afirmado que não havia uma preocupação maior com a harmonia do programa o que podemos ver é uma variedade de quadros, inclusive musicais, mas uma novidade era a presença de figuras não habituadas com o

¹⁸⁶ VIZEU, op. cit.

ambiente da televisão como o fotógrafo Antônio Guerreiro, responsável por um quadro com apresentação de modelos sendo fotografadas e entrevistadas. A variedade de temas garantia uma dinâmica maior, facilitando a composição de imagens que, embora não reconhecida, ajudava numa composição harmoniosa, não de um equilíbrio de gêneros, mas de assuntos abordados e propostas narrativas diferenciadas.

Paula Serra em seu artigo "*Estética e media – o caso da televisão*"¹⁸⁷ recupera a análise de Ernst Gombrich sobre a aproximação entre a arte clássica e a "indústria do entretenimento" e afirma que toda vez que existe na obra audiovisual a intenção de levar um determinado tema sob a ótica do realismo, isso produz uma reação, fazendo com que as pessoas sejam cativadas pelo inesperado e pelo real, assim:

Produzir um realismo que "surpreenda" e "cative" será, assim, um objetivo comum à arte clássica e à indústria do entretenimento contemporâneo e, mais especificamente, ao audiovisual ou, para sermos mais precisos, um objetivo que se terá transferido da arte para o audiovisual.¹⁸⁸

Longe de querer atribuir ao *Abertura* o caráter de obra de arte, mas admitindo a existência de componentes artísticos em sua produção, é possível afirmar que a discussão política proposta foi capaz de criar uma realidade que estava vinculada à leitura do Brasil feita pelos articulistas ou pelos entrevistados. O resultado foi um produto audiovisual capaz de chamar a atenção do telespectador, por discutir os temas da atualidade política, literária, cinematográfica em padrões que fogem do convencional e revelam uma nova perspectiva da produção jornalística de televisão. A forma solta e descontraída criava um anti-padrão Globo de qualidade que não se amparava nos recursos técnicos, mas na habilidade dos câmeras e na direção artística. O grande responsável pela exploração estética das imagens era Carlos Alberto Loffler, minucioso na condução dos planos e ângulos, produzindo efeitos visuais impensados com apenas uma câmera que era o único recurso que programa tinha.¹⁸⁹

¹⁸⁷ SERRA, Paula. *Estética e media – o caso da televisão*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/serra-paulo-estetica-media.pdf>> Acesso em: 03/11/2012.

¹⁸⁸ SERRA, op. cit. p.5.

¹⁸⁹ A utilização de apenas uma câmera dificultava, principalmente nas filmagens externas onde havia o apelo visual, a captação de imagens sob diferentes ângulos. Essa limitação técnica reduzia as possibilidades da montagem. VIZEU, op.cit.

A obra audiovisual tem seu valor artístico reconhecido na criação, já que ele longe de copiar ou imitar cria uma nova realidade do real representado, "capaz de nos mover e comover mediante determinados efeitos estéticos."¹⁹⁰ Nesse sentido o *Abertura* promoveu a dupla incursão de se apresentar como um periódico jornalístico e, ao mesmo tempo, uma revista de variedade com preocupações políticas, mas, também estéticas, expondo a realidade brasileira com um olhar multifacetado, resultado das múltiplas posições de seus participantes.

O espaço era um componente diferenciador do *Abertura* já que ele era gravado quase totalmente fora do estúdio, utilizado apenas para a apresentação e para comentários. Os quadros eram feitos nas casas, apartamentos e locações externas a critério de cada apresentador. Cada um tinha autonomia para realizar a sua parte utilizando os recursos que achasse necessário, bem como o local mais propício. Alguns lugares foram inusitados como a entrevista que Tarcísio Holanda, repórter de política em Brasília, fez com o então ministro da Previdência Social, Jarbas Passarinho no interior de uma limusine conversível.¹⁹¹

A dinâmica de trabalho do programa contava com filmagens realizadas ao longo da semana com a equipe formada por um motorista, um câmera man e um diretor, necessariamente, Carlos Alberto Vizeu ou Carlos Alberto Loffler. Enquanto um estava realizando a produção de um quadro, o outro estava se ocupando de outra atividade, pois não era possível filmagens simultâneas devido a precariedade da produtora Teletape que garantia apenas uma única câmera para realizar todos os quadros. O carro saía de manhã e fazia uma peregrinação na casa de cada um dos apresentadores. Essa era a rotina durante a semana inteira, às vezes terminando as últimas filmagens no sábado. Ainda nesse dia Carlos Alberto Vizeu preparava o “monstro” que era um apanhado geral do programa, uma primeira versão ainda carecendo de uma organização maior. No domingo de manhã, Fernando Barbosa Lima chegava por volta das 7 horas, e começava a fazer uma reedição geral, acrescentando seu olhar para que o *Abertura* tivesse um caráter provocativo e dinâmico, ficava trabalhando durante o dia inteiro e no começo da noite o programa estava pronto para ir ao ar.¹⁹²

¹⁹⁰ Idem. p. 5.

¹⁹¹ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, março de 1979.

¹⁹² VIZEU, op. cit.

A composição imagética garantia uma estética¹⁹³ diferenciada de outros programas jornalísticos. A diversificação de propostas de pensamento atrelada a um senso histórico que impunha a necessidade de transformações era uma inovação do *Abertura*, pois a exploração de imagens conciliava as preocupações da realidade do contexto histórico do período com a exaltação da memória recente do país como podemos verificar na abertura do programa: “Atenção Rede Tupi de Televisão, atenção Embratel, ligação direta com todo o Brasil”.¹⁹⁴ Uma voz feminina anunciava que o programa *Abertura* estava prestes a começar. A câmera fechava na imagem de um olho desenhado numa parede. Funcionava em sua íris um marcador de contagem regressiva. A cada segundo mostrado, intercalava o nome do patrocinador "Caixa Econômica Federal". Ao zerar surgia a chamada das principais atrações, seguida de um breve editorial com duração de aproximadamente 2 minutos. A abertura é concluída com uma vinheta que apresentava uma série de fotos de personalidades da política, dos esportes, literatura e da música. Ela iniciava com o som de tambor, sem música, anunciando a imagem de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, ao fundo, o som de uma máquina de escrever apontava, metaforicamente, para a liberdade de imprensa, as imagens continuavam a se suceder com Jânio Quadros, João Goulart, Castelo Branco, Costa e Silva, Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo. A ordem dos presidentes era cronológica e ao finalizar a imagem do último presidente surgia o anúncio "A Rede Tupi de televisão apresenta "ABERTURA". O som da máquina de escrever acelerava e as imagens ressurgiam numa velocidade bem maior, trazendo outras personalidades do contexto histórico da época como Chico Buarque, Carlos Drummond de Andrade, Magalhães Pinto, Antônio Carlos Magalhães, Ulisses Guimarães, Paulo Maluf, Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes, Delfin Neto, Ibrahim Sued, Nelson Rodrigues, Pelé, Tom Jobim, Tancredo Neves, Roberto Marinho, Emerson Fittipaldi, Jarbas Passarinho, Orestes Quécia, Nelson Marchesan, Aureliano Chaves, Marco Maciel, Roberto Carlos, Darcy Ribeiro, Coronel Erasmo Dia e outros nomes importantes da política, dos esportes e das artes.

A composição de imagens da vinheta inicial é uma leitura da história recente do país, na qual o passado é invocado através das imagens dos presidentes Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. A mera exposição das figuras

¹⁹³ A definição de estética adotada está de acordo com a etimologia da palavra, derivada de *aisthesis*, sensação se refere à sensibilidade, à capacidade que certas criações humanas têm de chamar a nossa atenção e produzir em nós um determinado conjunto de “sensações” especiais a que chamamos “beleza”; que, por conseguinte, não existe “em si”, mas apenas “para nós”, isto é, como experiência que nos atinge.

¹⁹⁴ Programa *Abertura*, Rede Tupi, março de 1979.

presidenciais já enuncia a trajetória do populismo no Brasil. Não existe nenhuma referência a ruptura política que representou o golpe de 1964 e os presidentes militares surgem logo após Jango, seguindo a cronologia de forma contínua, sem nenhuma representação do autoritarismo. A última foto é do presidente Figueiredo sorrindo. A imagem contrastava com a dos militares anteriores, cuja seriedade era uma característica em comum. O sorriso no rosto simbolizava a nova fase do processo de distensão. As imagens seguintes ao anúncio do título do programa avançam no sentido de mostrar a ruptura com o passado, já que a dinâmica das imagens que mudam com velocidade muito superior daquelas iniciais, remetem a transformação da sociedade com o processo de abertura política. Era uma aposta nas mudanças que estavam ocorrendo e nas que viriam depois, refletiam o próprio significado do programa. A pluralidade de pensamento é outra característica da vinheta que mostra figuras das mais variadas tendências políticas. Um exemplo é a figura de Erasmo Dias, coronel reformado da polícia militar paulista, secretário de Segurança Pública do Estado de São Paulo no governo de Laudo Natel (1971-1975), cargo que manteve ao longo do governo seguinte de Paulo Egídio Martins, até 1978. Ele ficou famoso por ser o responsável pela invasão da PUC em 1977.¹⁹⁵ Sua imagem convive na tela com a foto do poeta Vinicius de Moraes. A vinheta expõe a imagem do autoritarismo ao lado do lúdico e romântico “poetinha vagabundo”.

Todo o conjunto imagético formado com as fotos das personalidades era finalizado com narrador pronunciando a seguinte frase: “Quem poupa, conquista o que a vida tem de melhor”, mensagem da Caixa Econômica Federal e de todo o *pool* de empresas do setor que financiavam o programa, mas também do governo que tinha o fortalecimento da poupança nacional como uma de suas prioridades na economia.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Em setembro de 1977 o campus da PUC de São Paulo foi invadido pela tropa de choque do governo do Estado de São Paulo, liderado pelo Coronel Erasmo Dias e tinha como objetivo evitar o e III Encontro Nacional de Estudantes, movimento organizado pela União Nacional dos Estudantes (UNE). A repressão se deu de forma violenta com a prisão de cerca de 90 pessoas e graves queimaduras em 4 estudantes devido a bombas de gás lacrimogêneo. CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 133.

¹⁹⁶ O economista Roberto Campos já no início da ditadura, no governo do presidente Castelo Branco afirmava a necessidade de diminuir o consumo dos trabalhadores para aumentar o nível de poupança interna como uma forma de fortalecer a economia nacional. Essa teria sido a tendência de todos os governos seguintes até o do presidente João Batista Figueiredo. REGO, José Márcio. *Conversas com economistas II*. 1ª. Edição. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 77.

2.3 - Os quadros

No *Abertura* cada quadro tinha um apresentador responsável pela seu discurso, mas sempre tendo como foco as mudanças ocorridas nas várias áreas, da cultura a política, dentro da perspectiva da redemocratização do país. Para uma melhor compreensão da proposta do semanário apresentarei um breve relato dos quadros, mostrando a diversidade de temas e propostas de análises.

O apresentador do programa era Luiz Jatobá, veterano locutor de rádio e apresentador de televisão, fez parte do elenco do *Jornal de Vanguarda*. Sua voz cavernosa anunciava as atrações e apresentava os editoriais do *Abertura* que tinham sempre um tom provocativo.

Além da presença do apresentador Luiz Jatobá, Norman Benguel exercia função semelhante ao aparecer entre um quadro e outro, dizendo uma frase de efeito para exaltar o programa como "*Abertura*, jornalismo de verdade"¹⁹⁷. Ela tinha uma função polivalente já que além de emitir opiniões, cantava, recitava poemas, mas de forma incisiva reivindicava um lugar de respeito para a mulher dentro da sociedade. Fazia um apelo sobre a necessidade das mulheres terem uma maior participação na vida política e cultural do Brasil.

Não havia uma sequência fixa para os quadros que, em geral, começava com a participação de Tarcísio Holanda. O repórter de Brasília fazia as entrevistas com personalidades políticas da capital, circulando entre o Palácio do Planalto, a esplanada dos ministérios e o Congresso Nacional, sempre indagando sobre o avanço do projeto de distensão. Na primeira edição do programa, 4 de fevereiro de 1979, em entrevista com o ministro da justiça Petrônio Portela, ele demonstrava uma de suas características mais significativas, ou seja, o espírito provocativo. Ao questionar o ministro sobre as afirmações dele sobre a anistia, ironizava dizendo: "A anistia vai sair ou é mais uma enrolação do governo?"¹⁹⁸ Perguntas como essas deixavam seus entrevistados desconcertados e irritados.

¹⁹⁷ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Norma Benguell, Rio de Janeiro, fevereiro de 1979.

¹⁹⁸ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, fevereiro de 1979.

O cartunista Ziraldo mantinha uma língua bastante afiada e provocativa. no mesmo estilo do trabalho desenvolvido no semanário *O Pasquim*, do qual foi um dos fundadores. Questionava sobre a existência de um órgão estatal, o *Secom* (Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República), responsável pela imagem do governo junto ao povo, por isso indagava: "E a imagem do povo junto ao governo, quem cuida?"¹⁹⁹ Se autodenominava "Defensor da imagem do povo junto ao governo", acabando com uma injustiça que seria deixar o povo sem respaldo político. Por isso estaria criando a secretaria de comunicação do povo que atuaria todos os domingos na tentativa de garantir que este fosse visto pelas autoridades governamentais. Com ironia e com humor bem sério cobrava constantemente ações do governo para acabar com a miséria e fortalecer a cultura nacional numa perspectiva nacionalista e anti-imperialista.

Vivi Nabuco, famosa como *socialite* e vinda de família tradicional, neta de Joaquim Nabuco, fazia entrevistas com personalidades da cultura brasileira como o jornalista Paulo Francis, os escritores Pedro Nava, Rubens Fonseca, Antônio Callado, entre outros. Era uma figura inusitada no programa por ser conhecida, até aquele momento, por sua presença nas colunas sociais, mas que acabou se revelando uma "socialite ilustrada". Formada em Artes pela *Georgetown Visitation Jr College* nos Estados Unidos, Vivi não apenas tratou de assuntos culturais, mas entrevistou, de forma bastante provocativa, os melhores cientistas brasileiros contrários a construção das usinas nucleares em Angra dos Reis.²⁰⁰

Vindo da Europa onde havia tomado contato com o mundo dos exilados e já começado uma carreira de correspondente internacional para o Fantástico da Rede Globo e depois para o grupo Bandeirantes, Roberto D'Avila conversou com Newton Carlos que lhe apresentou a Fernando Barbosa Lima. Existia interesse do jovem jornalista de se tornar o correspondente do *Abertura* em Paris. O diretor explicou a impossibilidade financeira de manter um correspondente internacional. Depois de uma longa conversa, ficou acertado que D'Avila ficaria encarregado de fazer entrevistas em Paris, mas sem vínculo financeiro com o programa. Era preciso arranjar um patrocínio particular. Depois de visitar várias companhias atrás de um investidor, ele passou a ser designado "Repórter Internacional Rastro", uma marca de perfume que financiava o seu quadro. Muitas foram as entrevistas com personalidades opositores do regime como o sociólogo Fernando

¹⁹⁹Programa *Abertura*, Rede Tupi, Ziraldo, Rio de Janeiro, março de 1979.

²⁰⁰LIMA, op. cit. p. 97.

Henrique Cardoso e o ex-governador de Pernambuco, Miguel Arraes,²⁰¹ entre outros. Era o início de uma carreira de entrevistador bem sucedida.²⁰² O jornalista considera que:

O Abertura possibilitou abrir espaços para vozes caladas. Mesmo já trabalhando a algum tempo, foi com o Fernando que pude realizar algumas das melhores entrevistas de minha carreira. Conversar com Miguel Arraes em Paris permitiu aos brasileiros conhecer um homem que foi importante na luta pela democracia. Fui para Lisboa, só para entrevistar Brizola, logo quando estava prestes a voltar ao Brasil. Foi um relato emocionado de quem queria muito retornar ao seu país.²⁰³

O ex-técnico da seleção brasileira de futebol João Saldanha tinha em seu quadro um espaço para não discutir futebol, mas para fazer reivindicações populares. A maior parte dos quadros analisados mostram Saldanha discutindo questões do cotidiano do povo, até mesmo reclamando do calçamento das ruas do Rio de Janeiro. Mas o seu discurso também era voltado para as discussões políticas, sempre pedindo para que as autoridades se manifestassem a favor da redemocratização do país. O tema da anistia era recorrente em sua fala.

Crônica de televisão no próprio veículo. Esse era o esforço de Walter Clark que com sua experiência como homem ligado ao meio televisivo analisava a produção audiovisual brasileira de forma abrangente. Suas mensagens visavam avaliar o potencial da televisão no Brasil. Para isso discutia a qualidade de programas específicos, questões de censura, a influência da TV na sociedade e, a dificuldade de se fazer investimentos na TV pública e alcançar um nível de excelência equivalente aos das emissoras privadas. A defesa da produção audiovisual independente, não era empecilho para evocar o espírito público dos governantes na crença de que era possível uma televisão de caráter educativo

²⁰¹ Miguel Arraes foi eleito governador de Pernambuco em 1962. Durante seu governo, considerado de esquerda, apoiou os movimentos camponeses por reforma agrária e lutou contra os latifundiários na defesa de igualdade de direitos trabalhistas no campo. Foi preso com o golpe de 1964, sendo libertado e, para evitar uma nova prisão, se exilou na Argélia.

²⁰² Roberto D'Avila depois de finalizada sua participação no *Abertura* se tornou um dos mais respeitados entrevistadores do Brasil. Famoso pelas suas entrevistas internacionais como as feitas com o presidente francês François Mitterrand, o rei da Espanha Juan Carlos e o Chefe político de Cuba, Fidel Castro e outras grandes personalidades do meio artístico e político, nacional e internacional.

²⁰³ D'AVILA, Roberto. Rio de Janeiro, 25/01/2014. Depoimento concedido a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

de qualidade, mas para isso acontecer seria necessário deixar de lado as pretensões políticas e investir numa administração racional.

O jornalista Newton Carlos era o encarregado de fazer os comentários da política internacional. Seu quadro trazia o discurso convencional dentro de parâmetros dos telejornais diários, ressaltando as principais notícias do cotidiano internacional da época, mas sem apresentar uma proposta inovadora.

Um quadro de grande prestígio era o de Sargentelli. Sua entrevista era no mesmo formato de seu antigo programa *Preto no Branco* de 1957, também produzido por Fernando Barbosa Lima e que teve o formato prolongado no *O advogado do Diabo*, exibido pela Tupi no período anterior a 1964. O programa foi censurado e proibido durante o governo Castelo Branco. O quadro era o resgate de uma proposta de sucesso dos anos 1950 e 1960 que voltava para aquecer o debate político na televisão. Ele iniciava com entrevistador oculto, com voz off fazia uma breve biografia do entrevistado, as vezes bastante provocativa e em seguida era submetido a perguntas desconcertantes. A estratégia era fazer perguntas que deixavam o entrevistado numa posição de desconforto, provocando uma reação imediata. Depois de elevado os ânimos, uma série de perguntas de caráter mais ameno eram feitas, tranquilizando o entrevistado que posteriormente era surpreendido por uma nova pergunta tirando, novamente a entrevista da zona de conforto criada. Uma entrevista que chamou atenção em função da provocação foi feita com o apresentador de televisão Flávio Cavalcanti.²⁰⁴ A biografia apresentada no início do quadro dizia:

Esse homem é profundamente, visceralmente antipático. Dizem que nem ele gosta dele. Mesmo assim, por incrível que possa parecer, ele tem amigos. Muitos até! A sua mulher o ama como poucas amam um homem. Dentro da sua antipatia, sua arrogância, da sua intolerância, da sua vaidade, está o seu carisma. A gente queira ou não, ele é uma força popular. Tem perfume de UDN e alma de PTB. Tem uma grande solidão dentro de cada atitude. Mas ele é profundamente antipático. Mas

²⁰⁴ Flávio Cavalcanti se tornou um apresentador de sucesso nos anos 60 e no final de 1970 comandava o "Programa Flavio Cavalcanti" um dos programas de maior audiência da televisão brasileira. Junto com Silvio Santos e Chacrinha era considerado um grande nome dos programas de auditório. Do seu programa constava apresentações musicais, curiosidades, mas principalmente questões polêmicas. Mantinha um grupo de comentaristas que funcionavam, eventualmente, como jurados. Mães de santo, pessoas que tinham sido abduzidas e casos familiares eram constantes nas noites de domingo. Apesar de ser um entusiasta e apoiador do regime civil-militar, foi censurado em 1973 por levar ao ar uma reportagem sobre um marido que emprestava a esposa para um amigo. O presidente da república Garraspazu Médici assistiu ao programa e por sua orientação Flávio Cavalcanti teve seu programa suspenso por 60 dias. SIMÕES, Inimá Ferreira. *A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão*. SENAC, 2003. p. 33.

tem coragem, tem garra e tem sangue. E esse sangue, eu aposto que ele pensa que é azul. Quem é esse homem? Qual o seu Deus e o seu Diabo? É isso o que vamos descobrir essa noite.²⁰⁵

Terminada a biografia, imediatamente, veio a reação do entrevistado que afirmou não ter gostado da introdução por ter achado grosseira. Flávio Cavalcanti se tornou famoso na televisão brasileira pelo seu comportamento conservador e até mesmo agressivo. Se considerando revolucionário de primeira hora, apoiou o golpe militar e apresentou vários programas onde explorava a imagem de anticomunista. Indagado se era "dedo duro", Cavalcanti reagiu dizendo que tinha ódio de "dedo duro", mas ressaltou que sempre teve uma postura ética e que seu anticomunismo sempre tinha sido limpo, em frente das câmeras, nunca denunciando ninguém, nunca indo ao DEOPS como faziam, segundo ele, muitas pessoas de esquerda que entregavam seus colegas.²⁰⁶ O restante da entrevista seguiu no mesmo tom, sempre na tentativa de deixar o entrevista desconfortável.

2.3.1 - Música

A música pode ser vista como uma atração à parte no programa *Abertura*, seja no quadro dedicado a crítica musical ou em apresentações eventuais, por isso torna-se necessário uma atenção especial para o tema. Segundo o historiador Marcos Napolitano, a MPB que serviu de resistência civil durante os anos 1960, passou a ter um novo significado nos anos 1970, primeiro no auge do autoritarismo como expressão de resistência política e, na segunda metade da década como força de mudança, dialogando com o contexto político e não apenas como um pano de fundo dos acontecimentos. Para ele, a canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical.²⁰⁷

²⁰⁵ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Sargentelli, Rio de Janeiro, maio de 1979.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. Estudos Avançados 24, 2010, p. 390.

Contrariando o pensamento de Joaquim Alves de Aguiar, segundo a qual o rock foi a trilha sonora da abertura política,²⁰⁸ Napolitano afirma que a MPB foi a grande marca desse período, o rock estaria ligado ao contexto da redemocratização dos anos 1980. A MPB teria duas tendências definidas, a primeira fase de 1968 a 1974 articulada para fazer um discurso indireto, tentando fugir da censura através da chamada "rede de recados" num esforço para transmitir a "consciência e os desejos reprimidos das coletividades que, ao tornarem-se canção, tomam consciência de si."²⁰⁹ A imagem que ficou na história na segunda fase de 1975 a 1982 é "de uma cena musical marcada pela constante ameaça do silêncio imposto pela censura, pelo domínio das fórmulas de mercado e pela preponderância do político sobre o estético."²¹⁰ Nesse contexto surgiu a música da anistia e o ano de 1979 foi rico em produção com os sucessos de Ivan Lins e Vitor Martins "Começar de Novo",²¹¹ Beto Guedes com "Sol de Primavera".²¹² As músicas mais significativas desse ano se tornaram verdadeiros hinos da abertura como "O bêbado e a equilibrista"²¹³ de João Bosco e Aldir Blanc e "Tô voltando"²¹⁴ de Paulo César Pinheiro

²⁰⁸AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao Rock dos Anos 80. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Sául (Org.). Brasil: O trânsito da memória. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 74.

²⁰⁹ Idem. p. 390.

²¹⁰ Idem. p. 390.

²¹¹ Começar de novo e contar comigo/Vai valer a pena ter amanhecido/Ter me rebelado, ter me debatido/Ter me machucado, ter sobrevivido/Ter virado a mesa, ter me conhecido/Ter virado o barco, ter me socorrido/Começar de novo e só contar comigo/Vai valer a pena ter amanhecido/Sem as tuas garras sempre tão seguras/Sem o teu fantasma, sem tua moldura/Sem tuas escoras, sem o teu domínio/Sem tuas esporas, sem o teu fascínio/Começar de novo e só contar comigo/Vai valer a pena já ter te esquecido/Começar de novo...Simone, *Pedaços*, EMI-Odeon, LP, São Paulo, 1979.

²¹²Quando entrar setembro e a boa nova andar nos campos/Quero ver brotar o perdão onde a gente plantou juntos outra vez/Já sonhamos juntos semeando as canções no vento/Quero ver crescer nossa voz no que falta sonhar/Já choramos muito, muitos se perderam no caminho/Mesmo assim não custa inventar uma nova canção que venha nos trazer/Sol de primavera abre as janelas do meu peito/a lição sabemos de cor/só nos resta aprender... GUEDES, Beto. *Sol de Primavera*, EMI-Odeon, LP, São Paulo, 1979.

²¹³ Caía a tarde feito um viaduto/E um bêbado trajando luto/Me lembrou Carlitos.../A lua/Tal qual a dona do bordel/Pedia a cada estrela fria/Um brilho de aluguel/E nuvens!/Lá no mata-borrão do céu/Chupavam manchas torturadas/Que sufoco!/Louco!/O bêbado com chapéu-coco/Fazia irreverências mil/Prá noite do Brasil./Meu Brasil!.../Que sonha com a volta/Do irmão do Henfil./Com tanta gente que partiu/Num rabo de foguete/Chora!/A nossa Pátria Mãe gentil/Choram Marias e Clarisses/No solo do Brasil.../Mas sei, que uma dor/Assim pungente/Não há de ser inutilmente/A esperança.../Dança na corda bamba/De sombrinha/E em cada passo/Dessa linha/Pode se machucar.../Azar!/A esperança equilibrista/Sabe que o show/De todo artista/Tem que continuar... BOSCO, João. Linha de passe, RCA, LP, 1979.

²¹⁴ Pode ir armando o coreto/E preparando aquele feijão preto/Eu tô voltando/Põe meia dúzia de Brahma pra gelar/Muda a roupa de cama/Eu tô voltando/Leva o chinelo pra sala de jantar/Que é lá mesmo que a mala eu vou largar/Quero te abraçar, pode se perfumar/Porque eu tô voltando/Dá uma geral, faz um bom defumador/Enche a casa de flor/Que eu tô voltando/Pega uma praia, aproveita, tá calor/Vai pegando uma cor/Que eu tô voltando/Faz um cabelo bonito pra eu notar/Que eu só quero mesmo é despentear/Quero te agarrar/Pode se preparar porque eu tô voltando/Põe pra tocar na vitrola aquele som/Estréia uma camisola/Eu tô voltando/Dá folga pra empregada/Manda a criança pra casa da avó/Que eu to voltando/Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar/Telefone não deixa nem tocar/Quero lá, lá, lá, ia, porque eu to voltando! SIMONE. Op. cit.

e Maurício Tapajós. Essas músicas expressavam o momento de transformações que o país vivia, mas não eram apenas trabalhos preocupados com o momento de mudanças, estavam atentas ao mercado receptivo a esse tipo de música. A abertura política também ajudava a vender discos.²¹⁵

O crítico musical Sérgio Cabral mantinha um quadro dedicado à música popular brasileira. Amante da MPB e presidente do Clube do Samba, Cabral fazia comentários sobre os lançamentos musicais, além de entrevistas com personalidades do universo musical. Respeitando sua história de luta política na arte, já que Cabral foi um dos fundadores do *Pasquim* e um de seus maiores articulistas, fazia crítica musical, mas não hesitava em discutir temas ligados a realidade, sempre indagando sobre o contexto político do momento e lançando a questão para os seus entrevistados: “O que você acha da Abertura?”

Mas não era apenas no quadro do crítico musical que a música era presente. Norma Benguel em um programa cantou a canção *Não chores mais*,²¹⁶ versão de Gilberto Gil da música “*No Woman, No Cry*” gravada por Bob Marley. O compositor brasileiro fazia referência ao desaparecimento, por motivos políticos, de pessoas promovido pela ditadura: “amigos presos, amigos sumindo assim, pra nunca mais. Mas se Deus quiser, tudo, tudo vai dar certo”.²¹⁷ Era o reforço e exposição de uma canção portadora de uma mensagem se valendo de um espaço para fazer protesto. A atriz, tomada por grande emoção, cantou a música inteira com lágrimas nos olhos.²¹⁸

²¹⁵ LAMARÃO, Luiza Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012, 345f. Tese (Doutorado em História) Departamento de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2012. p. 32.

²¹⁶ No Woman, No Cry/No Woman, No Cry/No Woman, No Cry/No Woman, No Cry.../Bem que eu me lembro/Da gente sentado ali/Na grama do aterro, sob o sol/Ob-observando hipócritas/Disfarçados, rondando ao redor.../Amigos presos/Amigos sumindo assim/Prá nunca mais/Tais recordações/Retratos do mal em si/Melhor é deixar prá trás.../Não, não chore mais/Não, não chore mais/Oh! Oh!/Não, não chore mais/Oh! Oh! Oh! Oh!/Não, não chore mais/Hê! Hê!.../Bem que eu me lembro/Da gente sentava ali/Na grama do aterro, sob o céu/Ob-observando estrelas/Junto à fogueirinha de papel.../Quentar o frio/Requentar o pão/E comer com você/Os pés, de manhã, pisar o chão/Eu sei a barra de viver.../Mas, se Deus quiser!/Tudo, tudo, tudo vai dar pé/Tudo, tudo, tudo vai dar pé/Tudo, tudo, tudo vai dar pé/Tudo, tudo, tudo vai dar pé/Tudo, tudo, tudo vai dar pé.../No Woman, No Cry/No Woman, No Cry/No Woman, No Cry/Uh! Uh! Uh! Uh!.../Não, não chore mais/Menina não chore assim!/Não, não chore mais/Oh! Oh! Oh! No Woman, No Cry/No Woman, No Cry/Não, não chore mais/Não chore assim/Não, não chore mais/Hê! Hê!

²¹⁷ GIL, Gilberto. *Realce, Elektra*, LP, 1979.

²¹⁸ *Abertura*, Rede Tupi, abril de 1979, Cinemateca Nacional, São Paulo.

Os créditos finais do programa eram embalados pela canção *Jeito de Viver* de Sá e Guarabira. Feita sem a preocupação de ser tema do programa, ela foi escolhida com inspiração no ritmo da abertura política já que é possível fazer múltiplas leituras da letra dentro, inclusive, das preocupações que eram caras a equipe de Fernando Barbosa Lima.

Eu ainda sou/Aquele sonhador/Desculpe se o que eu sinto/ É muito antigo/Desculpe o que eu fizier/ É por amor/Eu ainda vivo/No mundo da lua/Fazendo planos simples pro futuro/Eu na verdade/Sou um menestrel medieval/Assombrado com imagens de televisão/Assustado pelas coisas que acontecem/Dentro do meu coração/Por isso eu penso/Que essas coisas/Não deviam ser/Como elas são/Eu ainda estou/Querendo descobrir/Um jeito de mostrar meu sentimento/Um jeito claro e simples de viver/Sem precisar fingir.²¹⁹

Independente de interpretações, a música teve o papel de embalar as discussões buscando um significado centrado no tema da abertura, com canções e convidados afinados com as mudanças que o país vivia.

2.4 - O Abertura e seus temas

Vida cultural, cinema, televisão, música, teatro, literatura e tantos outros temas fizeram parte do programa Abertura. Não existia o interesse em manter um único foco, mas é evidente na fala de seu criador, a preocupação de abrir espaço para discussão de temas pouco difundidos na televisão. A motivação era levar pessoas tanto da oposição quanto do governo para a telinha no esforço de debater o processo político de mudanças que o país vivia. Dentro desse contexto três assuntos estavam sempre em evidencia no programa: Anistia, pluripartidarismo e censura.

2.4.1 - Anistia

O apresentador João Saldanha fez de seu quadro um espaço de reivindicação. Pediu anistia para Nelson Rodrigues Filho. O filho do escritor Nelson Rodrigues

²¹⁹ A música estava presente em todos os programas consultados como tema de encerramento.

participou da luta armada e foi condenado a 70 anos de prisão durante o governo Médici. O apelo de Saldanha afirmava o repúdio pelo terrorismo que só poderia ser aceito na luta contra um invasor do território nacional e nunca contra o seu próprio país. A crítica inicial deu lugar ao reconhecimento da coragem do rapaz que não aceitou ir para o exílio sem seus companheiros. Em tom enfático pediu sua libertação e acrescentou:

Anistia se não for total, anistia se não for esquecimento, anistia senão representar perdão, anistia deixa margem de revanche, de forra, de vingança, de vendeta como diria o siciliano. É por isso que *Abertura* pede anistia.²²⁰

A anistia política foi uma das grandes bandeiras do movimento pela democrática instaurado a partir da segunda metade da década de 1970. Embora seja um tema discutido, desde a deflagração do golpe civil-militar em 1964, pelas autoridades militares, políticos aliados do governo e de repercussão na própria imprensa, não havia naquele momento interesse de fazê-lo tão rapidamente, pois a maioria dos militares ligados a chamada "linha dura" eram contra a medidas que beneficiassem políticos, ativistas sindicais, servidores públicos e estudantes considerados subversivos, inimigos do regime que haviam sido punidos dentro da ordem estabelecida. Prevaleceu a vontade dos setores mais conservadores o que não evitou a análise de Golbery do Couto e Silva que avaliou a anistia como um fenômeno inevitável e que um dia viria.²²¹ A partir do governo Geisel com a ideia de distensão política propagada, o pensamento sobre anistia começou a existir enquanto possibilidade real. Em 1977, enquanto o governo adotava medidas para evitar o avanço da oposição com o que ficou conhecido como "Pacote de Abril",²²² começaram as manifestações de rua de estudantes contra prisões e tortura de presos políticos.²²³ O movimento que lutava pela redemocratização do país, logo depois se integrou a luta pela anistia política. Espalharam-se pelo país organizações de direitos humanos e a anistia

²²⁰ Programa *Abertura*, Rede Tupi, João Saldanha, Rio de Janeiro, abril de 1979.

²²¹ RIBEIRO, Denise Felipe. *A anistia brasileira: antecedentes, limites e desdobramentos da ditadura civil-militar à democracia*. 130f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, 2012. p. 22.

²²² A Emenda constitucional Nº 8, conhecida como Pacote de Abril foi um retrocesso no que diz respeito ao processo de abertura política. Criava alguns mecanismos para evitar o avanço da oposição como a criação do cargo de Senador Biônico que garantia uma cadeira do Senado para o governo em cada Estado da nação. Isso representava o domínio de um terço da casa para o governo. Vale lembrar que no ano anterior, 1976, o governo já havia adotado uma medida de controle das campanhas eleitorais com Decreto-Lei 6639, conhecido como Lei Falcão.

²²³ REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 68.

passou a fazer parte de seus ideários de luta, ideia válida, também, para os grupos progressistas ligados à Igreja Católica como a Comissão de Justiça e Paz e as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e até mesmo, organizações de Igrejas Protestantes, tendo o exemplo do Colégio Episcopal da Igreja Metodista.²²⁴ O surgimento do movimento sindical do ABC, apesar de não ter a anistia como reivindicação, ajudava a mostrar que o país estava mudando. Em 1978, advogados, familiares e amigos de presos e exilados políticos criaram o Comitê Brasileiro de Anistia, com o intuito de organizar as ações em favor da causa. Com a pressão dos movimentos populares, o presidente Geisel iniciou um diálogo com instituições representativas da luta democrática como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Associação Brasileira de Imprensa (AIB), Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), além de políticos da oposição ligados ao MDB. A discussão travada com esses setores da sociedade levaria o governo a formulação, em 1978, da emenda constitucional Nº 11 e a partir dela era revogado o artigo 182 da constituição de 1969, acabando com o AI-5.²²⁵ Essa medida, ao retirar o país do clima de repressão extremo viabilizou a proposta de anistia política.²²⁶

O debate sobre a anistia ganhou mais força com o início do governo Figueiredo que defendia o processo de abertura e o fim das retaliações aos chamados “subversivos”. Essa medida era importante por ser uma concessão em resposta aos movimentos populares, mas, também, a demonstração de que o governo já não tinha o mesmo apoio das elites civis e militares. Era imperativo melhorar a imagem do governo junto à sociedade, assim como não era mais possível ignorar as passeatas, debates, comícios e a pressão no Congresso Nacional pela criação de um projeto de lei que fizesse a anistia, promovendo a volta dos exilados ao Brasil.

A questão da anistia se tornara um problema de dimensão internacional e a imprensa escrita já promoviam discussões e especulações sobre se o governo tinha intenção de fazê-la de fato, para isso traziam a opinião dos mais diversos personagens da vida política nacional para se posicionar, de políticos da oposição e do governo até representantes de organizações da sociedade civil, mas a televisão, o grande meio de

²²⁴ MEZAROBBA, Glenda. *Um acerto de conta com o futuro: A anistia e suas consequências: um estudo do caso brasileiro*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2006. p. 28.

²²⁵ Entre as principais mudanças ocorridas com o fim do AI-5 estão a volta do direito de *Habeas Corpus* para os crimes políticos, aumentando a proteção ao cidadão dos arbítrios do Estado, A determinação de que ninguém poderia ser preso sem acusação e mandado. O executivo perdia o direito de fechar o Congresso Nacional, restaurando o equilíbrio dos poderes.

²²⁶ RIBEIRO, op.cit. p. 40.

comunicação de massa, estava ausente na divulgação sistemática de informações sobre o andamento da discussão. O *Abertura* elegeu esse tema como primordial e já no primeiro programa, em 4 de fevereiro de 1979, vários foram os momentos em que a questão foi abordada. A entrevista de Tarcísio Holanda com o ministro da justiça Petrônio Portela demonstra a disposição dos participantes do programa em abordar um ponto delicado, mas que já fazia parte da pauta de mudanças pretendidas pelo governo. O presidente Figueiredo já havia anunciado, antes mesmo das eleições que o consagraram o substituto de Ernesto Geisel, que era sensível a anistia e que tinha intenções de fazê-la. Ao indagar se eram realmente sinceras as intenções do governo em relação a anistia, Tarcísio Holanda o fez de forma muito provocativa: “O presidente Figueiredo pretende realmente fazer a anistia ou isso é mais uma balela do governo”.²²⁷ O ministro irritado com a forma como foi feita a pergunta responde que sim, a anistia era uma prioridade e que iria acontecer. O questionamento prossegue com a iniciativa do repórter de, novamente, questionar a veracidade da informação fazendo comentários sobre o pacote de abril e como o governo tentou criar mecanismos de controle do processo eleitoral. O ministro insistiu afirmando que ele próprio estava empenhado no projeto de lei que seria levado ao congresso nacional para ser discutido e aprovado. Chama a atenção o fato de que o entrevistado fosse o “padrinho” político do programa, já que a forma como a entrevista foi conduzida revela a intenção de apresentar, na edição número 1, a autonomia do elenco de apresentadores afinados com os problemas brasileiros e desvinculados do governo. A estratégia, apesar de aparentemente submeter um membro do alto escalão do governo a uma situação vexatória, foi também a oportunidade do próprio governo de se manifestar, deixando a impressão de que a indignação do ministro com as afirmações do apresentador eram mais uma prova de que o governo Figueiredo levaria adiante a anistia.

A campanha pela anistia crescia no Brasil, mas no exterior havia uma grande expectativa pela aprovação de uma lei que, de fato, garantisse segurança para todos que sentiram a repressão e viviam no exterior. O *Abertura*, como defensor da proposta da anistia, discutiu a questão do exílio.

Os exilados podem ser divididos, segundo Denise Rollemberg, em duas gerações: 1964 e 1968. A primeira engloba as pessoas mais velhas e experientes que já atuavam na política antes de 1945 na derrocada do Estado Novo de Vargas, assim como políticos e

²²⁷ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, fevereiro de 1979.

intelectuais mais jovens envolvidos nos governos populistas do período anterior ao golpe. Entre eles havia aqueles que eram a favor de mudanças, mas sem a necessidade de uma radicalização, acreditando que era possível interferir na realidade de forma legalista com o uso da lei e pessoas que acreditavam numa maior radicalização, propondo ações diretas com intuito de transgredir as regras institucionais. Essa geração trazia em comum o embate em confrontos políticos anterior ao golpe: passeatas, comícios na Central do Brasil, luta pela reforma agrária, negociações, em geral estavam ligados a esse grupo aquelas pessoas que tinham afinidades com o projeto de reformas de base e estavam atuaram em sindicatos e partidos políticos como o PTB, além de alguns que eram militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na clandestinidade, desde 1947. Era um grupo de homens que ao irem para o exílio eram, na sua maioria, mais velhos, com profissões definidas.²²⁸

A segunda geração está relacionada a pessoas mais jovens, críticos das posições e práticas do PCB, ligados ao movimento estudantil de onde saíram para fazer parte da luta armada, numa valorização dos ideais revolucionários. Vivenciaram as manifestações contra o regime, passeatas, sequestros de diplomatas e a decretação do AI-5. Eram na sua maioria jovens que tiveram no exílio a complementação da sua formação profissional. Rollemberg considera que as gerações se mantiveram, mesmo no exílio, distantes. Não havia muitos pontos em comum, a primeira geração buscava o resgate de um passado ligado ao período anterior à 1964 e via o golpe como uma derrota política, a geração de 1968 não tinha nenhum apreço pelos valores do período pré-1964 e o golpe de 1973 no Chile, país no qual um grande número de exilados brasileiros se encontravam, foi mais significativo para ela do que o ocorrido no Brasil em 1964.²²⁹

O quadro de Roberto D'avila apresentava a esperança dos exilados na volta ao Brasil, perspectiva que era trazida pelas discussões em torno da ideia de criação da lei da anistia. Apesar da diversidade de nomes que foram entrevistados, existe o predomínio de personalidades ligadas a primeira geração de refugiados, uma explicação para isso está na própria trajetória de vida de D'avila que foi para França estudar história e jornalismo e se identificou com os brasileiros exilados em Paris, passando a manter amizade com vários deles. Uma figura, em particular, teve presença forte no quadro, foi Leonel

²²⁸ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999. p. 50.

²²⁹ Idem. p. 51.

Brizola.²³⁰ Aliado do político gaúcho, D'avila²³¹ levou ao ar, algumas entrevistas, em Lisboa e Paris, que já anunciavam seus ideais de retornar ao Brasil e recuperar a legenda do PTB, acreditando na redemocratização com a volta dos partidos. Era o otimismo gerado pelas discussões em torno da lei da anistia feita por pessoas que esperavam por transformações das quais não podiam colaborar de forma efetiva, aliás, o papel dos exilados foi motivo de discussão nos movimentos de esquerda, pelo menos para geração de 1968, na primeira fase do exílio. Acreditava-se que não deveria haver intervenção nos processos de luta daqueles que não estavam vivendo no Brasil. Qualquer interferência não era visto como válida, cabendo a ação apenas aos militantes que estavam no país, contribuindo para a prática revolucionária na luta contra a ditadura, o comando e as decisões dos movimentos. A tarefa dos exilados era esperar pela orientação. Essa divisão de papéis ficou conhecido como o "Mito da Terra"²³² que acabou por separar o movimento entre os que lutavam e aqueles que ficavam na teoria, no debate, fora da prática. Os exilados mantiveram o debate como forma de manter viva a ideia de luta política, não necessariamente revolucionária, o que é possível verificar em publicações de esquerda no exterior como a revista *Brasil socialista*, publicada em Paris. A publicação entrava clandestinamente no Brasil e circulava entre os militantes de esquerda de grupos revolucionários e do movimento estudantil. A revista teve particular importância na discussão sobre a auto avaliação da luta armada e a opção pela luta democrática.²³³ Com o desejo de se manifestar, um pequeno grupo de brasileiros tiveram, no trabalho de D'avila, a oportunidade de expressão no meio televisivo o que era, até então, inédito em termos de espaço de manifestação.

A solidão, o estranhamento cultural, o preconceito, a luta pela sobrevivência, a infantilização foram alguns dos problemas vividos por brasileiros em vários países europeus. A experiência do exílio, longe do romantismo que poderia inspirar representou, para uma parcela das pessoas que viveram fora do país de forma compulsória, um período

²³⁰ O político gaúcho manteve residência, logo após o golpe militar de 1964, no Uruguai onde ficou até 1977 quando foi oficialmente expulso e foi para os Estados Unidos, onde passou finalizando sua estadia no exterior em Lisboa. LEITE FILHO, FC. El Caudillo: Leonel Brizola - um perfil biográfico. São Paulo: Aquariana, 2008. p. 339.

²³¹ Na década de 1980, Roberto D'avila teve uma atuação política ativa no partido de Brizola, o Partido Democrático Brasileiro (PDT), sendo eleito deputado constituinte em 1986.

²³² ROLLEMBER, Denise . "Exílio. Refazendo identidades." Revista da Associação Brasileira de História Oral, Rio de Janeiro, v. 2, p. 39-73, 1999. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exilio_refazendo_identidades.pdf> Acesso em 22/10/2012.

²³³ ARAÚJO, op. cit. p. 163.

de dor e medo.²³⁴ As entrevistas de Roberto D'Avila mostravam depoimentos otimistas, mas traziam o lado mais dramático de quem viveu as dificuldades do exílio. Muitas foram as entrevistas, mas a que teve maior repercussão foi a de um grupo de crianças, filhos de exilados que falavam como era viver na Europa sem conhecer o país em que nasceram e, também, relatavam as esperanças, ligadas aos interesses de seus pais, de voltar ao Brasil. Em tom emocional, as crianças, com seus relatos, faziam um apelo para que o governo levasse adiante o processo da anistia política "ampla, geral e irrestrita".²³⁵ Era o desabafo de quem teve que abandonar seu país por conta da repressão sofrida pelos pais, sem ter feito nada que justificasse seu banimento.

Da mesma forma que o programa exaltava a necessidade de se fazer anistia, ele também mostrava a resistência por parte de setores políticos conservadores que repudiavam essa ideia. Em entrevista com o deputado da ARENA, Erasmo Dias, a intolerância e o apego a questão ideológica anticomunista estavam presente no discurso. Ao ser indagado sobre se a anistia deveria ser concedida a Leonel Brizola, Miguel Arraes, Luís Carlos Prestes e outros, o deputado respondeu:

Todos aqueles responsáveis pelo estado de anarquia de 1963/1964. Os membros do Partido Comunista e que defenderam através da luta armada a subversão do nosso regime. Eu, em absoluto, não posso concordar com anistia para essa gente.²³⁶

A fala do então governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães, demonstra o interesse em se fazer um perdão de caráter político, mas que ao se preocupar em deixar de fora a ideia de ser um ato irrestrito, o que poderia levar a uma anistia limitada se sequestros e assaltos a bancos feitos com motivação política fossem definidos como crimes comuns.

Eu acho que a anistia no campo político deve ser a mais ampla possível, agora, infelizmente ela não pode ser irrestrita até para que não se confunda os políticos

²³⁴ Idem.

²³⁵ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Roberto D'Avila, Rio de Janeiro, junho de 1979.

²³⁶ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, maio de 1979.

com outros que estão, realmente, em outros crimes que não são de natureza política.²³⁷

O posicionamento conservador dos deputados era contrastado pela fala de Tarcísio Holanda em defesa da anistia ampla e não excludente como era a vontade do governo. "sendo um gesto de grandeza, a anistia não pode discriminar pessoas. Não pode isolá-las, não pode excluí-las. Essa é uma afirmação que o ministro da justiça tem feito a todo momento."²³⁸

A anistia se concretizou com a aprovação pelo Congresso Nacional da *lei* n° 6.683, que foi promulgada pelo presidente Figueiredo em de 28 de agosto de 1979. A partir daí foi possível a volta de brasileiros que se encontravam no exterior. O programa *Abertura* não só mostrou a chegada dos exilados, como fez a imprensa em geral, mas tratou de trazer os discursos para a televisão. Começou uma série de entrevistas que mostravam a alegria da volta à terra e a esperança na redemocratização do país. Darcy Ribeiro, Miguel Arraes, Leonel Brizola e Luís Carlos Prestes foram alguns dos entrevistados. Em geral, os discursos estavam direcionados a reconstrução do quadro partidário, modificado radicalmente pelo ato institucional n° 2, limitando, na prática, a existência de apenas dois partidos. Existia uma expectativa muito grande pela volta das eleições diretas em todos os níveis.

2.4.2 - Censura

A televisão mesmo em tempos de abertura política sofreu com restrições impostas pelo governo. No caso do *Abertura*, o programa conseguiu passar toda sua existência sem sofrer a repressão da censura e segundo Fernando Barbosa Lima, isso se deve a atitude pessoal do ministro da justiça Petrônio Portela:

²³⁷Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, outubro de 1979.

²³⁸Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, março de 1979.

"Jamais ocorreu nenhum tipo de censura, nem minha, nem do governo, nem da Tupi. E devo isso ao ministro Portela, uma verdadeira barreira entre nós e o SNI, entre nós e a direita radical, entre nós e os generais."²³⁹

Com a garantia de um "protetor" do alto escalão do governo, o programa pôde discutir a censura em diversos quadros. O jornalismo político do *Abertura* teve, na entrevista realizada com o Senador arenista Jarbas Passarinho pelo correspondente Tarcísio Holanda, um momento inusitado. Dentro de uma Limusine conversível, entrevistado e entrevistador circularam pelos principais pontos políticos da capital federal. O assunto em pauta foi a censura e Jarbas Passarinho defendeu a ideia de que o abrandamento desta poderia acontecer, mas em hipótese alguma o Brasil deveria acabar com ela, pois esse seria um recurso utilizado em todo o mundo para defender a própria sociedade. Os questionamentos políticos ganharam um contorno de caráter estético, pois a composição da entrevista era dirigida pela trajetória do automóvel, assim ao questionar sobre a validade da abertura política, o automóvel para e surge, ao fundo, a imagem do Palácio do Planalto numa alusão ao poder e sua responsabilidade numa possível redemocratização. Para finalizar a entrevista, uma pergunta com tom de ironia: "No futuro, o senhor vai ter coragem de dizer para os seus filhos que assinou o AI-5?". A resposta veio para confirmar o posicionamento político do entrevistado: "Assinei e assinaria de novo se fosse necessário."²⁴⁰

Em maio de 1980, o presidente da comissão de comunicações da câmara dos deputados, o deputado Israel Dias Novaes do MDB organizou um simpósio para discutir a questão da censura e tentar fazer um mapeamento da ação repressiva do governo. Convidou figuras expressivas da televisão, cinema, teatro e da imprensa para dar seus depoimentos e fomentar a discussão sobre a censura. O jornalista Tarcísio Holanda fez a cobertura do simpósio e entrevistou o deputado que defendeu o encontro como sendo o estudo do "processo da censura no Brasil, através desse processo nós chegaríamos a verificação do fenômeno e os meios de corrigi-los."²⁴¹ Entre os convidados do evento estava o teatrólogo Plínio Marcos que foi a Brasília para criticar a ação do Estado:

²³⁹ LIMA, op. cit. p. 96.

²⁴⁰ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, março de 1979.

²⁴¹ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, março de 1980.

A censura é um braço do coronelismo cultural que vem permitindo que a invasão da cultura de consumo nos nossos veículos de comunicação social e isso tem provocado essa massa enorme, o empobrecimento do povo brasileiro, alienando, fazendo com que ele não perceba que está marginalizado da sua própria história, impedido de influir no próprio destino.²⁴²

O deputado Israel Dias Novaes concluiu que a censura feita pelo Estado, de forma repressora, deveria acabar, dando lugar a um Conselho Nacional que iria estabelecer um sistema classificatório. Esse seria o primeiro passo para se atingir o que considerou o desejo daqueles que participaram do evento, uma "censura feita pelo próprio povo". A conclusão do deputado apresentou-se de forma muito genérica e não foi consenso. Ao mostrar a fala de Novaes e sua justificativa para criar um sistema de censura desvinculado das questões políticas, mas voltado para a moral, com a participação popular, o programa, através da montagem, estabeleceu um paralelo da fala do parlamentar com a de Plínio Marcos que discordou de sua posição, afirmando que "Censura é sempre censura. Censura é polícia, é repressão."²⁴³

2.5 - A reconstrução da ordem

O sentimento de intervenção na realidade social é um dos discursos propagados pelo programa *Abertura* que considerava que seu jornalismo tinha um papel histórico a cumprir. A restauração de características do sistema político anterior ao golpe de 1964 foi motivo de diversas entrevistas. Destacarei algumas discussões sobre o pluripartidarismo e eleições diretas.

Antônio Carlos Magalhães em entrevista a Glauber Rocha no programa *Abertura*, afirmava que uma reforma política era benéfica para o país. O político baiano enfatizou a necessidade do fim do bipartidarismo na construção da ordem democrática, deixando claro que nas eleições de 1982, já deveriam participar no mínimo quatro partidos políticos. A importância atribuída à volta do pluripartidarismo era valorizada como uma forma de fortalecer a representatividade dos vários setores da sociedade como podemos observar:

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

“O importante é que os partidos tenham representatividade no sentido de valerem pelo o que eles tem nos segmentos da sociedade, na opinião pública. Partido político por decreto nós já tivemos e parece que não estava dando certo, consequentemente nós temos que ouvir as bases para que os partidos representem a vontade popular.”²⁴⁴

O olhar positivo sobre o fim do bipartidarismo por parte de membros do governo, não fazia dessa posição um consenso, pelo contrário, havia um movimento dentro da ala governista com o desejo de manutenção da situação partidária. O deputado Jorge Vargas da Arena de Minas Gerais afirmou, em entrevista a Tarcísio Holanda, que o grande perigo pelo qual o Brasil passaria se fosse aprovado o fim do bipartidarismo seria a "implosão do partido do governo pela prorrogada prorrogação dos mandatos dos prefeitos e vereadores e poderia provocar uma implosão no MDB com um grande perigo de desestabilização do governo o que pode representar um retrocesso com uma demonstração falsa de que houve incapacidade da classe política para conduzir a abertura democrática."²⁴⁵ O argumento do governista era o de manter o sistema partidário com os partidos de então para preservar a estabilidade política, evitando o fim do processo de abertura.

Tarcísio Holanda, ao longo do primeiro semestre de 1979, procurou recolher depoimentos para o *Abertura*, alimentando o debate em torno da volta dos partidos políticos e extinção da ARENA e do MDB. A discussão acabou com a aprovação da Lei Federal nº 6.767, de 20 de dezembro de 1979, extinguindo a ARENA e o MDB e abrindo espaço para os novos partidos: PDS, PMDB, PTB, PDT, PP e PT.

A atitude do governo de defender a prorrogação do mandato de prefeitos com o objetivo de evitar as convenções dos partidos, era uma demonstração de que o planalto não tinha intenção de convocar eleições para a presidência da república naquele momento. O deputado Edson Lobão, vice líder da Arena na câmara dos deputados, que havia apresentado um projeto de emenda constitucional pedindo eleições diretas para a

²⁴⁴ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, outubro de 1979.

²⁴⁵ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, março de 1979.

presidência da república, foi aconselhado pelo governo, a retirar seu projeto.²⁴⁶ O tema eleições era discutido como desejo da sociedade, mas distante do ideal do governo.

A equipe de produção do *Abertura* entrevistava pessoas que, contrariando o posicionamento do governo, defendiam eleições diretas. O quadro de Sargentelli, famoso pelas provocações, também serviu de palanque para o Senador do MDB de Pernambuco, Marcos Freire, fazer um apelo ao presidente Figueiredo:

Vossa excelência disse a poucos dias a prefeitos de São Paulo que não se deveria ter medo do voto do povo. Prove o que está dizendo. Convoque eleições gerais nesse país. Concorde com eleições diretas em todos os níveis. Faça sobretudo aquilo que é o anseio maior da nação brasileira e sem o que não se chegará a redemocratização do país. Convoque uma assembleia nacional constituinte e deixe que o povo escolha livremente os seus delegados para fazerem uma nova constituição para o Brasil. Se vossa excelência como os presidentes anteriores acreditam que têm o apoio da nação brasileira, por que hesitar? Por que ter medo do voto do povo? Convoque a nação! Abra as urnas e deixe que o Brasil inteiro fale, em última instância, e tenho certeza que essa palavra final será democracia, justiça social, iguais oportunidades para todos os brasileiros e assim, teremos o Brasil que será aquele dos nossos sonhos: livre e realmente feliz.²⁴⁷

Aproveitando o tom emotivo do discurso do Senador que fez com que o programa se transformasse numa espécie de palanque televisivo direcionando seu apelo para o presidente da República. A edição demonstrava o interesse de explicitar o quanto a equipe do *Abertura* convergia no mesmo pensamento ali exposto. Durante a fala do Senador, seu rosto era intercalado por imagens dos apresentadores do programa como se cada um deles estivessem presentes e concordassem com o que estava sendo afirmado. A montagem era um recurso político de afirmação dos valores democráticos contidos no discurso. O programa acabava virando um grande palanque para que políticos pudessem expressar seus desejos de redemocratização e servia, também, para divulgar o pensamento dos simpatizantes do governo.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Sargentelli, Rio de Janeiro, abril de 1980.

2.6 - Pensando o *Abertura*

O *Abertura* procurou se impor no fortalecimento do imaginário de redemocratização do Brasil e teve importância, não por criar as condições para formação de um público favorável às ideias democráticas, mas por reforçar uma tendência já manifesta nas iniciativas do governo de propor a abertura e da sociedade por meio das manifestações contra o regime. É mais um elemento de reforço à luta democrática. Dessa forma, a atuação desse veículo na manipulação de símbolos pode ser vista sob a perspectiva de Bazco:

Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio.²⁴⁸

A partir desse referencial teórico, observamos a importância da mídia audiovisual ao estabelecer sistemas simbólicos capazes de interferir na sociedade. Não defendo que o *Abertura* tenha sido responsável por uma influência de largo espectro na sociedade brasileira, criando um imaginário da abertura política, aliás, missão de difícil constatação e que não é pretensão desse trabalho. O programa motivado pelo espírito da abertura, auxiliou nesse processo de forma direta, apesar de não atingir um grande público, no entanto, alguns setores da classe média, intelectuais, sindicalistas e estudantes passaram a comentá-lo e a discutir as ideias de redemocratização. Assim, o debate sobre o fim do regime aqueceu.

A repercussão do programa na imprensa revela a força e expectativa criada com as primeiras edições, ainda em fevereiro de 1979, com a volta de personalidades tradicionais da intelectualidade brasileira como relata a crítica de televisão da *Folha de São Paulo* Helena Silveira:

Esse *Abertura* da Tupi, após o programa Flávio Cavalcanti, foi mesmo como o nome indica. (...) Ouvir mestre Alceu Amoroso Lima, como ouvira falar certa feita, no auditório da “Folha” deve ter dado a muita gente um passaporte de

²⁴⁸ BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”, in ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. *Anthropos – Homem*. Lisboa: Imprensa/Casa da Moeda, 1985. p. 298.

esperança que andava trancafiado para os brasileiros. Sem dúvida alguma, *Abertura* é uma nova proposta do gênero, que de 64 para cá andava relativamente capenga *et por cause...*²⁴⁹

Atribuir ao programa a responsabilidade de gerar esperança para os telespectadores ao trazer figuras da intelectualidade há muito tempo silenciadas é reconhecer o papel democrático do *Abertura*. O entusiasmo da jornalista não caiu na bajulação banal, consciente da importância em manter na televisão um programa de resgate de valores democráticos, ela alerta para que isso não fosse uma experiência efêmera, mas que tivesse continuidade:

Enfim, que não fique esse telejornal dos domingos dormindo sob o louro das primeiras apresentações é o que deseja um público tão faminto de informações televisivas, de debates e reportagens que possam ir até a face oculta do nosso mundo político, mais oculta, mesmo, que a face da lua só vista por Deus e pelos astronautas. Que venham informações de todos os quadrantes. Que se saiba da mortalidade da criança brasileira com cifras exatas. Que se penetre no tenebroso mundo do cárcere. Enfim, que o Brasil possa semanalmente ser-nos oferecidos com suas contradições, suas ambiguidades e com seu povo: ricos, pobres, paupérrimos. Uma abertura sobre outra abertura. E que a última não seja somente a dos zíperes engonçados.²⁵⁰

A expectativa criada era de que o programa tocasse em questões antes condenadas pelo regime, mas como salientamos no capítulo anterior, foram motivo de discussão do programa *Globo Repórter*. A miséria, as contradições, as várias classes sociais deveriam aparecer na televisão. A concretização do desejo da jornalista pode ser considerado em parte porque não observei ao longo do material estudado nenhuma menção direta. Esses temas eram motivo de análise na medida em que se falava sobre a volta dos exilados, de eleições e da democracia no seu estado pleno. Os problemas sociais em alguns quadros como no de Ziraldo, João Saldanha e Fausto Wolf eram abordados.

²⁴⁹ SILVEIRA, Helena. Domingo tem Abertura na Tupi. Helena Silveira vê TV, Ilustrada, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16/02/1979, p.44.

²⁵⁰ Idem.

O jornalista Nei Duclós, também percebeu o *Abertura* de uma forma bastante positiva ao afirmar que o programa “abriu um claro na nojenta programação dos fins de semana onde somos assaltados por Silvio Santos e seus imitadores, pelo acusador Flávio Cavalcanti e pelas reportagens neuróticas, oportunistas e ‘medicinais’ do Fantástico.”²⁵¹ O *Abertura* se tornava, segundo o jornalista, na grande alternativa de programação daquele momento, mas a maior mudança estava no formato do programa com uma postura descontraída:

O mais importante do *Abertura* é que ele retirou a gravata da televisão, aproximando o veículo do telespectador. Isso implica numa ousadia pouco comum aos outros programas, mais preocupados de mostrar a realidade de uma maneira Standard e falsa. A linguagem extremamente descontraída representa um avanço não oficial para a própria abertura política, o que é muito saudável, já que muitos preferem ficar desconfiando da democracia que está por vir em vez de trabalhar por ela.²⁵²

A opinião da imprensa não foi unânime em relação ao programa de Fernando Barbosa Lima. O jornalista O. C. Louzada Filho emitiu críticas que ajudam a pensar o *Abertura* e sua intenção de ser o grande baluarte, propagador das lutas democráticas. Apesar de reconhecer as boas intenções da equipe em propor valores democráticos com guia condutor, faz uma crítica a pretensa pluralidade que gerava certa confusão ao misturar os elementos diversos:

A intenção realmente é muito boa. Mais que isso: pretende-se democrática. Afinal, a não ser em nome da democracia, como justificar tanto tempo gasto com depoimento de tanta gente prestado a nós. Mas a verdade é que, diante desta *Abertura*, ficamos confusos. Tanta coisa muito importante ao fútil, misturado em tão pouco tempo, num ritmo tão rápido. Não chega a nos faltar. No bom sentido, a sensação acaba sendo de confusão, de uma salada indigesta na qual o tempero, dos belos rostos e vestimentas ao fundo musical, predomina o essencial. Uma sensação de confusão que parece afirmar que qualquer abertura é confusa. O que, obviamente, não é verdade. Trata-se de uma questão de organização. (...) No fundo o resultado do programa é confuso. Não é de supor que pretendesse sê-lo:

²⁵¹ DUCLÓS, Nei. “Abertura” diante do espelho. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/06/1979, p. 46.

²⁵² Idem, p. 46.

Afinal, *Abertura* leva a sério o seu título. Mas parece se basear num pressuposto, afinal preconceito de muitos hoje em dia, segundo o qual basta deixar falar qualquer um o que bem entende para que sejamos democráticos. Ora essa posição liberal é no mínimo aristocrática. (...) Ao final, o programa faz seu resumo. E o resumo reflete bem a relatividade do *Abertura*. Através da rápida gargalhada que mistura ministros, metalúrgicos, cantores, cineastas, falas e tiques. A informalidade não significa democracia: é sua caricatura.²⁵³

A crítica voraz acerta pontos que o programa defende como emblemático, começa por mencionar o movimento de um programa que vai da discussão de temas relevantes ligados ao processo de liberalização política até a futilidade como a exibição de belas mulheres. Trata-se aqui de um vício da indústria de entretenimento que utiliza, com frequência, o corpo feminino para aumentar a audiência do público masculino. O quadro de Antônio Guerreiro bem exemplifica essa questão, mas de forma inversa. A intenção dos produtores era exatamente mostrar que por trás da beleza física também tem um cabeça pensando sobre o Brasil e o mundo.²⁵⁴ Mas nenhuma outra crítica foi tão enfática quanto a questão do pluralismo do programa. A “sensação de confusão” que o jornalista afirma sentir fere a proposta central de garantir que muitas vozes fossem ouvidas. O que para Helena Silveira era uma das grandes qualidades do *Abertura*, no olhar de Louzada era problema por gerar confusão. Arriscou dizer que a falha, talvez, estivesse na condução do programa, fazendo alusão a má direção que não saberia fazer escolhas certas para manter a harmonia que foi, como vimos anteriormente, negada pela diretor Fernando Barbosa Lima. O ponto de reflexão final assinalado remete ao resumo final do programa visto como o momento da confusão maior. O tom informal que aparecia na proposta inicial do programa como um fator de inovação, é visto como uma caricatura de democracia.

O programa se esforçou no sentido de tentar influenciar na história como um agente de construção de memória. A memória coletiva é, segundo Jacques Le Goff,²⁵⁵ alvo de manipulação e o interesse por ela é incontestável, seja no âmbito privado ou no público. Possuir os mecanismos de controle da memória e mesmo de poder ocultá-la ou gerar seu esquecimento é ter em mão um arsenal de dominação de real poder. O caráter

²⁵³ LOUZADA FILHO, O. C. A “Abertura” equívoca no Canal 4. Ilustrada, Folha de São Paulo, São Paulo, 20/03/1979, p. 36.

²⁵⁴ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Tarcísio Holanda, Rio de Janeiro, março de 1979.

²⁵⁵ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

seletivo da memória é capaz de preservar imagens positivas graças à afetividade que elas provocam. É por esse prisma que podemos compreender a estratégia de reforço de uma memória coletiva, a partir do resgate da memória individual. Evocando memórias individuais de um grupo, estamos criando, segundo Le Goff, uma memória coletiva, mas acima de tudo provocamos as condições para efetiva existência da identidade do seu duplo aspecto, individual e coletivo. A identidade coletiva também é parte do potencial da memória. Resgatar as falas dos integrantes do *Abertura* é uma forma de entender, a partir de um olhar não isento, como a equipe de articulistas percebiam suas atuações e até como o programa tentou se fixar na memória a partir da construção de um discurso onde o presente visava alcançar o futuro. A fala do apresentador Luiz Jatobá, ao final de uma edição do programa, exemplifica a forma como se procurava uma identificação com o público: "Abertura, democracia, um Brasil livre para brasileiros livres. Um programa de quem sabe como você, compreender o mundo de hoje e ver o mundo de amanhã. Boa noite!"²⁵⁶

A proposta de imparcialidade do programa também ficou expresso em seus editoriais: "Severo Gomes, Rischbieter, Adolfo de Oliveira Franco, Ivete Vargas, Pedro Nava, Darcy Ribeiro. Esse é o espírito de *Abertura*. Esse é o espírito da democracia. Não importa de que lado você esteja."²⁵⁷

Os editoriais do programa *Abertura* são exemplos de afirmação dos ideais da proposta de Fernando Barbosa Lima e sua equipe e, no entanto, demarcam outras intenções como o de firmar no imaginário a ideia de que o programa estaria desempenhando, ao valorizar a ideia de que seria "o fim do silêncio", um papel histórico. Era a tentativa da construção de uma memória a partir da glorificação de uma auto imagem, preparando em cada edição os elementos visuais pela qual o programa deveria ser lembrado.

A fala de que o *Abertura* surgia em um momento importante da história brasileira e seria um dos grandes agentes da redemocratização no Brasil pareceu, para Louzada Filho, revestido de exagero:

²⁵⁶ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Luiz Jatobá, Rio de Janeiro, março de 1979.

²⁵⁷ Idem.

O *Abertura*, entretanto, cria tanta expectativa no telespectador que os seus poucos defeitos acabam se transformando em verdadeiras torturas. Um desses defeitos é o excessivo narcisismo que tomou conta de todos. A começar pelo apresentador que sempre está fazendo propaganda do programa. Sempre tem alguém repetindo que 'o *Abertura* está revolucionando a televisão brasileira', numa euforia prejudicial.²⁵⁸

A auto exaltação está amparada numa jogada de marketing visando aumentar a audiência, porque não se pode esperar que um empreendimento como esse esteja apenas no entusiasmo da equipe do *Abertura* na crença de que a ditadura estava prestes a acabar. O *Abertura* tentava criar uma empatia com o público num jogo de reconhecimento quase pessoal, como se fosse possível falar com o público olho no olho e com a pretensão de passar para o telespectador a segurança de quem fala a "verdade, a verdade de cada um, a verdade de frente, dentro dos olhos".²⁵⁹

A fórmula durou 15 meses e 7 dias. O programa que surgira com grande entusiasmo no dia 4 de fevereiro de 1979, teve sua última edição em 11 de maio de 1980. A precária infraestrutura devido sua emissora transmissora, a Tupi, que tinha sérias dificuldades para se manter no ar, não foi o único problema enfrentado. O interesse dos patrocinadores desapareceu quando o programa deixou de ter o ar combativo diferenciado de seu primeiro ano de transmissão. Apesar de questões técnicas e financeiras, o maior entrave para sua permanência foi o esvaziamento temático. As grandes bandeiras defendidas perderam sua razão de ser na medida em que o governo efetivava seu projeto de reformas políticas. Com a anistia em vigor, a reformulação partidária e o gradual aumento das liberdades democráticas, não totalmente concretizadas, mas em ritmo de implantação e com as vozes antes caladas se expondo em outros programas, o *Abertura* tinha pouco a dizer. As últimas edições valiam-se de repetição de quadros passados e pouco acrescentavam ao debate do momento. Esse empobrecimento da proposta refletiu na diminuição de audiência, sendo superado pelos "enlatados e *concertos internacionais*" da Rede Globo e, até mesmo, pelo o *Homem do sapato branco* da TVS de Silvio Santos.

²⁵⁸ LOUZADA FILHO, op.cit.p. 36.

²⁵⁹ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Editorial, Rio de Janeiro, abril de 1980.

Fernando Barbosa Lima considera que o *Abertura* "aos poucos seria tão destruído que acabaria esclerosado"²⁶⁰ daí a decisão de encerrar com a produção do programa.

²⁶⁰ VEJA, 21 de maio de 1980, p. 62.

CAPÍTULO 3

OS PERSONAGENS DA HISTÓRIA

O início do trabalho de Fernando Barbosa Lima, na composição do programa *Abertura*, exigia uma seleção criteriosa do elenco de apresentadores para discutir os acontecimentos ligados ao processo de liberalização que o Brasil passava no final dos anos 1970. Recorrer a antigos companheiros de *Jornal de Vanguarda* e encontrar novos colaboradores passou a ser a preocupação do produtor. O programa esteve relacionado aos questionamentos de um grupo formado por artistas, intelectuais, mas principalmente, jornalistas que levaram para televisão o pensamento de quem já exercia fora dela leituras sobre o Brasil. O que se viu nas telas dos televisores nos finais das noites de domingo da Rede Tupi foi, entre uma ou outra atração musical, a opinião de pessoas que tiveram uma formação ligada a realidades distintas. É possível perceber particularidades entre duas gerações de homens de imprensa que participaram do *Abertura*, já que os anos que as separam evidenciam momentos diferentes da história política e dos valores que influenciaram sua constituição intelectual.

A primeira geração foi composta por jornalistas, como Luís Jatobá, Villas Bôas Côrrea, João Saldanha e Newton Carlos que tiveram sua formação no período do governo de Getúlio Vargas (1930-1945) com a implantação de uma ditadura de caráter nacionalista e, posteriormente, acompanharam a transição para uma vida política e cultural de um país democrático. Esse período esteve influenciado por questões ligadas a um governo ditatorial, a participação do país na Segunda Guerra Mundial, ao problema do alinhamento político do Brasil aos Estados Unidos que levou ao anticomunismo do governo Dutra no contexto da Guerra Fria e ao debate sobre o nacionalismo.

O outro grupo de jornalistas, integrantes da segunda geração, foi formado por Tarcísio Holanda, Zuenir Ventura, Ziraldo, Sérgio Cabral e Fausto Wolf. Eles iniciaram a atividade jornalística no contexto do final dos anos 1950 e início da década de 1960 em meio ao otimismo da Era JK e da construção de Brasília, da renúncia de Jânio e do governo de Jango com movimentos por reformas de base, de mobilização de estudantes, de militares de baixa patente, dos trabalhadores rurais e urbanos, intensa agitação cultural

e política numa época que o Brasil “estava irreconhecivelmente inteligente”.²⁶¹ A descrição de uma intensa produção cultural conjugada com conflitos políticos que levaram ao golpe de 1964, marcam uma década cuja inventividade, ligada ao pensamento de esquerda, não cessou com o início do regime autoritário, ao contrário, intensificou. A década de 1960 teve uma produção de obras literárias, cinematográficas, do campo da história, sociologia e pictóricas de grande valor, inspirados por um "romantismo revolucionário".²⁶²

O pensamento crítico e combativo dos anos 1960, assumiu novas configurações na década seguinte. Intelectuais e artistas que participaram do programa *Abertura*, trouxeram suas bagagens e compartilharam com o público opiniões pessoais, mas também, toda uma visão das esquerdas e de gerações que lutaram pelo fim do autoritarismo, buscando mais liberdade. Viram na televisão o espaço para anunciar e reivindicar um novo Brasil que recuperasse a democracia através do posicionamento contra a ditadura e promovesse a discussão de temas caros ao país, como censura, anistia, cidadania, entre outros. Conhecer as duas gerações de jornalistas que se tornaram personagens da história do *Abertura* é imperativo para entender o significado histórico do programa e permite identificar o predomínio de uma identidade de esquerda que representou o esforço de criação de um espaço de luta democrática.

3.1 - O cronista político

O jornalista Villas Bôas Corrêa exemplifica o profissional que tem como base de sua formação, as décadas de 1940 e 1950. Nascido em 1923, passou sua infância e adolescência no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro e, embora estivesse na capital federal durante a ditadura do Estado Novo, se mantinha distante dos acontecimentos políticos. Na visão de Corrêa, "a sensação que eu tenho é de que aquele longo período de ditadura como que amorteceu o pensamento político da classe média em geral."²⁶³

O encontro de Villas Bôas Corrêa com as ideias políticas aconteceu quando foi estudar na faculdade de direito da Universidade do Brasil. O ambiente universitário

²⁶¹ SCHWARZ, Roberto “Cultura e Política” in: *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. p. 69.

²⁶² RIDENTI, Op. cit. p. 24.

²⁶³ CORRÊA, Luiz Antonio Villas-bôas. *Villas-boas Correia (depoimento, 1997)*. Rio de Janeiro, CPDOC/ALERJ, 1998, p. 3.

proporcionou o início de uma atividade política estudantil que começou com a descoberta da existência do Partido Comunista que, embora na clandestinidade, se mantinha ativo nos debates mais importantes dentro da Universidade e, terminada a ditadura do Estado Novo, se mostrou um partido organizado e atuante.

No fim do regime varguista, o jornalista já atuava no movimento estudantil, se posicionando contra a continuidade da ditadura, o que, segundo Corrêa, levava a uma simpatia pela recém criada União Democrática Nacional (UDN), cujo conservadorismo era, para a época, expressão de antiautoritaríssimo. Não havia a identificação imediata com os setores ligados ao capital estrangeiro ou mesmo a burguesia reacionária golpista, mas com o sentimento de oposição ao governo Vargas e ditadura que ele chefiava. Mesmo com uma simpatia, historicamente justificada pela direita, em virtude dos valores ligados a redemocratização, não teve como, também, manifestar sua tendência de esquerda.

Comecei evidentemente engajado na luta anti-Estado Novo, anti-Getúlio, e era inevitável que isso levasse você para uma simpatia pela UDN, embora logo em seguida eu tenha me aproximado muito mais da Esquerda Democrática. Nunca fui nem filiado, nem militante de partido, mas as minhas simpatias iam para a esquerda.²⁶⁴

Durante a faculdade Villas Bôas Corrêa começou a atuar em jornais universitários, ainda de forma amadora, mas foi durante às férias em Araguari, Minas Gerais que teve sua primeira participação em um jornal fora do ambiente universitário, *O Grã-Fino*, pequeno periódico de fofoca de circulação restrita a cidade. Depois de formado em direito, profissão que nunca praticou regularmente, Corrêa, já trabalhando desde o quinto ano da faculdade como técnico de propaganda no serviço público no Serviço de Alimentação da Previdência Social (SAPS), iniciou sua carreira como jornalista profissional no jornal *A Notícia*, onde permaneceu por 30 anos, até o encerramento de suas atividades. O jornal foi sua escola de jornalismo e com 6 meses de redação, ele começou a fazer reportagens políticas.

²⁶⁴ Idem.

Olha, uma das transformações da imprensa é que a imprensa antiga era dirigida por jornalistas. Eram jornalistas que reuniam condições, formavam seu jornalzinho, o jornal crescia, muitos [jornais] morriam, e aí se formavam jornalistas. Quando eu comecei no *Estado de S. Paulo*, no meio da redação do *Estado de S. Paulo*, na rua Major Quedinho, prédio antigo do Jaraguá, havia quatro mesas daquelas grandes de frente uma para outra. Uma com o Júlio Mesquita, outra com o Carlão Mesquita, outra com o Ruy Mesquita e outra com o Cláudio Abramo, que era quem mais gritava e quem mais mandava. Quer dizer, essa turma aprendeu a fazer jornal fazendo jornal. E a se imbuir da tradição do jornal, a ter noção da responsabilidade, da direção, a ter orgulho da empresa.²⁶⁵

Com o tempo, o jornalismo político se transformou em uma opção de vida, o que fez com que Villas Bôas Corrêa acabasse se especializando na cobertura do Congresso Nacional. O contato com os grandes nomes da política ajudava no amadurecimento do profissional. Era um trabalho estimulante porque o cotidiano dos repórteres era ouvir os discursos dos parlamentares, envolvidos numa acirrada disputa entre getulistas e anti-getulistas e para tornar o trabalho ainda mais rico, era o período de valorização da grande eloquência.

Entre em 1948, Getúlio tinha caído em 45, o Congresso já estava funcionando. Não peguei a Constituinte de 46, mas peguei uma fase de ouro do Congresso — uma fase dourada, pelo menos. Para nós aquilo era um espetáculo, porque foi o último período da grande eloquência, dos grandes oradores, em que a tribuna era um show, uma atração: o grande orador enchia o plenário de pessoas que não tinham nada a ver com aquilo, pessoas que eram atraídas pelo brilho oratório, pela rixa que estava sendo travada ali. Um discurso anunciado do Carlos Lacerda, do Otávio Mangabeira, do Góis Monteiro, do Afonso Arinos, especialmente encaixado em uma controvérsia política importante, lotava a Câmara.²⁶⁶

Esse fascínio pela política não ficou restrito a sua atuação no *A Notícia*, durante a década de 1950, Villas Bôas Corrêa trabalhou em outros jornais como *Tribuna da Imprensa* e no *O Dia* onde a pedido de Santa Cruz Lima, primeiro secretário do jornal, criou uma coluna mais popular, diferente do que estava acostumado a fazer. Sua rotina era fazer entrevistas com parlamentares, sempre procurando cobrir as articulações

²⁶⁵ CORRÊA, Villas Bôas. Entrevista concedida ao programa *Roda Vida* da TV Cultura de São Paulo, 1986. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/604/entrevistados/villasboas_correa_2003.htm> Acesso em: 17/09/2013.

²⁶⁶CORRÊA, op. cit. pp. 6-7.

políticas. O novo desafio seria criar algo mais popular que agradasse ao público do periódico. A solução foi criar uma coluna intitulada “Comandos parlamentares”. Toda quarta-feira um deputado, raramente um senador, era convidado para fazer uma diligência a algum lugar para cobrir uma denúncia. A participação dos deputados era efetiva já que a coluna conseguiu muitos leitores, o que era interessante do ponto de vista eleitoral, estimulando a participação de figuras como Tancredo Neves e de Tenório Cavalcanti.²⁶⁷

Villas Bôas Corrêa considera que fazer jornalismo na década de 1950 era muito mais prazeroso e estimulante pelas condições da vida política ligado a partidos razoavelmente estruturados e com posturas políticas declaradas e sem os artifícios proporcionados pelos privilégios dos políticos adquiridos com a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília. Para garantir que os parlamentares fossem para a nova capital, JK teria garantido uma série de privilégios (gabinetes individuais, salários mais altos e funcionários para assessorar o trabalho de cada parlamentar). Toda a estrutura montada teria, supostamente, efeitos negativos sobre a atividade política. O jogo de interesses teria se tornado mais acirrado, as paixões políticas ficando em segundo plano, deixando os interesses particulares em destaque. Para Villas Bôas, aí estaria o início do fim de uma era de ouro da política e do jornalismo brasileiro.²⁶⁸

Mesmo com a mudança da capital, Villas Bôas se manteve no Rio de Janeiro. Trabalhando, além *Jornal do Brasil*, também em *A Notícia* e *O Estado de São Paulo*. A função de repórter político, mesmo longe da capital, não foi abandonada. O Rio de Janeiro continuava a ser uma cidade de constante agitação política e recebia políticos que vinham para fazer negociações. Dessa forma, a cobertura das articulações continuaram, a única falta sentida pelos políticos eram as sessões da Câmara dos deputados e do Senado que não aconteciam nas terras cariocas, sendo exclusividade do Planalto central. Mas Brasília demorou para se consolidar como capital do país,²⁶⁹ o que teria acontecido somente com os militares após o golpe de 31 de março de 1964. De qualquer forma, ao longo da década de 1960, começou uma nova fase do jornalismo nacional. Uma fase de mudanças na forma de escrever e de lidar com os temas políticos, isso em função não apenas dos limites

²⁶⁷CORRÊA, op. cit. p. 9.

²⁶⁸Idem. p. 16.

²⁶⁹ Muitos órgãos do governo federal continuaram funcionando na cidade do Rio de Janeiro e só, posteriormente foram transferidos.

que o novo regime impusera, mas no geral, significou também o início de um período de maior profissionalismo.

Acho que a profissionalização do jornalismo amadureceu de fato na resistência à “Redentora”. Porque então começamos a execrar os partidos, os partidos que se prostituíram. Não havia ninguém arenista, por exemplo. Uma vez, dei uma definição da Arena numa palestra que fez um sucesso danado: a Arena é a filha da UDN que caiu na zona... Era assim que considerávamos a Arena. E o MDB não era nada, um partideco que não tinha nenhuma importância. A política saiu dos partidos, foi para o governo. E a nossa linha era lutar contra a censura, a tortura, tentar publicar matérias de denúncia. Acho que isso ajudou muito a amadurecer os jornais.²⁷⁰

As mudanças políticas seriam sentidas na forma de trabalhar a notícia. Não se tratava mais de um alinhamento partidário como no cenário anterior. A nova configuração política com a adoção do bipartidarismo não criou para Villas Bôas Côrrea, o mesmo entusiasmo do passado. Desconsiderar os dois partidos existentes como não representativos da sociedade era a condição para desacreditar a ditadura civil-militar. A tendência era a luta contra o regime autoritário dentro dos limites da profissão, o que no pensamento de um jornalista como ele que conhecia o autoritarismo do Estado, pois já tinha passado pela experiência do regime ditatorial varguista, era a única possibilidade admissível.

Durante os anos 1960, além de trabalhar nas redações de vários jornais, Corrêa trabalhou na televisão e fez parte do elenco do *Jornal de Vanguarda* de Fernando Barbosa Lima como analista político, começava uma relação com a telinha que o levou, em 1979, ao *Abertura*. Lá se dedicou a fazer uma crônica semanal, trazendo a experiência apurada de um observador da política brasileira com três décadas de bagagem. Procurou desenvolver um trabalho, mantendo o estilo provocativo e crítico do regime. Esse trecho do seu quadro nos oferece um pequeno exemplo do discurso em defesa da abertura política.

Há muita gente por aí resmungando contra a abertura, acreditando que os tempos antigos eram mais tranquilos e melhores, no entanto, todos os dias vamos aprendendo que não é assim, as greves, por exemplo, as greves estão deixando de

²⁷⁰ CORRÊA, op. cit. p. 15.

ser manchete. Estão se incorporando a nossa rotina de cada dia. É claro, sempre é muito fácil catar na pele de uma greve a pulga de um excesso, de um exagero ou que ainda é mais fácil porque não paga nada, aquela famosa acusação de que ela está infiltrada por subversivos. Mais é porque não se quer discutir o que está no fundo dela, a sua imensa carga de injustiças acumuladas ao longo desses 15 anos de arbítrio. Agora, por exemplo, há uma greve de professoras que está se arrastando a mais de duas semanas. Ela só ganhou um pouco de notoriedade, só subiu as manchetes quando o governo do Estado teve a infeliz ideia de tentar dissolver uma concentração com o clássico uso da violência. No entanto, o que não se discute é a justiça dessa greve, as professoras de Minas estão ganhando, ainda agora, dois mil e trezentos cruzeiros por mês por 5, 6 horas diárias aulas. É isto que nos põe de frente ao truque do milagre. Era muito fácil manter a aparência de tranquilidade. Era muito fácil sustentar a mistificação pagando as professoras dois mil e trezentos cruzeiros por mês, mas isso é que nos devia encher de vergonha porque nós estávamos todos participando de uma imensa farsa, de uma imensa mistificação nacional. Pouco a pouco, entretanto, vamos chegar no lugar. Estamos, apenas, dando os primeiros passos de uma caminhada e nós vamos aprender que a democracia é mais justa, é mais limpa e até muito mais barata.²⁷¹

O velho jornalista que lutou pelo fim da ditadura Vargas, insistiu em manter seus propósitos democráticos em uma segunda ditadura. A convicção de que a abertura estava apresentando resultados está no discurso de defesa das greves ao dizer que elas estavam se incorporando ao cotidiano do brasileiro o que não representaria nenhum perigo para o governo e a sociedade. A negação do milagre econômico como "farsa" e "mistificação nacional" exemplificado pelo salários das professoras de Minas Gerais anunciam uma crítica à política e ao projeto econômico do governo, que naquele momento já se esgotara, mas manteve o otimismo de quem acredita na volta da democracia.

3.2 - O comentarista internacional

O jornalista Newton Carlos saiu da pequena cidade de Macaé, interior do então estado da Guanabara para ir para capital federal a fim de estudar contabilidade como fez seu pai. A cidade do Rio de Janeiro oferecia outras possibilidades e, em 1940, deixou os estudos de lado para se dedicar ao novo trabalho como redator do jornal *Correio da Manhã*. Assim como outros jornalistas de sua época aprendeu na prática a profissão,

²⁷¹ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Villas Bôas Côrrea, Rio de Janeiro, maio de 1979.

passando pelos diversos cadernos e conhecendo todos os pormenores da prática jornalística.²⁷²

O contato com Carlos Lacerda, como colega de trabalho no *Correio da Manhã*, fez com que fosse convidado para trabalhar na *Tribuna da Imprensa* logo na sua fundação em 1949. O jornal era um instrumento político do proprietário e da própria União Democrática Nacional (UDN). O discurso afinado e eloquente de Lacerda encantava o jovem jornalista.²⁷³ Ali seria a primeira grande escola e a figura de Vargas, ao assumir o governo em 1950, era o alvo preferido.

Em 1952, Newton Carlos que, na época, além de trabalhar na grande imprensa, fazia jornalismo sindical, conheceu o ministro do trabalho do governo paralelo da Espanha republicana, mantida no exterior e implantada com o fim da guerra civil em função da ditadura de Franco. Foi convidado, por ele, para trabalhar em Bruxelas na Organização Internacional dos Sindicatos Livres. O convite foi aceito imediatamente e a estadia na Bélgica durou aproximadamente dois anos. O conhecimento sobre a realidade do trabalhador daquele país fez com que o jornalista simpatizasse com a luta dos socialistas belgas. Começava aí, a partir do contexto interno de um país europeu, o interesse pelas relações internacionais e o desenvolvimento de uma carreira de jornalista internacional na qual se dedicou intensamente o resto de sua vida.²⁷⁴

De volta ao Brasil, em 1954, trabalhou na revista *Manchete* que estava começando suas atividades. Naquela época não havia editoria de jornalismo internacional, Newton Carlos trabalhava na seção de telegramas que eram enviados de outros países e literalmente colados. Era um trabalho de reprodução, sem qualquer análise. Em 1960, assumiu o compromisso de implantar uma editoria de jornalismo internacional no *Jornal do Brasil*, o primeiro do país. O pioneirismo na área não se restringiu a criação e consolidação da editoria internacional, ele passou a defender uma postura didática no trabalho do jornalista. A notícia deveria ser passada com auxílio de informações complementares para o entendimento do leitor. Assim, quando os Estados Unidos invadiram o Vietnã, a notícia foi dada acompanhada de uma contextualização:

²⁷² CARLOS, Newton. 15/12/1998. Rio de Janeiro. Depoimento concedido para o Museu da TV. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/biografias/Newton%20Carlos.htm>> Acesso em: 22/07/2013.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ CARLOS, Newton. Revista dos bancários, Edição Nº 71, Outubro de 2001. Depoimento concedido a Renato Rovai. Disponível em: <<http://www1.spbancarios.com.br/rdbmateria.asp?c=168>> Acesso em: 22/07/2013.

Pela primeira vez as tropas americanas tinham entrado em luta direta com os vietcongs, em terra. Antes, os americanos eram assessores militares e naquele momento se transformavam em combatentes. Foi aí que eu dei a notícia, peguei um dicionário Oxford e expliquei o que era Vietnã. Eu suponho que daí surgiu a ideia do trabalho de pesquisa. Então, criamos a editoria internacional do *Jornal do Brasil* com essa intenção: pegar a notícia internacional e dimensioná-la, dar um pouco mais para o leitor.²⁷⁵

Como editor de jornalismo internacional, Newton Carlos, além de fazer a cobertura dos principais acontecimentos do mundo, acompanhou as movimentações políticas do governo João Goulart que levou ao contexto do golpe de 1964, aliás, ele se encontrava fora do Brasil no dia 31 de março e resolveu não voltar para o país, permanecendo alguns meses em Paris, atuando como observador no estrangeiro. Ao voltar para o país, em 1965, se tornou colunista internacional da *Folha de São Paulo*, além de escrever para “Latin America News Letter”, “Il Manifesto” e o “Clarín” de Buenos Aires.²⁷⁶

Em 1972, foi trabalhar na Rede Bandeirantes de Televisão, onde foi responsável por grandes reportagens, acompanhando a política dos Estados Unidos e a realidade latino-americana. No Chile, acompanhou as mudanças sociais na implantação do governo socialista de Salvador Allende, além de cobrir o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973.

O contato com Fernando Barbosa Lima levou ao convite para participar do *Jornal de Vanguarda* como comentarista internacional. O mesmo trabalho que fez no programa *Abertura*.

3.3 - Zuenir, o repórter

O *Abertura* não era feito apenas com apresentadores fixos, alguns convidados auxiliaram na análise do processo de abertura política. Zuenir Ventura foi um dos principais colaboradores do programa e, como veremos adiante, teve participações

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Idem.

significativas. Sua formação está ligada a uma fase de transição entre o jornalismo praticado nos anos 1950 e aquele dos anos 1960.

O jornalista começou a vida na imprensa nos anos 1950, na época que cursava letras Neolatinas na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. Zuenir afirma que, ao mesmo tempo em que existia um jornalismo cheio de idealismo, com um suposto compromisso com a verdade das causas populares, também havia o comprometimento do profissional com o proprietário.²⁷⁷ Sua experiência profissional é representativa de uma realidade comum aos jornalistas de sua época, ou seja, aprender na prática. Convidado por um amigo da faculdade, Hércio Martins, diretor da *Tribuna da Imprensa*, a trabalhar como arquivista, o trabalho não deveria ser nada mais que um passa tempo, sem vínculos profissionais, apenas para garantir um pequeno salário, mas, em pouco tempo, começou a escrever e aprendeu muito sobre jornalismo com o proprietário do jornal, o político e empresário Carlos Lacerda.

A *Tribuna* era uma espécie de laboratório, os redatores e repórteres aprendiam muito, tinham verdadeiras aulas com o dono, Carlos Lacerda, depois que fechava a edição. (...) À época, o jornalismo era absolutamente engajado, comprometido ideologicamente, politicamente e partidariamente.²⁷⁸

No final da década de 1950, foi para a França, com uma bolsa de estudos financiada pelo governo francês, para fazer um curso de jornalismo no Centro de Formação de Jornalistas. Entre 1960 e 1961, conciliou a vida de estudante com a de correspondente do jornal *Tribuna da Imprensa* e pôde viver uma fase de grande agito cultural na capital francesa.

Eu dei a sorte de ir para lá quando a África estava conseguindo sua independência, foi a época de Patrice Lumumba, grande herói africano. Eu tinha, nesse curso de jornalismo, uma dezena de colegas da África negra, e todos eles eram fascinados pelo Brasil, o modelo deles era o Brasil, enquanto todo mundo também estava fascinado por aquele continente que despertava. Era a época da Nouvelle Vague, Roger Vadim, do cineasta francês Jean-Luc Godard, da atriz Brigitte Bardot, de

²⁷⁷ VENTURA, Zuenir. Eternamente contemporâneo. Rio de Janeiro. Revista de História, 01/08/2013. Entrevista concedida para Alice Melo e Nashla Dahás, Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/zuenir-ventura>> Acesso em: 19/12/2013

²⁷⁸ Idem.

uma efervescência muito grande. Então, pra mim, foi a época de um mundo inteiramente novo, revolucionário e em ebulição. A sensação [ao ler hoje o que escrevi naquele momento] é de que era apenas uma orgia para aquele meu olhar provinciano, mas foi um momento de liberação sexual, comportamental.²⁷⁹

Sua estadia na Europa ajuda no aprimoramento profissional, lá escreveu artigos que já exploravam aspectos da cultura e do comportamento, temas que se tornariam típicos de seu jornalismo. O destaque foi para uma reportagem feita para a revista *Senhor* sobre a moda do umbigo de fora em Saint-Tropez intitulada "Como Não Ser Provinciano em Saint-Tropez",²⁸⁰ na qual fez, com muito requinte, uma sátira dos costumes de um dos mais conhecidos recantos da burguesia europeia. Mas a temática política ganhou relevância ao fazer a cobertura da viagem de João Goulart a Paris, antes de assumir o poder com a renúncia de Jânio Quadros em agosto de 1961. Fez, ainda, no mesmo ano, reportagens sobre o cenário político internacional com destaque para a Conferência de Paz para a Argélia, em *Evian-Les-Bains na França* e o encontro de cúpula dos presidentes Kennedy e Krushev, em Viena.²⁸¹

Essa experiência de viver em uma sociedade em transformação também foi a realidade encontrada no Brasil no seu retorno em 1961. Zuenir voltou a tempo para acompanhar as discussões políticas do governo João Goulart e assistir a eclosão do golpe civil-militar e da instauração da ditadura.

Durante o regime civil-militar trabalhou nas revistas *Visão e Veja* e no *Jornal do Brasil*. Para Zuenir, esse período está relacionado à implantação da censura, inicialmente desajeitada e burra, mas posteriormente, profissionalizada com censores mais qualificados e com mais bagagem cultural. O grande efeito da censura teria sido, para Zuenir, a implantação do medo que resultou na preocupação de jornalistas e de empresários do setor das comunicações em evitar a interferência do governo o que levou a autocensura.²⁸² Beatriz Kushnir discorda da ideia de que a autocensura foi apenas uma defesa dos empresários do setor de comunicação que criaram uma justificativa para o

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ VENTURA, Zuenir, Revista *Senhor*, São Paulo, março de 1961. Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervodoportal/como-nao-ser-provinciano-em-saint-tropez-zuenir-ventura-1653/>. Acesso em: 25/01/2014.

²⁸¹ VENTURA, Zuenir, Zuenir Ventura: Quem lê nunca esquece, J & Cia, Edição 1 - 30/04/2008. Entrevista concedida a Célia Chaim. Disponível em: <http://www.jornalistasecia.com.br/fastmail/upload/jornalistasecia640a.pdf> Acesso em: 27/12/2013.

²⁸² Idem.

comportamento considerado, pela própria imprensa, inaceitável. "É importante pontuar que tal prática preservava as empresas, mas também fazia delas colaboradores de um esquema repressivo."²⁸³

Os efeitos dessa política restritiva não se limitaria apenas aos anos de ditadura. Sobreviveu com o seu fim: "A censura teve um efeito muito ruim: a autocensura. Mesmo muito tempo depois do fim da ditadura, você se surpreendia com a autocensura. Esse foi o grande trabalho diabólico e perverso. Foi introjetar a autocensura em nós".²⁸⁴

Em 1969, escreveu uma série de 12 reportagens sobre aquela década, intitulada *Os anos 60 – A década que mudou tudo*, que foi, posteriormente, publicado como livro. Era o início de um estilo de fazer jornalismo de grandes reportagens que o acompanhou na sua passagem pela revista *Veja* e também na sua colaboração ao programa *Abertura*.

Uma participação de Zuenir Ventura no *Abertura* está ligado a denúncia da injustiça sofrida pelo capitão da aeronáutica Sérgio Miranda Ribeiro de Carvalho no chamado caso Pára-sar. Em depoimento concedido a revista *Fatos*,²⁸⁵ o oficial afirmou que depois de retornar das férias em 1968, ficou sabendo que na sua ausência, militares de seu grupo Pára-sar, uma unidade da Aeronáutica especializada em busca e salvamento, receberam ordens para matar civis em manifestações ocorridas após a morte do estudante Edson Luís, o que acabou não acontecendo. Depois de comunicar seu superior, o Brigadeiro Geraldo Labarte Labre, comandante da Escola dos Afonsos que sediava o Pára-sar, de que não concordava com o ocorrido, levou a informação do que estava acontecendo a outro comandante, o Brigadeiro Mário Paglioli de Lucena, diretor da subdiretoria de Proteção ao Voo. Ao chegar ao Brasil vindo de uma missão na Junta Pan-americana de Defesa do Canal do Panamá, o brigadeiro João Paulo Burnier assumiu o cargo de chefe gabinete do ministro da Aeronáutica e tomando conhecimento da posição do capitão sobre o Pára-sar, o recebeu três vezes para "seções de doutrinação", explicando a importância das ações de violência comandadas por militares. Segundo Burnier, "o Pára-sar seria a peça chave para livrar o Brasil do comunismo".²⁸⁶ O plano consistia em uma série de atentados ao Citibank, Sear's e a embaixada norte americana e teria na explosão do gasômetro do Rio de Janeiro e da represa Ribeirão das Lajes o seu

²⁸³ KUSHNIR, op. cit, p. 190.

²⁸⁴ VENTURA, op. cit.

²⁸⁵ FATOS, Caso Pára-sar: o homem que evitou o banho de sangue. Rio de Janeiro, 01/07/1985, p. 38. Disponível em: <<http://www.arqanalagoa.ufscar.br/pdf/recortes/R04927.pdf>> Acesso: 27/01/2014.

²⁸⁶ Idem, p. 40.

clímax. Havia, também, a meta de eliminar os considerados inimigos da revolução, inclusive os militares considerados de esquerda. Uma lista de execuções havia sido feita, composta por pessoas como Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek, Dom Hélder Câmara, os generais Pery Bevilacqua e Moura Filho, os líderes estudantis Franklin Martins e Wladimir Palmeira, entre outros. Tudo deveria ser feito com o objetivo de incriminar os comunistas. Depois de uma reunião entre brigadeiro João Paulo Burnier e a equipe do Pára-sar, o capitão Sérgio discordou mais uma vez e manteve sua convicção de denúncia. Esse posicionamento o levou para a reserva e, posteriormente, a prisão, respondendo por falsidade ideológica. Foi absolvido em todas as instâncias.²⁸⁷

Zuenir Ventura levou o capitão Sérgio para o *Abertura*, apresentando seu caso como de um homem que merecia ter seus direitos de cidadão e militar respeitados:

O chamado Caso Pára-sar é na verdade uma história fantástica, uma história inacreditável. É a história de um jovem oficial da Aeronáutica que um dia se recusa a cumprir uma ordem. Ele, ao dizer esse não, e sem nenhuma motivação ideológica, sem nenhuma motivação política. Ele, na verdade, mudou o rumo da nossa história contemporânea. O capitão Sérgio foi punido. Ele primeiro foi reformado pelo AI-5 na então junta militar e, em seguida, foi processado por falsidade ideológica. Nesse processo foi absolvido por 15 votos a 0 no Superior Tribunal Militar.²⁸⁸

Após a fala de Zuenir Ventura, o capitão Sérgio deu seu depoimento emocionado, dizendo ser uma pessoa amargurada, mas sem o desejo de anistia, alegando que no seu entendimento, anistia significava "perdão e esquecimento" e seu comportamento no caso Pára-sar não exigiria isso, mas "pelo contrário, rememoração e exaltação".²⁸⁹ O desejo do militar era ser reintegrado as suas funções na Aeronáutica e esse era o motivo da sua presença no programa.

A reportagem terminou com a frase do Brigadeiro Eduardo Gomes preenchendo a tela: "Tenho esperança que ainda verei fazer-se justiça ao cap. Sérgio. Eduardo Gomes"²⁹⁰

²⁸⁷ Idem, p. 40.

²⁸⁸ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Zuenir Ventura, Rio de Janeiro, maio de 1979.

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Idem.

Zuenir Ventura chamou a atenção para o caso do capitão Sérgio, dando ênfase na injustiça da Aeronáutica de tê-lo levado para a reserva. Em nenhum momento a história do Pára-sar foi contada. O jornalista mencionou o ato heroico de negar o cumprimento de uma ordem, mas não ofereceu informações que contextualizasse o episódio. Trazer o Pára-sar para a televisão era uma ousadia, por isso o cuidado em não chamar a atenção contando a história em detalhes. O cuidado com a forma de apresentar as informações, produziu uma reportagem interessante para quem conhecia o caso, mas muito obscura para a maioria da população por não haver dados que contextualizassem a notícia. Esse é um exemplo da autocensura da qual o próprio Zuenir chamava atenção como um dos grandes problemas da atividade jornalística do qual nem o programa *Abertura* conseguiu se desvincular.

3.4 - Luiz Jatobá: o locutor

A figura de Luís Jatobá como apresentador oficial do programa *Abertura* constitui uma particularidade que demonstra, mais uma vez, o caráter diverso dos participantes. Incluído no grupo de jornalistas que passaram pelo rádio e foram para a televisão, o apresentador começou sua carreira como locutor aos 18 anos de idade ao participar, em 1935, do concurso para locutores da Rádio Jornal do Brasil, dentre dezenas de candidatos foi o vencedor em primeiro lugar. Era o começo de uma carreira exaltada pela voz de barítono que chamava a atenção pela sua força. Com o início da televisão, tendo acumulado uma experiência de aproximadamente 15 anos no rádio, não foi difícil encarar o novo veículo, já nas primeiras transmissões da Tupi. A trajetória que levaria o locutor para a televisão esteve ligada à atividade bem sucedida de locução nas rádios. Em 1935, o governo Vargas, através do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DOP), criou o programa “Hora do Brasil” que passaria a ser de transmissão obrigatória em todas as rádios do país a partir de 1937. Já no primeiro programa veiculado pela rádio Guanabara do Rio de Janeiro, a voz de Luiz Jatobá estava presente mantendo-se, diariamente, até 1940.²⁹¹ Era a experiência de estar junto ao governo na transmissão de notícias oficiais. O sucesso no rádio acabou por gerar reconhecimento e sua voz cavernosa o levou para os Estados Unidos onde ficou erradicado durante dez anos. Nesse período

²⁹¹ HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e Política: Tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 41.

foi contratado pela Broadcasting System, narrando telejornais. A voz e o inglês impecável garantiram lugar nas narrações de trailers de filmes da Metro Goldwin Mayer, além de diversas participações em rádioteatro na cadeia de rádio ABC. Durante o período da Segunda Guerra Mundial teve papel importante junto ao grupo de rádio CBS como único correspondente brasileiro nos Estados Unidos a noticiar a guerra para brasileiros.²⁹²

O narrador teve outra atividade na qual se dedicou intensamente, em 1933, iniciou a faculdade de Medicina e se tornou cirurgião ortopedista, aliás, teve a oportunidade de fazer especialização nessa área durante o período em que esteve nos Estados Unidos. Sua vida esteve dividida entre as duas atividades. A medicina e a locução se tornaram as duas grandes paixões de Luís Jatobá. A volta ao Brasil se deu a partir de uma conversa entre Jatobá e o proprietário da TV Tupi, Assis Chateaubriand que o conheceu em uma festa em Nova York. Reconhecendo o talento e o destaque do locutor nos Estados Unidos, o empresário brasileiro fez uma proposta bastante atraente, ele pediu para que Jatobá fosse o responsável pela primeira transmissão de um telejornal da primeira emissora de televisão do Brasil, a TV Tupi. A presença no programa jornalístico *Tele Jornal*, o primeiro do gênero da televisão brasileira, se tornou corriqueira e garantiu a presença do locutor no país.²⁹³

O contato de Jatobá com o cineasta Jean Mazon²⁹⁴ foi decisivo para uma participação do locutor em um empreendimento que, em muito, ajudou na propaganda anticomunista e anti-governista da qual foi alvo o presidente João Goulart. O trabalho do locutor nos filmes feitos por Jean Mazon para o Ipês²⁹⁵ foram, em grande parte, material

²⁹² ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962/1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2001. p.42.

²⁹³ Idem, p. 43.

²⁹⁴ O cineasta e fotógrafo Jean Mazon veio para o Rio de Janeiro em 1940 onde trabalhou no Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas, tornando-se um dos principais fotógrafos, conquistando o respeito e admiração do próprio Getúlio Vargas. Terminado o Estado Novo, trabalhou na revista *o Cruzeiro* e, na década de 50, passou a trabalhar com cinema com filmes de exaltação da natureza, se tornou um dos documentaristas mais requisitados pelos governo JK e no início dos anos 1960, produziu uma série de documentários para o Ipês (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) e, posteriormente realizou documentários que ajudaram na composição político ideológica dos governos Castelo Branco e Costa e Silva, ajudando na criação de um imaginário do otimismo dentro de um projeto de propaganda ufanista.

²⁹⁵ O Ipês (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) era uma organização de empresários do Rio de Janeiro e de São Paulo, fundada em 1961, que desenvolveu intensa propaganda anticomunista através de cursos, conferências públicas e artigos publicados em jornais. Apesar de ser uma instituição de cunho civil, muitos militares faziam parte de seus quadros, a saber: Golbery do Couto e Silva, João Baptista Leopoldo Figueiredo, João José Batista Tubino, Heitor Aquino Herrera, Nelson Reynaldo de Carvalho. Os empresários de destaque eram Israel Klabin, Antônio Gallotti, José Ermírio de Moraes e Gilbert Hubert Jr, além de profissionais-liberais, como Mário Henrique Simonsen, Cândido Mendes, Jorge Oscar de Melo Flores e Paulo Assis Ribeiro. DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

de contestação da ordem vigente e acalorou a crise institucional pela qual o país passou no período de 1963 quando Jango assumiu poderes efetivos com a consolidação do presidencialismo depois do plebiscito até a efetivação do golpe em 1964. A participação de Jatobá na narração dos documentários demonstra uma afinidade com a temática: exaltação do trabalho, valorização do papel do empresário, medo do totalitarismo, expresso no uso de imagens de Hitler, Fidel Castro e Stalin, sem fazer distinção entre os elementos envolvidos e suas ideologias.²⁹⁶ O nazismo e o socialismo estavam, na leitura feita pelos filmes de Mazon, no mesmo patamar e não havia nenhuma preocupação em definir, nem distinguir os regimes, o importante era transmitir, mesmo que de forma contraditória, o perigo que essas figuras representavam para a implantação de práticas comunistas no Brasil. A participação em uma produção cinematográfica com essas características, típica da guerra fria, demonstra um posicionamento político conservador.

Depois de viver três anos e meio nos Estados Unidos, trabalhando na narração de trailers para as empresas Columbia, Paramount, Universal Pictures e United States Information Agency, em 1975, Luiz Jatobá retornou ao Brasil e, em 1979, foi convidado por Fernando Barbosa Lima para trabalhar como apresentador do *Abertura*. Sua presença no programa não foi por acaso, em 1963, além de se dedicar à narração de documentários, o locutor foi convidado a participar do *Jornal de Vanguarda*. Ser apresentador de um telejornal com proposta de um jornalismo inovador e independente e, ao mesmo tempo, trabalhar na locução de documentários com posicionamento de direita e colaborador do golpe de 1964, aponta para uma reafirmação da contradição.

A participação de Jatobá no *Abertura* chama a atenção pelo discurso pró democracia que era a tônica do programa. De forma insistente, lembra que a democracia é o caminho a ser seguido e, novamente, o posicionamento contrasta com o passado de locutor de rádio da *Voz do Brasil* do Estado Novo e dos filmes anticomunistas de Jean Mazon.

²⁹⁶ Essas temáticas estão em filmes como: *O Brasil precisa de você; Depende de mim; A boa empresa; Uma economia estrangulada; O Ipês é o seguinte...* Coletânea de filmes do Ipês. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gE-7oSD2FPk>> Acesso em: 20/01/14.

3.5 - O pessoal do Pasquim

A instauração de um regime repressivo no Brasil, a partir de 1964, levou a uma reorganização da mídia e ao surgimento de um novo tipo de imprensa chamada alternativa.²⁹⁷ O termo alternativa era uma referência a um jornalismo combativo e crítico dos governos militares que contestou a ordem vigente durante quase todo o regime civil-militar. Era a possibilidade de ocupar um espaço deixado pela grande imprensa que teve que se adequar aos parâmetros da censura.

Bernardo Kucinski classifica os jornais alternativos em dois grupos: o primeiro ligado a um engajamento político direto com raízes na valorização das ideias do nacional popular dos anos 1950 e no marxismo vulgar dos movimentos estudantis da década de 1960. Era uma forma de jornalismo pedagógico e dogmático, mas capaz de dizer o que os outros não diziam: discutiam o perigo do endividamento externo e os problemas sociais em pleno milagre econômico. Os movimentos populares de protestos tinham seu espaço de visibilidade para suas reivindicações.²⁹⁸ O segundo grupo era composto por jornais com raízes nos movimentos de contracultura dos Estados Unidos e, através deles, eram influenciados pelo Orientalismo, anarquismo e pelo existencialismo baseado no pensamento do filósofo francês Jean Paul Sartre. Eram voltados à crítica dos costumes e a propostas de ruptura cultural, se distanciando de preocupações ideológicas.²⁹⁹ A imprensa alternativa é a conjunção dessas duas vertentes:

A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. É na dupla oposição ao sistema representado pelo regime militar e às limitações à produção intelectual jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos.³⁰⁰

²⁹⁷ A imprensa alternativa também ficou conhecida como Imprensa Nanica. A expressão tinha significado impreciso, a primeira podia se referir ao tamanho do jornal, em geral, no formato tablóide ou a pequena infraestrutura comparado aos grandes jornais.

²⁹⁸ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 5.

²⁹⁹ Idem, p. 6.

³⁰⁰ Idem, p. 6.

No campo da imprensa alternativa vários foram os jornais que foram criados, *Folha da Semana, Bondinho, O Sol, Em Tempo, Coojornal, Opinião, Movimento, Versus, Ex, De Fato e Repórter* são alguns exemplos. Ao todo, seriam cerca de 150 jornais com diferentes linhas editoriais, alguns ligados a grupos políticos eram voltados a crítica marxista e traziam propostas revolucionárias como *O Guerrilheiro*, publicação da Ação Libertadora Nacional (ALN), de Carlos Marighella e a *Palmares*, da Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares), de Carlos Lamarca. Outros discutiam comportamento e defendiam causas dos direitos civis, mas de uma forma ou de outra todas publicações tiveram a luta contra a ditadura como bandeira. "Era a tentativa jornalística, sim, de oferecer uma outra visão dos fatos e dos acontecimentos, outras possibilidades de leitura, não submetidas ou submissas à lógica do capital ou da censura."³⁰¹

Cabe destacar o papel desempenhado por dois periódicos que influenciaram a formação do Pasquim: *Pif Paf*³⁰² criado por Millôr Fernandes em 1964, contava com a presença de figuras que, mais tarde, iriam fazer parte do elenco d'*O Pasquim* como Jaguar, Ziraldo e o próprio Millôr e *A Carapuça*, lançado em novembro de 1968, com a direção de Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta. Esses semanários articulavam muito bem uma linguagem de base humorística capaz de estabelecer um diálogo com a sociedade. Pode-se afirmar que *O Pasquim* se apropriou da linguagem dinâmica, caracterizada pela crítica aos militares, pelo humor e uso intenso de charges desses dois periódicos.³⁰³

Para o surgimento d'*O Pasquim*, há de se destacar as influências do contexto histórico da década de 1960 e seu olhar combativo e revolucionário. A guerra do Vietnã, os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, a Primavera de Praga, o maio de 1968 na França, a força do Rock e os acontecimentos no Brasil como as manifestações estudantis, a passeata dos Cem mil, o assassinato do estudante Edson Luís no "Calabouço" na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o tropicalismo, as músicas de protesto, o teatro engajado, o cinema contestador e crítico da sociedade e a decretação do AI-5. Não

³⁰¹ PEREIRA FILHO, Francisco José Bicudo. *Caros Amigos e o resgate da imprensa alternativa no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 71.

³⁰² O jornal foi criado dois meses depois do golpe de 1964, logo após a demissão de Millôr Fernandes da revista *O Cruzeiro* devido a publicação de um artigo intitulado "A Verdadeira História do Paraíso" no qual discutia a condição humana e os personagens bíblicos. O resultado foi a reação de setores conservadores da sociedade como as ligas católicas, organizações de direita que apoiaram o golpe de 1964. QUEIROZ, Ana Cristina. "O Pasquim: Embates Entre a Cultura Política Autoritária e a Contracultura". Revista Eletrônica Cadernos de História, vol. VI, ano 3, n.º 2, dezembro de 2008, p.219.

³⁰³Idem.

bastasse tanta agitação política, houve uma revolução no comportamento que pode ser expresso no movimento feminista, na revolução sexual e na proposta anárquica e inovadora dos hippies. Esses acontecimentos demonstram a efervescência política e cultural que o mundo e o Brasil vivenciaram no final dos anos 1960 e, particularmente, o ano de 1968. Tratava-se do surgimento de uma esquerda alternativa que se apresentava com múltiplas faces:

Os atores dessa experiência de esquerda alternativa eram os diversos militantes espalhados em várias organizações dissidentes e em movimentos de mulheres, de negros, de homossexuais, todo um campo de atuação política muitas vezes depreciado pelos representantes da política mais tradicional, mesmo a de esquerda.³⁰⁴

A nova esquerda se posicionava contra as posições dogmáticas, procurando um novo conceito de política, negando a concepção de representação partidária ou sindical e afirmando que essa representaria o aniquilamento de particularidades das minorias. Era importante a valorização de uma identidade específica de grupos que ficou expresso na luta por direitos da percepção das individualidade das mulheres, negros e homossexuais. A nova concepção se distanciava do conceito de "cidadão" ou "proletário revolucionário" numa nova condição de sujeito público que não se enquadrava mais na ideia de sujeito universal tanto do liberalismo quanto do marxismo, "fazendo aflorar, na cena política dos anos 1970, identidades fragmentadas que buscavam formas de expressão." ³⁰⁵

Diferente do que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, no Brasil os novos grupos alternativos que surgiram não romperam com a esquerda e com as teses marxistas. Uma das razões para isso foi de natureza conjuntural, a ditadura que diminuía o impacto entre as esquerdas ao unir grupos de pensamentos divergentes na luta contra um inimigo comum. Apesar das tensões existentes, esses alternativos se organizaram, a princípio, de forma conciliatória. A teoria marxista deveria agregar novas concepções políticas de

³⁰⁴ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *Formato Digital-Utopia Fragmentada, a: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2000. p. 17.

³⁰⁵ Idem, p. 18.

valorização de identidades específicas com respeito a diferenças e valorização da subjetividade humana, atento as sutilezas da vida cotidiana.³⁰⁶

As manifestações e movimentos, do fim da década de 1960, tiveram o apoio de intelectuais que atuaram de forma direta ou através de um trabalho conceitual, dando embasamento teórico a ação dos militantes. A juventude atuou através de organizações de esquerda, sindicatos, partidos, mas principalmente, os movimentos estudantis tiveram participação efetiva na constituição do espírito de rebeldia da época. Essa parcela da juventude politizada era representada por uma parcela minoritária dos jovens, com destaque para setores da classe média.

O momento de criação *d'O Pasquim* não poderia ser mais inusitado, no momento de maior repressão do Estado com o ato institucional número cinco, ainda com o frescor dos primeiros meses de imposição das restrições à liberdade. Foi nesse clima, nos bares de Ipanema, embalado pelo desejo de criar um semanário que resgatasse o espírito do jornal *A Carapuça* de Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, é que Sérgio Cabral, Claudius, Tarso de Castro e Jaguar, criaram o semanário que se tornou uma marca de irreverência e de provocação ao regime civil-militar. O objeto principal, a princípio, não era discutir política, mas criar um espaço para as charges que com ironia e muito bom humor, criticassem os costumes e o falso moralismo da conservadora classe média carioca, mas com o êxito do jornal, ficava claro que ele não poderia deixar de cumprir um papel político de crítica aos valores defendidos pelos militares.³⁰⁷

A nova publicação atraiu escritores, ilustradores e intelectuais, conhecidos de redações de outros jornais que abraçaram a oportunidade de tentar criar um espaço de liberdade de pensamento no exato momento em que isso se tornava uma prática pouco viável para a grande imprensa. Era que os jornais alternativos se propunham fazer, nem que para isso fosse necessário enfrentar a reação do governo com o rigor da censura e até da repressão física.

O Pasquim foi um sucesso editorial, com tiragem inicial, em 1969, na ordem de 20 mil exemplares, esse número cresceu de forma significativa, atingindo os 200 mil no início dos anos 1970.³⁰⁸ A publicação vinha com a intenção de expressar o pensamento

³⁰⁶ Idem, p. 19.

³⁰⁷ PEREIRA FILHO, op.cit. p. 71.

³⁰⁸ Idem, p. 72.

de um grupo do bairro de Ipanema da Zona Sul do Rio de Janeiro e era voltado para ela, mas o crescimento das vendas com uma distribuição que atingiu grande parte do Brasil, fez com que deixava de ser um periódico de bairro para atingir dimensões nacionais. O jornal cativava o público jovem universitário dos grandes centros, mas, também, a juventude das cidades do interior, conciliando as características dos dois grupos da imprensa alternativa apontados por Kucinski:

O Pasquim, ao lado de suas raízes no nacional-popular, instituiu o culto da cultura norte-americana, e ainda detonou um movimento próprio de contracultura, transformando as linguagens do jornalismo e da publicidade, e até a linguagem coloquial. O Pasquim mudou hábitos e valores, empolgando jovens e adolescentes nos anos de 1970, em especial nas cidades interioranas que haviam florescido durante o milagre econômico, encapsuladas numa moral provinciana.³⁰⁹

O engajamento político de caráter não dogmático, crítico, mas propondo novas abordagens e reconhecendo novas posturas de comportamento, afastava o periódico do comportamento da maioria dos jornais de esquerda voltados a questões relacionadas à luta de classes e a superação da sociedade burguesa. O jornal investiu na discussão de costumes e comportamento o que pode ser visto em entrevistas com figuras polêmicas como a que foi feita com Leila Diniz,³¹⁰ e se transformou em referência de ousadia.

Um dos grandes motivos pelo sucesso d'O Pasquim é a nova linguagem que teve como ponto inovador a sua oralidade expressa a partir de diferentes pontos de vista que convergiram numa forma de expressão. Não se tratava apenas de buscar a simplificação do coloquial. "Foi todo um modo de expressão, dotando os textos de cada escritor dos atributos de expressividade de sua fala. E talvez indo além".³¹¹ José Luiz Braga entende que:

A oralidade do *Pasquim* corresponde à procura através de diferentes estilos pessoais, de uma expressividade, de uma eficácia informativa, que geralmente adotamos na língua falada (quando não estamos preocupados com formulações e

³⁰⁹ KUCISNKI, op. cit, p. 6.

³¹⁰ Em novembro de 1969, a atriz Leila Diniz concedeu uma entrevista para o Pasquim considerada imprópria pelos militares. A atriz falou abertamente sobre variados assuntos, mas principalmente sobre sexo, o que gerou protestos por parte dos militares, não pelo conteúdo, mas pela postura libertária de mulher independente e pelos 70 palavrões registrados durante a entrevista e que foram substituídos por asteriscos devido à censura da época. A lei de censura prévia a imprensa, o Decreto nº 1.077 foi apelidado de Decreto Leila Diniz e seria o maior resultado da entrevista que foi publicada parcialmente.

³¹¹ KUCISNKI, op. cit, p. 158.

sim com a comunicação pretendida). Não são, pois, as estruturas da fala que são reproduzidas no *Pasquim* (embora, eventualmente, possam também ser), mas o seu modo de expressividade.³¹²

A diversidade nas formas de escrita, não se prendendo só ao humor, no *Pasquim* havia reportagens sérias, e a ausência de copidesque garantiam um jornalismo sem padronização, rico na diversidade o que era, também, uma característica do programa *Abertura*.

Mesmo vivendo um cotidiano marcado pela censura prévia, *O Pasquim* sofreu, em novembro de 1970, com a invasão da redação do jornal por agentes policiais do DOI-Codi que levaram para prisão vários de seus integrantes como Ziraldo, Luís Carlos Maciel, Paulo Francis e outros. A ausência da equipe levou a uma diminuição da tiragem e sobrecarga de trabalho, mas mesmo com grande parte dos profissionais fora de circulação, o jornal manteve sua periodicidade o que ajudou a fortalecer a imagem de combatividade na luta contra a ditadura.³¹³

O elenco de jornalistas vindo da intelectualidade da esquerda como Paulo Francis, ex-integrante do movimento trotskista, o cartunista Henfil, Millôr Fernandes e muitos outros, se uniram para fazer um trabalho de equipe bem sucedido. Entre as várias personalidades d'O *Pasquim*, o cartunista Ziraldo, o escritor Fausto Wolf e o fundador do jornal, o crítico musical Sérgio Cabral participaram do programa *Abertura*, levando um pouco do espírito do periódico para a televisão. A trajetória de vida desses homens ajuda a entender o engajamento na luta pela redemocratização e a postura que assumiram ao integrarem a equipe de Fernando Barbosa Lima.

³¹² BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. p. 129.

³¹³ ARAÚJO, op.cit. p. 19.

3.5.1 – Sérgio Cabral: o crítico musical

O homem da música com um papo descontraído e de momentos de provocação cifrada. Essas eram algumas das características da atuação de Sérgio Cabral no programa *Abertura*. Por trás da aparente leveza do quadro, existia uma forte crítica ao autoritarismo. Esse trabalho foi o resultado de um amadurecimento profissional que, ao longo de algumas décadas, ganhou experiência como crítico de cultura, apurando o olhar sobre o Brasil, lutando contra a censura e defendendo a redemocratização.

Cabral começou a trabalhar com jornalismo no fim dos anos 1950, aos 18 anos, na revista *O Cruzeiro*.³¹⁴ Mais tarde foi para o *Jornal do Brasil*, no qual passou pelos mais variados cadernos e acabou, em função do contato com os sambistas da escola de samba *Portela*, se especializando em crítica musical. Isso se deu, em grande parte, pelas relações que o jornalista estabeleceu ao longo dos anos. A atividade jornalística foi acompanhada da militância política. Já no final da década de 1950, passou a participar de reuniões do Partido Comunista Brasileiro. A militância em um partido de esquerda não atrapalhou o trabalho nos jornais e nem na televisão:

Nunca tive problema com nenhuma emissora em que trabalhei por ser do Partido Comunista. Aliás, não houve nenhuma restrição por nenhum dos lados. Os empresários de televisão sabiam que o Partido Comunista não representava nenhum perigo. O partido não tinha uma proposta ameaçadora.³¹⁵

Com o início do regime civil-militar, a censura apertada, mas Sérgio Cabral continua a vida de jornalista, participando, de forma esporádica, em alguns programas de televisão. Além de atuar como jurado em vários festivais musicais, entre eles, o festival da Rede Record de televisão de 1967, assistindo de perto toda a movimentação artística da época. Ele que havia acompanhado o início da Bossa Nova no Rio de Janeiro e o desenvolvimento da Jovem Guarda, conciliava o olhar sobre a música que surgia com Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas que emergiam dos festivais com os clássicos do povo, dos morros cariocas (Cartola, Nelson Cavaquinho e outros). Esse foi

³¹⁴CABRAL, Sérgio. *Revista de História*, 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sergio-cabral>> Acesso em: 17/12/2013.

³¹⁵ CABRAL, Sérgio. Rio de Janeiro, em 23/10/2013. Entrevista concedida a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

um dos pontos na qual sua presença fez a diferença. O crítico buscava a união do morro e do samba popular com a classe média da zona sul carioca e o seu trabalho demonstra o esforço de divulgação de cantores e compositores que eram estigmatizados pelo discurso excludente das elites. Esse empenho em levar os artistas populares ao conhecimento do grande público não foi defendido apenas nos artigos de jornal, mas, também, na promoção, em 1961, de um grande debate sobre a música popular.

Então bolei um seminário sobre música popular. Foi uma coisa sensacional: Jota Efegê falou de música e carnaval, eu falei de escola de samba, Edson Carneiro, de folclore e música popular, o Tinhorão sobre fundamentos sociológicos da música popular brasileira, Vinícius falou de bossa nova. Eu era muito chamado para falar sobre música em faculdades ou clubes, e sempre levava comigo um quarteto: Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e Ismael Silva. Quando o Oduvaldo Vianna Filho me convidou para entrar no CPC [Centro Popular de Cultura, da UNE], levei essa turma comigo. Fazíamos shows e os estudantes da Zona Sul começaram a tomar conhecimento desses sambistas. Carlinhos Lyra, que era do CPC, aproximou aquele grupo da Nara Leão. Foi um momento em que vivi intensamente a história de nossa música.³¹⁶

O Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE distinguia a arte do povo, como aquela que era fruto do atraso econômico-cultural, já a arte popular tinha a proposta de fazer de levar adiante um tipo de produção cultural que, embora seja possível reconhecer o padrão artístico superior, é voltada para o mero entretenimento, sem preocupação em conscientizar o povo. Foi com essa preocupação que o CPC criou a teoria de uma arte revolucionária voltada para os interesses do povo dentro de uma sociedade de classes que não podem ser outros do que a própria tomada do poder através da ação revolucionária.

Radical como é nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não poder ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo (...) Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular.³¹⁷

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ MARTINS, Carlos Estevam. Manifesto do CPC/UNE, 1962.

O discurso engajado delimitava o papel da arte dentro dos quadros do pensamento de esquerda do qual Cabral compartilhava como militante comunista. A separação teórica na composição da figura do intelectual e do proletário deveria ser rompida e a união através da popularização da cultura. Embora houvesse uma aproximação do conceito de arte proposto pelo CPC da UNE, o dogmatismo não estava presente no discurso e nem na ação política de Cabral que acreditava na arte voltada para a expressão cultural de valores do povo. A cultura do morro era valorizada como algo legítimo na constituição da identidade do povo e não fruto de alienação como poderia supor o discurso mais afinado com os ideais propagados pela direção do CPC.

Em 1969, começou a experiência *d'O Pasquim* e Cabral aprimorou a crítica musical alinhado com a proposta de fazer um jornalismo de intervenção comportamental e político. Aproximadamente um ano depois do lançamento do jornal, ele e, praticamente, toda redação foram presos acusados de subversão. O período de prisão serviu para refletir sobre a necessidade os rumos tomados pelo *O Pasquim*. Terminado os dias de detenção, a luta continuava na escrita do jornal que se encontrava sob forte censura prévia. Mesmo com o rigor da censura, algumas edições foram retiradas das bancas.³¹⁸ Essa situação muda em 1974, com início do governo Geisel e a promessa de abertura política. *O Pasquim* voltava a ter uma relativa liberdade.

Com o presidente Figueiredo no poder e a declaração de sua convicção em concretizar a proposta de abertura política, os ânimos foram reanimados e a campanha pelo fim do regime civil-militar se intensificou no jornal. Cabral passou a ter dois espaços de luta política, *O Pasquim* e os televisores em rede nacional o que aconteceu devido ao convite de Fernando Barbosa Lima para compor o elenco fixo do programa *Abertura*.

³¹⁸ KUCISNKI, op. cit, p. 5.

O quadro de Sérgio Cabral trouxe grandes nomes da MPB para cantar e principalmente, expor opiniões sobre o momento político. A presença de João Bosco no programa exemplifica como era possível conciliar a música com as ideias de redemocratização. A entrevista se afastou do discurso aberto propagado pelo programa e investiu na dissimulação. Ao falar da carreira do cantor, Cabral fez perguntas que geraram um diálogo alegórico para falar do LP *Linha de passe* que também dava nome ao show do artista numa referência a ditadura e a abertura:

Cabral: Nesse disco, nesse show, você trabalhou uma linha de passe. Estou vendo que você está montando uma equipe maravilhosa, inclusive de músicos.

João Bosco: A filosofia nossa, das pessoas que compõem essa linha já atualmente é essa. A gente acredita que só mesmo através de uma linha de passe é que a gente vai chegar a algum lugar.

Cabral: Inclusive nessa linha de passa entra o irmão do Henfil.

João Bosco: Mas olha. Entram todas as pessoas que se afinam com nosso trabalho, com nosso espetáculo, com nosso disco. Quer dizer, que se afinam com nosso jogo. A verdade é essa.

Cabral: Exatamente. Tem gente, aliás que não mata a bola na canela.

João Bosco: Pode ter também. No jogo tem sempre esses lances. Vale tudo eu acho. Num time que só tem craque, de repente fica uma coisa repetitiva. (...) Se alguém matar uma bola na canela, o jogo continua porque tem que continuar.³¹⁹

O tom dissimulado do quadro garantiu estabilidade, evitando que a censura agisse. Mas Sérgio Cabral lembra que nem sempre foi assim:

Um dia cheguei na Tupi e o Fernando estava preocupadíssimo e me disse: "A entrevista que você fez essa semana (Eu nem me lembro com quem.) vai dar problema. Esteve aqui um cara do SNI e prometeu voltar para averiguações. A preocupação dele não fez sentido, o tal cara nunca mais voltou."³²⁰

³¹⁹Abertura, Rede Tupi, maio de 1979, São Paulo.

³²⁰CABRAL, Sérgio. Rio de Janeiro, em 23/10/2013. Entrevista concedida a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

Caetano Veloso, Milton Nascimento, Simone e Paulinho da Viola são alguns dos artistas entrevistados por Sérgio Cabral que além de cantar e falar sobre os Shows e a carreira, eram questionados para darem sua opinião sobre o processo de abertura. A clássica pergunta era feita: "Você sabe que o nome do nosso programa é Abertura. O que você acha da abertura?"³²¹

O jeito boêmio e descontraído de Sérgio Cabral servia de estratégia para que cantores e compositores se sentissem confortáveis para se posicionar politicamente. Esse momento do programa permitia conhecer o pensamento dos entrevistados sobre as questões políticas e aquelas relacionadas ao universo da cultura, assim como era o momento de apreciação musical.

3.5.2 – Ziraldo: o cartunista

O *Pasquim* se tornou referência de humor com grande apelo político e de crítica comportamental. Grande parte do sucesso do semanário estava alicerçado no forte apelo visual garantido pelas charges do seu principal cartunista, Ziraldo. A participação do artista não se resumiu aos desenhos, sua presença no periódico ousava na sátira aguçada do Brasil e dos brasileiros e é considerada emblemática. Segundo Zuenir Ventura: “O *Pasquim* foi o fenômeno mais original do jornalismo impresso nos anos de chumbo e Ziraldo foi o resumo dessa revolução.”³²²

Nascido na pequena cidade de Caratinga no interior de Minas Gerais, Ziraldo foi para o Rio de Janeiro com 16 anos com seu avô para estudar o curso ginásial e lá passou 2 anos. Durante sua estadia trabalhou em diversas atividades como auxiliar de escritório, retocador de fotolito e contínuo de agência de publicidade. Mas o desenho era uma vocação que já se mostrava como um caminho profissional, já que nesse mesmo tempo publicou seus primeiros trabalhos em nas revistas *Coração*, *Sesinho*, *Vida Infantil*, *Vida Juvenil* e *O Malho*.³²³

³²¹ Idem.

³²² PINTO, Ziraldo Alves, *Ziraldo N'o Pasquim: Só dói quando eu rio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2010. p.7.

³²³ SILVA, Marcos Rafael da. *As desventuras de os heróis: cartoons e charges de Ziraldo, entre intenção e condição (1967-1972)*. 174f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, FFLCH, Universidade de São Paulo, p. 72.

A volta a sua cidade natal, em 1950, foi temporária. Decidiu estudar direito na Universidade Federal de Minas Gerais e Belo Horizonte passou a ser sua morada. Trabalhou como ilustrador para as revistas *Alterosa* e *Era uma vez*. Em 1954, assina sua primeira coluna no jornal *Folha de Minas*. Era a profissionalização que começava a fazer parte de sua vida. Finalizado a faculdade, em 1957, viajou para Paris com os amigos e lá tomou contato com o trabalho de grandes ilustradores (Saul Steinberg, Andre François, Ronald Searle, Jean Michel-Folon) que se tornaram importantes influências na constituição de um estilo próprio de desenhar.³²⁴

O reconhecimento como cartunista veio com a saída Minas Gerais e sua volta definitiva ao Rio de Janeiro. Lá trabalhou no *Jornal do Brasil* e na revista *O Cruzeiro* na qual em 1960, dentro do clima nacionalista, é convidado a criar uma história em quadrinhos com personagens representativos de uma identidade nacional. O nativismo era exaltado com a presença do índio e a referência ao folclore era dada com o personagem do Saci. Nascia *A turma do Pererê*. As narrativas traziam a turma da Mata Fundão discutindo questões sobre cidadania, ecologia e o reforço dos valores familiares, "recorrendo a uma narrativa que evitava velhos chavões, como a dicotomia entre heróis e vilões, mas que enaltecia o sincretismo da vida no campo à modernidade metropolitana e todas as aventuras que daí germinava."³²⁵ O ideal nativista valorizava a cultura nacional na tentativa de consolidar heróis que se distanciavam do padrão do super herói americano. Os personagens estavam em defesa dos interesses brasileiros e da natureza contra a ação do capital estrangeiro considerado predador. A publicação tinha periodicidade mensal e durou até 1964 quando a revista foi fechada após o golpe de Estado, não por motivos ideológicos ou políticos, mas por uma questão de viabilidade econômica.³²⁶

A repressão progressiva aos jornais e revistas da grande imprensa viabilizaram o aumento das publicações alternativas ao longo dos anos 1960. Nesse novo contexto, Ziraldo encontrou mais espaço para divulgar seu trabalho em jornais como *O Centavo*, *Manequinho*, *O Sol e o Poder Jovem*. Segundo Bernardo Kucisnki, os dois últimos periódicos traziam um discurso voltado a ação política influenciados pelo imaginário do romantismo revolucionário com base na revolução cubana e a proposta de uma união das

³²⁴ Idem, p. 72.

³²⁵ FRANCISCO, Luciano Vieira. *Ziraldo: Análise de sua produção gráfica n'o Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977)*. 152f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, FFCH, 2010, p. 48.

³²⁶ Idem, p. 75.

esquerdas através de um guerrilha continental defendido pelo filósofo francês Régis Debray.³²⁷

Na segunda metade dos anos 1960, Ziraldo começa a publicar seus desenhos no exterior, primeiro na revista japonesa *Graphic Design* 18 e, depois, nas revistas americanas *Mad* e *Squire*.³²⁸

Apesar da radicalização do regime com a implantação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, o ano seguinte, 1969, foi de grande produtividade para o artista. Ele lançou seu primeiro livro infantil *Flicts*. No mesmo ano, publicou mais dois livros: *Jeremias, o bom* e *A festa*. Fecha o ano vencendo o prêmio Internacional do Humor no 32º Salão Internacional de Caricaturas em Bruxelas, considerado o "Oscar" da caricatura. Com um ano cheio de realizações e uma grande premiação para completar participa da criação d'*O Pasquim*.³²⁹

A década de 1970 foi marcada pela luta de Ziraldo contra a forte censura ao *Pasquim*, mas também, pelo trabalho em outros órgãos da imprensa e a decisão de fazer televisão. Em 1978, apresentou o programa *Etc.* na Rede Bandeirantes. O programa de entrevistas não durou muito devido à baixa audiência.³³⁰

Em 1979, Ziraldo integrou o grupo de *Abertura*, levando para o programa a mesma irreverência de suas publicações. O convite era para fazer um trabalho semanal de crítica social e política desvinculado do trabalho de cartunista. Não era um quadro de entrevistas, ele fazia comentários e analisava o desenrolar do processo de abertura a partir dos eventos da semana. O tema era definido por ele e podia ser desde de pronunciamento de um político ou questões relacionadas à cultura. Com o lema "O brasileiro antes de tudo é um democrata"³³¹ investia na ideia de que a abertura era um desejo popular. O comentário de Ziraldo sobre a reorganização do movimento estudantil, demonstra a forma como tratava os temas escolhidos.

Em maio de 1979, aconteceu o 31º Encontro Nacional da UNE em Salvador, era a primeira vez em dez anos que a organização promovia um encontro sem a repressão do governo. Ziraldo acompanhou o evento e em seu quadro destacou a importância da

³²⁷ SILVA, op. cit. p. 75.

³²⁸ Idem, p. 76.

³²⁹ Idem, p. 76.

³³⁰ Idem, p. 80.

³³¹ LIMA, op. cit, p. 97.

presença dos jovens na discussão da política e de seu papel no processo de redemocratização, entendendo o encontro dos estudantes como uma grande vitória da abertura política e uma prova das intenções do governo de restabelecer a ordem democrática no Brasil.

O governo marcou um gol de letra, um verdadeiro gol de placa ao autorizar a realização do Congresso da UNE em Salvador. A essa altura tem no mínimo cinco mil mães rezando por eles. A cinco mil mães dos meninos que estão lá. Porque, até agora, não teve nenhuma cabeça quebrada por cassetete, não tem nenhuma menina queimada o resto da vida por bomba de efeito moral, não tem ninguém preso, não tem ninguém desaparecido, o que em termos de um passado bastante próximo, já é um progresso maravilhoso. O Congresso da UNE de Salvador foi muito melhor do que o de Ibiúna a dez anos atrás, custou muito menos, deu muito menos trabalho, muito menos desgaste. E o que aconteceu? A família não se dissolveu, a sociedade não foi desestruturada e o país não caiu no abismo, pelo contrário, os três saíram melhores dessa.³³²

A União Nacional dos Estudantes esteve na luta contra a ditadura em 1966, quando liderou os estudantes em violentos confrontos contra tropas policiais no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e outros estados. Seu momento maior de radicalização foi no ano 1968 com as manifestações em protesto contra o assassinato do estudante Edson Luís e a passeata dos Cem Mil, a mais expressiva do período pré-AI-5. A lembrança do 30º Congresso em Ibiúna, realizado em outubro de 1968, resgata um evento emblemático do fim da atuação da UNE. A invasão do exército na fazenda onde se realizava o evento resultou em cerca de mais de mil estudantes presos. Desde então o movimento estudantil ficou inativo até 1975 quando surgiram indícios de sua recuperação como na greve da Escola de Comunicações e Artes da USP, a greve da UFBA e a greve das Humanas na Unicamp. Nesse ano, a organização volta a ter forte influência de grupos políticos como o *Liberdade e Luta* de tendência trotskista, *Refazendo* ligado a Ação Popular (AP) e *Caminhando* do PC do B. Essas organizações tinham como principal bandeira a luta pela anistia e a redemocratização do país.³³³

O 31º Congresso da União Nacional dos Estudantes em Salvador, chamado de "Congresso da Reconstrução" consolidou a volta da organização, ainda na ilegalidade, a

³³² Programa *Abertura*, Rede Tupi, Ziraldo, Rio de Janeiro, maio de 1980.

³³³ SANTOS, Jordana de Souza, *A repressão ao movimento estudantil na ditadura militar*. AURORA, ano III número 5 – dezembro de 2009. p. 106.

uma atuação sistemática enquanto instituição política organizada em um encontro que deveria ser apenas "um encontro para estudar a possibilidade de reorganização de uma entidade Nacional de estudantes, com um minuto de jogo, virou 31º Congresso Nacional da UNE"³³⁴

Ziraldo, ao analisar a relação do Estado com a organização estudantil, comparou a um jogo de futebol e não poupou elogios a ambos os lados, considerando a atuação do governo exemplar, com exceção feita aos pronunciamentos da equipe do governo em relação ao evento. Ele considerou lamentáveis as falas de Petrônio Portela, reconhecendo sua importância para a abertura, do deputado Célio Borja da ARENA e do secretário de ensino superior do MEC, Guilherme De La Penã. Os governistas teriam sido "shakespearianos", no pior sentido da frase, fazendo uma alusão a peça Ricardo III, na qual as palavras tomavam uma conotação vazia. Mas as críticas mais acirradas ficaram para Guilherme de La Penã que teria ganhado "o motorádio da besteira".³³⁵

Esse só abriu a boca para dizer besteira. Eu tenho impressão que ele nunca viu um ser humano na vida dele. Não é possível, um camarada que é professor e secretário do MEC, não compreende como o ser humano funciona, nem em grupo, nem isoladamente. Eu acho que se o ser humano fosse kit e ele comprasse em loja, ele não iria saber montar o ser humano quando chegasse em casa. Ele não entende de ser humano, nem sociologicamente, nem dialeticamente, nem humanisticamente e nem historicamente. Você imagina nessa altura dos acontecimentos declarar que o estudante brasileiro é um menino cheio de vontades que quando tem alguma coisa que ele queria, não quer mais. Só gosta das coisas que são proibidas. Isso nem é ser paternalista. Isso é não saber como o ser humano está caminhando através do tempo. É uma loucura. Eu acho que se a entrevista que o De La Penã deu para o *Jornal do Brasil* fosse um teste vocacional, ele só iria arranjar emprego de babá. De babá dura. Eu ia nomear ele preceptor medieval. Preceptor do Asterix ou do Obelix que lá ele ficaria bem com essa visão do mundo e do ser humano.³³⁶

A fala do secretário do MEC era de não reconhecer o poder de organização e atuação política dos estudantes, considerando seu estado de consciência política ainda infantil. A revolta de Ziraldo dessa não compreensão, era também o de não perceber a

³³⁴ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Ziraldo, Rio de Janeiro, maio de 1980.

³³⁵ Referência ao prêmio concedido pela rádio Globo ao melhor jogador de uma partida de futebol.

³³⁶ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Ziraldo, Rio de Janeiro, maio de 1980.

importância do momento político tanto para a reestruturação do movimento estudantil quanto para o fortalecimento do processo de abertura.

O 31º Encontro Nacional da UNE foi, para Ziraldo, uma vitória do governo na caminhada da abertura política. "Na minha opinião o jogo terminou: Governo 1 X Estudantes 0. Agora você veja que maravilha é a democracia. A democracia é uma coisa fascinante. A democracia é uma coisa mágica. Porque o governo ganhou de 1 a 0 e os estudantes não perderam."³³⁷

Com desconfiança, bom humor e ironia, Ziraldo atuou como crítico da vida social e política brasileira, criticou a lentidão do processo de abertura, disse não a censura, deu início a uma campanha para que toda cidade tivesse um coreto o que fez com que o programa trouxesse artistas, políticos e intelectuais para darem seu depoimento favorável à ideia. O *Abertura* ganhou força com sua presença, pois traduziu em palavras, gestos e caretas, a mesma indignação bem humorada dos quadrinhos, utilizando suas metáforas com visibilidade de uma rede nacional.

3.5.3 – Fausto Wolff: o escritor

A pequena cidade de Santo Ângelo no Rio Grande do Sul foi o palco inicial de um intelectual que dedicou sua vida a literatura e o jornalismo. Faustin von Wolffenbüttel ou para facilitar, simplesmente, Fausto Wolff, começou sua carreira de jornalista aos 14 anos, mentindo a idade para poder conseguir a vaga de repórter policial no jornal *Diário de Porto Alegre*. Contando com uma estatura avantajada, conseguiu enganar a todos. De família humilde de imigrantes alemães, apesar de passado nobre,³³⁸o trabalho era necessário para isso parou de estudar na segunda série ginasial. O que não impediu que tivesse uma formação cultural sólida como autodidata.

Eu sou uma pessoa extremamente culta e sou extremamente culto por ser autodidata. Eu não tenho um diploma para me proteger. Então eu tive que provar isso. Eu parei os estudos na segunda série ginasial pra ser jornalista e a primeira

³³⁷ Idem.

³³⁸ Seu tataravó era um príncipe germânico que perdeu toda sua fortuna investindo na guerra dos farrapos.

vez que entrei numa universidade foi para ensinar jornalismo e, depois pra ensinar literatura. Então, o autodidata tem que se precaver muito mais.³³⁹

As dificuldades financeiras não foram motivo para que Fausto Wolff não lesse na sua infância e adolescência, acostumado a roubar livros, sempre saciou seus desejos literários. Consumindo obras das mais variadas, tomou contato com os clássicos da literatura universal e com o pensamento de Karl Marx. Toda sua formação esteve ligada a livros, as bibliotecas, livrarias e a conversas de botequim. Esses elementos ajudaram a compor um intelectual conhecido nas redações de jornais e revistas como grande crítico literário e de teatro, mas pouco conhecido pelo público em geral. Sempre deixou bem claro que a função do intelectual era se posicionar a favor dos desfavorecidos. Por essa razão não defendia um jornalismo isento e imparcial como pretendia o discurso politicamente correto de outros setores da imprensa. Dizia que fazia um jornalismo parcial: "Eu sou um jornalista parcial. Entre o bancário e o banqueiro eu vou escrever sempre a favor do bancário."³⁴⁰

No Rio de Janeiro atuou no *Jornal do Brasil* como crítico de televisão, na *Tribuna da imprensa* como crítico de teatro e sobre política no *Diário da Noite*. Em 1963, foi convidado por Fernando Barbosa Lima para integrar o quadro de apresentadores do *Jornal de Vanguarda*. Em 1966, iniciou a carreira de escritor.³⁴¹ Com uma produção intelectual bastante fértil não demorou para os ventos autoritários de 1968 atingirem o jornalista. Pressionado pela censura, em 1968, foi para o exílio, primeiro na Itália, se estabelecendo em Nápoles como professor de literatura da Universidade de Nápoles (1968 a 1972). Passou um curto período no Vietnã, 10 meses, como correspondente de guerra para um jornal dos Estados Unidos. De volta a Europa foi para a Dinamarca continuar sua vida de professor universitário em Copenhague (1972 a 1978), lecionando literatura e teatro. Em 1977, ajudou Henrik Stangerup a escrever o roteiro do filme *Jorden er flad* do qual, também participou como ator.³⁴²

³³⁹ WOLFF, Fausto. *Encontro marcado com a arte*. Canal Brasil, Rio de Janeiro, 1998.

³⁴⁰ WOLFF, Fausto. Rio de Janeiro, 2006. Entrevista concedida a Eduardo Goldemberg.

³⁴¹ Ao longo de sua carreira de escritor, Fausto Wolff escreveu e publicou 22 livros com destaque para *A mão Esquerda* que lhe garantiu o prêmio Jabuti como melhor obra do ano de 1997.

³⁴² SOUZA, Paulo Alex. Autobiografia, história e memória em *À mão esquerda*, de Fausto Wolff. 2010. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010. p. 8.

O exílio foi um período de grande aprendizado e Fausto Wolff não conseguia, mesmo distante, ficar longe da atividade jornalística ligada ao Brasil. Com o início *d'O Pasquim*, mesmo separado pelo oceano Atlântico, Wolff se integrou ao grupo e passou a enviar artigos e a colaborar de forma sistemática com o jornal ocupando, a distância, um dos cargos de editor do semanário.

Ao retornar ao Brasil, em 1978, Fausto Wolff passou a colaborar com os jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, mas a dedicação maior foi dada ao *Pasquim*. No ano seguinte foi convidado a participar do programa *Abertura*. Sua contribuição intelectual não se resumiu ao papel de comentarista de cultura, mas de protestar contra as injustiças com um forte apelo social: "O negócio é acabar com criança analfabeta e passando fome, o resto é conversa fiada."³⁴³

3.6 - Tarcísio Holanda: vivendo o jornalismo

O *Abertura* teve espaço para o jornalista pragmático, centrado nos acontecimentos e com experiência na vida política da capital federal. Tarcísio Holanda é o exemplo de profissional que fez de Brasília o seu lar, acompanhando cada momento dos governos da ditadura e interferindo diretamente nos destinos do país.

A trajetória como homem de imprensa teve início no jornal *A Gazeta de Notícias* em Fortaleza, depois de passar por todas as funções que eram pré-requisitos para atuar como jornalista. Começou como ajudante de revisor, depois revisor, até chegar à função de redator. Passou por várias editorias, primeiro de polícia, de cidades e só depois de ter alguma experiência é que começou atuar como repórter de política.

A atividade no jornal era acompanhada pela militância política de esquerda como secretário geral do Partido Socialista Brasileiro. O engajamento nas atividades partidárias e, principalmente, sua atuação na campanha eleitoral de 1962,³⁴⁴ garantiram inimigos poderosos. Os setores mais conservadores da política cearense, diante do entusiasmo do jovem político, não admitiam a possibilidade de uma liderança de esquerda forte no estado. As pressões começaram e, numa região em que a presença de coronéis ainda mantinha estratégias de coerção que remetiam aos tempos da república velha, limitando

³⁴³ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Fausto WOLFF, Rio de Janeiro, março de 1979.

³⁴⁴ Em 1962, ocorreram eleições para governadores de Estado e para o Congresso Nacional.

a liberdade de atuação política, a permanência no estado poderia significar um perigo para sua integridade física, o que levou a saída de Fortaleza. Não havia mais clima para se manter na cidade e como ele próprio afirma: "E eu traumatizado com a violência, fui expulso pelos coronéis da política cearense da época, o governador Virgílio Távora e o deputado Armando Falcão por motivos ideológicos." ³⁴⁵

Com ajuda de padres da rádio *Assunção*, pertencentes à Igreja católica, onde trabalhava, Holanda conseguiu a passagem que o levaria para o Rio de Janeiro. Deixava mulher e filhos para poder se fixar em outro estado. Ao chegar na nova cidade, Tarcísio procurou ajuda no Partido Comunista que, embora não fosse seu partido, era um espaço de aliados, que de pronto o socorreram, conseguindo para ele um lugar para trabalhar no jornal *Última Hora* e, posteriormente no *Jornal do Brasil*. Trabalhou nas mais diversas posições de repórter até se especializar na reportagem política.

Os sindicatos passaram a ser os locais de cobertura mais comum do jornalista que pode observar a efervescência das lutas operárias e das discussões da "Frente de Mobilização Popular", grupo liderado pelo deputado do Rio Grande do Sul Leonel Brizola e tinha as presenças de Marques da Costa Santos, Neiva Moreira, Ferro Costa entre outros políticos e intelectuais. Contava, ainda, com várias organizações populares como a União Nacional dos Estudantes (UNE) que passava, desde o fim da década de 1950 por um processo de radicalização política e, durante o governo de João Goulart, tinha na presidência José Serra. O operariado era representado pelo Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), entidade que reunia setores do sindicalismo de esquerda, em particular, os comunistas e setores trabalhistas. Outras organizações, também, faziam parte, como a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Indústria (CNTI), a Confederação Nacional dos Trabalhadores nas Empresas de Crédito (CONTEC) e a intersindical Pacto de Unidade e Ação (PUA). Setores do movimento das Ligas Camponesas estavam presentes na frente, aquecendo o debate sobre a reforma agrária. Os sargentos da Marinha criaram, em 1961, sua organização e aderiram à frente. O Comando Geral dos Trabalhadores Intelectuais, Partido Operário Revolucionário (Trotskista) (POR-T) e a Ação Popular (AP) participavam das discussões sobre o projeto nacional reformista junto com grupos políticos ligados ao PTB, a Frente Parlamentar Nacionalista (FPL) ligada ao governador de Pernambuco Miguel Arraes e o grupo mais à esquerda do

³⁴⁵ HOLANDA, Tarcísio. *Memórias de Tarcísio – O Repórter*, TV Câmara, 2008.

Partido Socialista Brasileiro. Os nacionais-revolucionários, assim chamados os seguidores de Leonel Brizola, foi o grupo de maior destaque na frente. O esforço maior da Frente foi pressionar o governo João Goulart no sentido de fazer as reformas de base.³⁴⁶ Tarcísio Holanda acompanhou, de perto, os calorosos debates promovidos pela Frente de Mobilização Popular e, de longe, todas discussões no Congresso Nacional em torno das reformas de base. Os debates, as articulações políticas da esquerda, os confrontos de propostas reformistas, divergências e convergências ajudaram na consolidação da leitura de um Brasil. Assim, de cobertura em cobertura, assistiu a movimentação que levou ao golpe de 1964.

A experiência de Tarcísio Holanda foi muito mais do que mera atividade jornalística, durante o regime civil-militar acompanhou vários episódios da política nacional, interferindo, diretamente, em alguns processos. Destaco dois acontecimentos que demonstram a participação ativa do jornalista. A primeira no contexto do sequestro do Embaixador Charles Burke Elbrick e a segunda ligada à tentativa do general Sylvio Frota de derrubar o presidente Ernesto Geisel em 1977.

Em setembro de 1969, o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick chamou a atenção da imprensa e de toda a sociedade pela ousadia que atingia, não apenas o governo brasileiro, mas mobilizava o governo dos Estados Unidos. O sucesso do sequestro resultou, de imediato, na libertação e extradição de 15 prisioneiros políticos, mas a médio prazo, trouxe efeitos negativos para os grupos políticos envolvidos no evento, com a prisão de alguns sequestradores e morte de outros. A redação do *Jornal do Brasil* ficou bastante tensa ao saber da prisão de seu ex-funcionário, Fernando Gabeira. Temiam que ele fosse assassinado nas dependências da Marinha onde estava preso. O editor de política do jornal, Alberto Dines pediu para que Tarcísio Holanda fosse até ao gabinete do ministro do exército, general Aurélio de Lyra Tavares, falar com o coronel José Lopes com o qual tinha amizade. A intervenção feita pelo jornalista foi em nome de toda a redação do *Jornal do Brasil* com um pedido entusiasmado:

³⁴⁶ FERREIRA, Jorge. *Esquerdas no Panfleto. A crise política de 1964 no jornal da Frente de Mobilização Popular. Anos 90*, Porto Alegre, v. 16 n. 29, p. 81-124, jul. 2009, p. 82-83.

Eu vim aqui, não em meu nome, vim em nome da redação do *Jornal do Brasil*, cujo editor chefe me mandou vir aqui para dizer para o senhor que a redação do jornal pede para não matarem o senhor Fernando Gabeira.³⁴⁷

Não é possível afirmar que a sorte de Fernando Gabeira foi resultado desse apelo, mas o destaque está para a atitude combativa e sem hesitação. Esse tipo de comportamento começou a chamar a atenção dos editores dos jornais e dos próprios militares. Contatos como esse se tornaram cada vez mais frequentes. Holanda começava a conhecer os militares e a conviver com eles. Essa convivência, embora fosse profissional, dentro de um espírito de cordialidade, promoveu uma aproximação, aparentemente, não intencional, mas que repercutiu positivamente, aumentando sua rede de contatos. O nome de Tarcísio Holanda ficava conhecido entre os militares, o que se intensificou com entrevistas e reportagem sobre figuras do governo.

O editor chefe da revista *Realidade*, Mino Carta, incumbiu Tarcísio Holanda de escrever um artigo sobre os militares da linha dura no Rio de Janeiro. Ele realizou uma série de entrevistas com os coronéis Rui Castro, Boaventura Cavalcanti Júnior e Joelmir Campos de Araripe Macedo, especialista em política nuclear. O mais radical era o coronel Rui Castro que confessou ao jornalista uma postura extremista na defesa do fuzilamento para subversivos e corruptos. Era a declaração de um membro do alto escalão das Forças Armadas da necessidade de agir de forma despótica, contrariando o discurso de regime “democrático” civil-militar. O general Jaime Portela de Mello ao saber da matéria não hesitou em intervir, pedindo para que ela não fosse publicada, alegando que existiam conflitos entre os militares e que o governo Costa e Silva já tinha pressões muito fortes. A publicação seria sentida nos quartéis, o que poderia levar a uma maior radicalização do regime. O apelo era em nome da manutenção da ordem constitucional estabelecida, evitando uma alteração brusca por parte dos radicais da linha dura. Contrariando seu editor que exigia que a matéria fosse escrita, Holanda atendeu o pedido do general, considerando a possibilidade da radicalização do regime. Mesmo sabendo que esse governo era o responsável pelo radicalismo promovido pelo AI-5, também sabia que era possível agravar a crise política que o país vivia.³⁴⁸

³⁴⁷ HOLANDA, op.cit.

³⁴⁸ HOLANDA, op.cit.

Com atitudes como a relatada, a simpatia por Tarcísio Holanda, de parte de algumas lideranças do governo, se tornou efetiva. Quando houve a necessidade de uma reportagem, o jornalista foi lembrado. O general Jaime Portela de Mello ligou do Rio de Janeiro, havia sido decidido que fosse feita uma série de entrevistas com as grandes lideranças militares do governo, os chefes revolucionários da revolução de 1964. O jornalista, a essa altura, já mantinha residência em Brasília e foi escolhido para fazer a entrevista pelo *Jornal do Brasil*, afinal ele já demonstrara ser um jornalista de confiança devido ao atendimento da solicitação de não publicar a matéria sobre os homens da linha dura. Dois dias depois foi convidado para um encontro, em Brasília, no apartamento de propriedade desconhecida do jornalista. Estavam presentes figuras de destaque do governo como o Senador Jarbas Passarinho, o Senador Dinarte Mariz e o então deputado Siqueira Campos. “O general Portella disse a Tarcísio Holanda que Geisel e Golbery estavam destruindo a Revolução e se fazia necessária uma resposta”.³⁴⁹ A proposta do militar era dar visibilidade a uma ala mais conservadora que começava a articulação política subterrânea contra o governo. Logo lhe deu a incumbência de entrevistar o Marechal Odylio Denys, ministro da Guerra de Jânio Quadros. O almirante Augusto Rademaker e o brigadeiro Francisco Corrêa de Mello também estavam na lista de entrevistados. A situação se tornou desconfortável. Fazer entrevistas de encomenda para os militares era, em si, algo politicamente reprovável, mais a realidade era ainda mais grave, pois não se tratava apenas de um exercício de memória para lembrar das grandes figuras que participaram da revolução. Era uma senha para desencadear um movimento que poderia levar a uma insurreição armada contra o processo de abertura política do presidente Ernesto Geisel. Os militares entrevistados faziam parte do grupo conspiratório do ministro do exército, o general Sylvio Frota. Ao perceber o que estava acontecendo uma questão ética surgiu: seria correto fazer essa reportagem ou seria melhor comunicar a alguma autoridade do governo a conspiração?³⁵⁰ A proteção da fonte de informação, independente, da lei, era uma questão de honra para os jornalistas. Mas não dizer nada era ajudar na conspiração que deixaria o regime mais duro ainda. “Era uma conspiração contra a minha profissão”.³⁵¹ Não se tratava apenas de ajudar um general no poder, mas de um homem que havia iniciado um processo de abertura política na qual existia alguma perspectiva de sucesso e essa chance de ver o fim da ditadura não poderia ser deixado de

³⁴⁹GASPARI, Elio. *Ditadura Encurralada: O Sacerdote e o Feiticeiro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.467.

³⁵⁰ HOLANDA, op.cit.

³⁵¹ Idem.

lado. O silêncio significava colaborar para um Brasil sem perspectivas de retorno ao Estado democrático. Lidando com essa dúvida, Holanda resolveu telefonar para o Marechal Cordeiro de Farias no Rio de Janeiro, figura histórica do exército que participou com chefe do Estado Maior da Coluna Prestes na década de 1920. Combinaram se encontrar no hotel em que o Marechal estava hospedado e lá os nomes dos conspiradores foram entregues a ele. Cordeiro de Farias passou todas as informações para o chefe da casa civil, o general Golbery do Couto e Silva que, imediatamente, informou o presidente da república. Geisel munido das informações agiu com rigor, batendo de frente contra os conspiradores. Demitiu o general Sylvio Frota do cargo de ministro do exército e conseguiu o apoio das forças armadas, salvando o regime e o processo de abertura política. Elio Gaspari, ao descrever o episódio, considera a decisão de Tarcísio Holanda resultado de sua trajetória como jornalista: "Com mais de vinte anos de experiência e uma doce nostalgia esquerdista".³⁵²

A experiência de quem conhecia grande parte dos políticos e militares e a de um homem que interveio na história do país. Esse é o grande legado que acompanha Tarcísio Holanda ao programa *Abertura*.

A participação no semanário era regular, todas as semanas, Holanda apresentava uma entrevista ou discutia um assunto específico. Graças a sua rede de relacionamentos ficava fácil apresentar grandes nomes da oposição e do governo. Jarbas Passarinho, Petrônio Portela, Erasmo Dias, Mário Covas, Orestes Quécia são alguns dos políticos que participaram do quadro.

3.7 – João Saldanha: o técnico

Não é possível encontrar uma resposta única que explique a composição do *Abertura*. João Saldanha conhecido como comentarista esportivo e ex-técnico da seleção brasileira de futebol, poderia estar no programa para fazer aquilo que era sua especialidade, comentar sobre futebol, mas não. Seu quadro era voltado a denúncias e comentários de assuntos variados, desvinculados do esporte. Era uma face desconhecida do grande público, mas não daqueles que o conheciam.

³⁵²GASPARI, op.cit. p. 467.

João Saldanha, nascido em Alegrete no Rio Grande do Sul, mudou-se para Curitiba e na adolescência foi para o Rio de Janeiro. Estudou direito na Universidade do Brasil, mas independente de sua formação, foi a política, o futebol e o jornalismo que definiram sua vida.

Em 1935, João Saldanha, aos 18 anos de idade, aderiu junto com o irmão Aristides Saldanha, ao programa da Aliança Nacional Libertadora, "atraídos pelo movimento internacional de resistência ao nazifascismo e de combate aos planos belicistas do imperialismo alemão. Do antifascismo, Saldanha mudou ideologicamente até aderir ao marxismo-leninismo".³⁵³

Durante a ditadura do Estado Novo, dedicou-se aos estudos, mas lembra que entrou para o Partido no dia seguinte ao ataque aos navios brasileiros feito pelos submarinos alemães.³⁵⁴ Com o fim do regime autoritário de Vargas, a democracia apontava para uma fase de liberdade para a esquerda. O próprio Getúlio havia restabelecido as relações diplomáticas entre o Brasil e a União Soviética e concedido à anistia que libertou mais de cem militantes comunistas presos pela ditadura. A nova ordem democrática permitiu a legalização do Partido Comunista Brasileiro. Com tantas possibilidades de realizar um trabalho junto ao partido, começou uma militância ativa numa relação de verdadeira paixão pela política.

Na vida do João Saldanha, duas paixões: O Partido Comunista e a profissão. Os dois amores ele desfruta com ímpeto juvenil. No jornal, no rádio e na televisão, apesar da contundência verbal, suas intervenções eram criteriosas. Inimigo ferrenho da injustiça, era implacável com os que se portavam de forma prepotente com os de baixo.³⁵⁵

Uma característica marcava João Saldanha era o desprendimento aos bens materiais. Mesmo com o inventário feito das propriedades de seu pai. Ele pediu para que

³⁵³ VILARINHO, Carlos. 20 anos sem Saldanha, PCB Memória, 06/07/2010. Disponível em: <http://pcb.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1785:20-anos-semjoaosaldanha&catid=56:memoria> Acesso em: 22/12/2013. Acesso em: 22/12/2013.

³⁵⁴ SALDANHA, João. Rio de Janeiro, 1988.. Entrevista concedida para TVE-RJ, Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nqxAGSdaII4>> Acesso: 23/12/2013.

³⁵⁵ AVELINE, João. *Macaco preso para interrogatório: retrato de uma época*. Porto Alegre: Editora AGE, 1999. p. 34.

recebesse tudo em dinheiro. Foi para a sede do partido comunista e entregou para o tesoureiro nacional do PCB, Álvaro Ventura, sua parte na herança.

A primeira participação de João Saldanha junto às atividades do PCB foi atuar nos Comitês Populares Democráticos criados pelo Partido. Os comitês tinham como objetivo estabelecer a ligação das massas com os comunistas. A forma de luta seria a reivindicação imediata de interesses específicos na melhoria da qualidade de vida, principalmente, nos bairros de periferia.³⁵⁶ Além de tentar resolver problemas do cotidiano das populações mais pobres, os comitês procuraram aliar o movimento popular a lutas nacionais como a exigência da instauração da Assembleia Nacional Constituinte, as manifestações contra o nazifascismo e o integralismo e "especialmente o trabalho de alistamento e esclarecimento eleitoral".³⁵⁷ Seria a base de propagação do eleitorado dos comunistas, independente dos sindicatos.

Outra atividade exercida por Saldanha foi no Movimento Unificador dos Trabalhadores (MUT), organização que aglomerava comunistas numa aliança com os getulistas. Em 1946, viajou para a Europa e trabalhou numa agência de notícias. Na União Soviética fez um curso de formação de quadros do PC. De volta ao Brasil, participou da criação e dirigiu a União da Juventude Comunista. O engajamento político levou o jornalista a ser o mais jovem secretário político dos comitês distritais do PCB da cidade do Rio de Janeiro. A entrada do PCB na ilegalidade a partir de 1947, leva a uma radicalização de posturas o que se evidencia ao ser ferido no Rio de Janeiro com uma bala numa manifestação contra a fundação da OTAN e a preparação da terceira guerra mundial.³⁵⁸ Exilado em Paris volta para o emprego de correspondente internacional na mesma agência de notícias da qual fez parte anteriormente. Por conta disso foi para China fazer a cobertura da revolução chinesa em 1949 e em mais tarde fez a cobertura da guerra da Coreia.³⁵⁹

³⁵⁶ SILVA, Raquel Oliveira. Comitês Populares Democráticos: A política de massas do PCB em interface com a teoria gramscianiana de partidos políticos. In: Simpósio Nacional da História, Anpuh, 2011, São Paulo, Anais eletrônicos. São Paulo: Anpuh, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312491264_ARQUIVO_ArtigorevisadoparaAnpuh2011.pdf> p. 1. Acesso em: 23/12/2013.

³⁵⁷ SERRA, 1987 apud SILVA, 2011, p. 1.

³⁵⁸ VILARINHO, op.cit.

³⁵⁹ Idem.

No retorno ao Brasil, a militância vira trabalho ao ser contratado pelo Partido o que intensificou suas atividades ganhando mais responsabilidades inclusive fora do Rio de Janeiro, fazendo que tenha que viajar pelo país.

Nesta condição, ele assumiu tarefas de grande envergadura e responsabilidade no Estado do Paraná e no Estado de São Paulo, tanto na luta contra a grilagem de terra, na organização de sindicatos no campo, quanto na aplicação da nova linha política para o trabalho sindical, nos anos de 1952-1953, e que culminou na greve histórica de março de 1953.³⁶⁰

Depois de vários anos se dedicando as atividades do partido, em 1957, Saldanha foi contratado, apesar de não ter nenhuma experiência, como técnico do Botafogo do Rio de Janeiro. Contrariando as expectativas, o time foi campeão estadual daquele ano, consagrando o técnico.

Na década de 1960, Saldanha começa a trabalhar como comentarista esportivo no jornal *Última Hora* e inicia uma experiência na Rádio Nacional, na qual se manteve até 1964, quando, após o golpe, foi demitido.

O governo do presidente Costa e Silva, apesar de representar um período de radicalização com a intensificação da repressão, significou para Saldanha, um momento de esplendor nos esportes ao ser convidado para assumir o cargo de técnico da seleção brasileira de futebol. O cargo, sempre muito disputado, foi oferecido e ele aceitou. A reação dos militares veio de pronto na crítica de que o governo havia sucumbido a um jornalista comunista. A declaração de João Saldanha demonstra a situação de sua contratação.

O Bonetti, no dia em que eu fui apresentado, eu perguntei se aquilo era um convite ou se aquilo era uma insinuação. Ele respondeu: Não, é um convite. Então tá bem, vamos embora. O Bonetti que eu nunca tinha ouvido falar, colocou a mão no meu ombro e disse: o marechal conhece tudo de você. Também pudera. O homem comandava o SNI e eu nunca tive vida misteriosa, sempre foi aberta. Eu fui preso nove ou dez vezes. Aqui em São Paulo três vezes. No Rio, um monte de vezes. Não tinha nenhum mistério pra ninguém. Fichado de lado, de frente. Esse troço

³⁶⁰ Idem.

todo. Então ele disse: Mas o Marechal quer isso mesmo. Ele quer uma aproximação popular. Eles acham que é o melhor.³⁶¹

A presença de Saldanha na seleção resultou na classificação para Copa do Mundo de 1970, mas o técnico não chegaria ao México. Com a morte do presidente Costa e Silva, Médici assumiu e as forças políticas começaram a agir no sentido contrário. João Saldanha considera que o motivo de sua saída da seleção foi perseguição política já que foi demitido três meses antes de embarcar para o México e quinze dias após dar uma declaração à imprensa de que não aceitaria pressão na escalação de seu time. O presidente havia demonstrado interesse na convocação do jogador Dario. Saldanha respondeu que ele não se intrometia na escolha dos ministros e o presidente não deveria se intrometer na escalação da seleção. Existe uma discussão se esse seria o verdadeiro motivo da saída de Saldanha, segundo Livia Gonçalves Magalhães, há um conflito de memórias. A opção por não convocar Pelé; a relação conflituosa com o dirigente da CBF, João Havelange; o relacionamento autoritário com os jogadores e a falta de uma estratégia bem definida de jogo seriam razões levantadas pelas várias partes envolvidas.³⁶²

Com a saída da seleção voltou a trabalhar como comentarista esportivo na Rede Globo com a proteção de Roberto Marinho. O próprio Saldanha afirmou que ficar na emissora poderia ser vantajoso em virtude da proteção de um empresário com grande respeito do governo.³⁶³

Nunca deixou de militar no Partido Comunista, assumindo, a partir de 1978, diversas tarefas à frente do Centro Brasil Democrático - CEBRADE na mobilização da população em nome da redemocratização do país.³⁶⁴

A trajetória de vida de João Saldanha é o grande exemplo de aplicação da teoria na vida prática. Não manteve o discurso vazio, pois investiu numa vida de transformação acreditando nos ideais do socialismo. O convite para fazer parte do elenco do *Abertura* era a oportunidade de expressar a necessidade de um Brasil livre e de discutir o sentido

³⁶¹ SALDANHA, João. TV Cultura, São Paulo, 24 de maio de 1987. Entrevista concedida ao programa Roda Viva.

³⁶² MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina*. 2013. 239 f. Tese (Doutorado em história), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ VILARINHO, op.cit.

da democracia na atitude e na formação da cidadania. Suas críticas ao regime como a lentidão ao processo de abertura e o discurso pró liberdades individuais, pedindo a anistia a presos políticos e aos exilados, foram acrescidos de um componente, a análise de problemas do cotidiano voltados aos interesses da população. Era a oportunidade de comentar sobre a rua esburacada, os serviços públicos precários, o aumento do custo de vida e reclamar do preço dos hortifrutigranjeiros: "Outra vez o golpe da geada. Assim não dá."³⁶⁵

Observando a trajetória desses apresentadores verificamos tendências ideológicas a direita e a esquerda. O aprendizado do trabalho jornalístico na *Tribuna da Imprensa* com Carlos Lacerda, figura que representa, pelo seu posicionamento junto à União Democrática Nacional (UDN), uma grande força do conservadorismo da história política do Brasil, não deve ser visto como representativo de um posicionamento ideológico. O momento em que Zuenir Ventura e Villas Bôas Corrêa se aproximam do político é o de formação profissional e, embora possamos considerar todos os exemplos que reiteram a posição de direita de Lacerda, não é possível caracterizar o comportamento dos jornalistas como tal. O único membro do grupo com posição mais à direita foi Luiz Jatobá. Sua participação nas produções do Ipês apontam para o conservadorismo e contrastam com o discurso pelo fim da ditadura no programa *Abertura*.

Tarcísio Holanda, Sérgio Cabral e João Saldanha tiveram uma participação efetiva em partidos políticos com propostas de uma sociedade socialista. A condução de ideias revolucionárias não ficou expresso no trabalho desses profissionais, Saldanha parece ser o único que manteve a continuidade de militância ao longo de toda sua vida. Zuenir Ventura, Villas Bôas Corrêa, Ziraldo, Fausto Wolf e Newton Carlos, embora não tivessem uma vida partidária, estiveram envolvidos com o pensamento de transformação social e de crítica a ditadura. Todos conviveram com a censura e com outras formas de repressão como a prisão ou o exílio.

Uma característica que chama a atenção na trajetória desse grupo de jornalistas, com exceção de Luiz Jatobá, é o fato de que todos passaram pelo *Jornal do Brasil*. Esse órgão da grande imprensa acolheu, a partir da década de 1960, quando passou por uma

³⁶⁵ Programa *Abertura*, Rede Tupi, João Saldanha, Rio de Janeiro, maio de 1979.

grande reestruturação gráfica e editorial, alguns jornalistas ligados a uma tradição de esquerda, apesar do posicionamento liberal-conservador ora favorável, ora contra o regime civil-militar.³⁶⁶

O intelectual do *Abertura*, cada um à sua maneira, acreditou na ideia de intervenção social. Mobilizou seus recursos teóricos direcionados a um discurso de transformação da sociedade brasileira com o objetivo de alcançar, via abertura política, a democracia.

³⁶⁶ MANNARINO, Ana de Gusmão. Amílcar de Castro e a página neoconcreta. 2006. 185f. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410535_06_cap_03.pdf> Acesso em: 31/01/2014.

CAPÍTULO 4

GLAUBER ROCHA E A TELEVISÃO

Profeta não tem a obrigação de acertar, sua função é profetizar. Através de filme, escrita, fala e vida, Glauber tornou-se uma personagem mágica de quem não é fácil ser contemporâneo e conterrâneo. Ele é uma de nossas forças e nós Brasil a sua fragilidade.

Paulo Emílio Salles Gomes³⁶⁷

Provocativo, inconsequente, popular, autoritário, genial e profeta. Esses são alguns termos usados para definir o cineasta Glauber Rocha. Seu cinema representa inovação e coragem ao desenvolver mudanças linguísticas e propostas estéticas que bem definiram o que era a estética da fome do cinema novo e ganhou dimensão internacional, sendo conhecido em grande parte do mundo. Glauber usou o cinema para revelar a sua leitura de Brasil, discutindo problemas sociais, vícios políticos e características próprias da cultura brasileira. Mas não se limitou a fazer essa leitura apenas com sua câmera, a máquina de escrever, às vezes sua caneta, lhes foram úteis para revelar seu pensamento através de livros e artigos escritos na grande imprensa. O seu último trabalho demonstrou o interesse de expandir o seu público e vivenciar uma nova experiência estética. A televisão, considerada por Glauber o “cinema popular por excelência”, guardou, nas imagens do programa *Abertura*, um pouco de todos os adjetivos atribuídos a ele e revelou a continuidade de seu pensamento em um veículo novo, mas eficaz para discutir questões variadas e, em particular, a abertura política.

Reconhecendo a importância da participação do cineasta baiano no programa por sua irreverência e destaque na imprensa da época, mas principalmente por se tratar do grande modelo de intelectual herdeiro da tradição contestatória romântica revolucionária dos anos 1960 é que tenho como proposta fazer, nesse capítulo, uma leitura do pensamento de Glauber Rocha no *Abertura*, partindo de suas influências e formulações políticas, culturais e sociais ao longo dos anos 1970 até o período posterior a sua chegada ao Brasil com os quadros do programa.

³⁶⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. "Nota aguda". In: Raquel Gerber e outros. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 9.

A participação de Glauber Rocha no *Abertura* foi pequena comparada à duração do programa. Esteve no ar de fevereiro a outubro de 1979, mas apesar do curto período, teve uma participação intensa, constituindo-se num dos momentos mais importantes da televisão brasileira do final da década de 1970.

4.1 – Glauber descobre a televisão

A experiência do cinema era, na visão de Glauber Rocha, sacralizada pelos cineastas que não admitiam um veículo considerado destituído de atributos estéticos como significativo agente de transformação. Mas ao contrário de seus colegas, a televisão não era vista apenas como um instrumento de alienação a serviço da burguesia e do imperialismo. A diferença entre televisão e cinema era, segundo o cineasta, identificada na forma de exibição, pois a produção era a mesma, independente do veículo de transmissão.³⁶⁸ Não levando em consideração a polêmica dessa afirmação, já que existem diferenças de linguagem que iremos discutir adiante. A aproximação entre público e cinema foi uma preocupação para Glauber que não via mais sentido em manter um ritual cinematográfico baseado na produção de filmes e divulgação através de festivais. Rompendo o preconceito de cineastas em relação à televisão, o cineasta começou a refletir sobre a importância de levar o filme ao grande público e a televisão poderia, com sua competência de veículo de massas, ter o papel de divulgador de experiências cinematográficas capazes de interferir na realidade social:

Há que se acabar com o ritual cinematográfico. O cinema tem que existir, hoje, além da informação, da polêmica e da discussão (,,) Temos que meter isso na cabeça: a importância da TV. Mas o cineasta da América Latina ainda quer ir a festivais, aparecer nos Cahiers, ideias subdesenvolvidas próprias de literatos do século XIX. O assunto é outro: é aproveitar a tecnologia possível para conseguir a maior comunicação possível.³⁶⁹

A declaração de Glauber, feita na época do lançamento do *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1969, era o sinal do interesse de uma aproximação com a

³⁶⁸ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.187.

³⁶⁹Idem, p. 188.

televisão desejada pelo diretor que teve seus filmes veiculados pela TV europeia,³⁷⁰ mas uma presença efetiva só iria se concretizar apenas em 1979 com o programa *Abertura*. Sua participação na televisão foi a última possibilidade de Glauber divulgar seu pensamento, depois do programa não houve nenhuma produção até sua morte em 22 de agosto de 1981. Trata-se de um esforço de levar aos telespectadores conceitos, críticas e devaneios já conhecidos do público letrado que acompanhou sua produção cinematográfica e bibliográfica. Seu trabalho na televisão não pode ser considerado uma negação do cinema, afinal, Glauber afirmou: “Cinema, para mim, é filme, não importa se é ótico ou em tape, ou se passa no cinema ou na sala da nossa casa. O que interessa não é a técnica, mas o homem que está por trás da câmera.”³⁷¹

4.2 – Do cinema a televisão

Estudar o quadro de Glauber no *Abertura* para conhecer melhor o programa ou para conhecer melhor o próprio Glauber? Certamente esse estudo tem o duplo efeito, mas para compreender o significado da participação de um dos nomes mais importantes do cinema brasileiro na televisão falando, entre outros temas, do processo de abertura política é fundamental conhecer um pouco da trajetória do cineasta na década de 1970, afinal, muito do que foi dito e problematizado na TV é resultado de reflexões apuradas em seus filmes, livros e artigos.

A atividade cinematográfica de Glauber foi intensa durante os anos de 1960³⁷² e, ao ir para o exterior, em 1970, começou uma trajetória que o levaria a uma discussão mais minuciosa sobre a realidade brasileira e latino-americana, abrindo espaço para pensar o subdesenvolvimento de forma mais ampla, discutindo o colonialismo e propostas revolucionárias na convergência da realidade do subdesenvolvimento. Temas bastante comuns na época. A discussão sobre o problema do colonizado, que fez parte das reflexões do cinema novo, não apenas através de sua cinematografia, mas também pela proposta teórica que concebia a América Latina como presa a dominação colonial diferenciada do passado, apesar da permanência dos antigos colonizadores, o perigo vinha

³⁷⁰Rocha, Glauber. *Glauber Rocha: Del hambre al sueño: obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, colección Costantini, 2004. p. 63.

³⁷¹CAMBARÁ, Isa. *Glauber Rocha, agora é estrela de TV*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13/05/1979, p. 62

³⁷²Barravento (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968).

das artimanhas dos países interessados em manter um poder possivelmente imperialista sobre a América o que descaracterizaria a possibilidade de liberdade de fato num período de curto prazo. Segundo Glauber:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.³⁷³

A preocupação com o imperialismo e o colonialismo de Glauber atravessou fronteiras, chegando a Europa e África. Conhecido internacionalmente por seus filmes e artigos escritos em publicações europeias e norte-americanas, o cineasta conseguiu convites para filmar no exterior, garantindo orçamentos capazes de viabilizar projetos com ampla liberdade de criação. Orientado pelo espírito de crítica anticolonialista, realizou em 1970, no Congo, uma produção ítalo-francesa intitulada *O Leão de sete cabeças*³⁷⁴, cujo título original era *Der Leone bate sept cabeças*. O título, com sua mistura linguística, fazia uma alusão aos países colonizadores como França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Portugal. Tratava da colonização no âmbito de uma dominação europeia e a relação de repressão exercida contra o homem africano, mas de uma forma metafórica retratava a complexidade da dominação pelo olhar do homem do terceiro mundo. Glauber definiu seu filme como:

É uma história geral do colonialismo euro-americano na África, uma epopeia africana, preocupada em pensar do ponto de vista do homem do terceiro mundo, por oposição dos filmes comerciais que tratam de safáris, ao tipo de concepção dos brancos em relação àquele continente. É uma teoria sobre a possibilidade de um cinema político. Escolhi a África porque me parece um continente com problemas semelhantes aos do Brasil.³⁷⁵

³⁷³ ROCHA, Glauber. Manifesto Eztetyka da fome, comunicação apresentada na Retrospectiva do cinema Latino-americano organizado pelo Instituto Columbianum em Gênova em 1965. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html> Acesso em: 14/10/2012.

³⁷⁴ O filme faz dos personagens arquétipos da sociedade mundial, bem no estilo de *Terra em Transe*. Assim, cada personagem tem uma representação como: o imperialismo, a Igreja, o revolucionário, o mercenário e a burguesia local.

³⁷⁵ *Jornal da Tarde*, Salvador, 26/06/70.

Ainda em 1970, produziu na Espanha, com grande parte da equipe formada por espanhóis, a obra cinematográfica *Cabeças Cortadas*. Nesse filme, Glauber continua sua incursão pelo universo da repressão e das ditaduras e segundo ele:

Cabeças Cortadas é um filme contra as ditaduras, é o funeral das ditaduras. Trato de um personagem que seria o encontro apocalíptico de Perón com Franco, nas ruínas da civilização latino-americana. Filmei nas pedras de Cadaquês, onde Buñuel filmou L'âge d'or. A Espanha é a Bahia da Europa. *Cabeças Cortadas* desmonta todos os esquemas dramáticos do teatro e do cinema. O cinema do futuro será som, luz, delírio, aquela linha interrompida desde L'âge d'or.³⁷⁶

O funeral das ditaduras propagada no filme refletia o paradoxo da América Latina envolvida em regimes ditatoriais como no caso do Brasil, uma junta militar dominando a Argentina em meio a movimentos de contestação do regime e a possibilidade de socialismo do governo Salvador Allende no Chile. Era um libelo otimista do fim das ditaduras. “O filme se referenda a Franco ou a Perón numa base muito relativa porque, na verdade, o filme fala de todos os ditadores, de todos os patriarcas decadentes.”³⁷⁷

Esses filmes marcaram o início de uma nova fase do cinema de Glauber que vinha sendo propagada em ensaios em revistas, correspondências, debates e em festivais de cinema. Era a proposta de um “cinema Tricontinental” “um programa estético e político que deveria expressar a originalidade histórica do Terceiro Mundo e seria uma força revolucionária capaz de transformar a cultura do homem colonizado, rompendo com as visões de mundo difundidas pelo cinema norte-americano.”³⁷⁸ Esse cinema múltiplo geograficamente seria a forma de reafirmar o cinema do subdesenvolvimento na relação entre dominadores e dominados ou nas palavras de Glauber poder realizar um cinema do “terceiro mundo”. A escolha do continente africano para realizar *O Leão de sete cabeças* seria uma decisão de caráter político rumo à composição do cinema tricontinental. Para

³⁷⁶ ROCHA, Glauber, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/06/1979. Entrevista concedida a Cícero Sandroni.

³⁷⁷ ROCHA, Glauber, *Revista ALCEU* - v.7 - n.13 - p. 5-21 - jul./dez. 2006, p. 12

³⁷⁸ CARDOSO, Maurício. “Glauber Rocha e a tentação do exílio (1972-1976)”. Publicado originalmente em SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; ROLLAND, Denis (dir.). *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 2008, pp. 327-339. Publicação em francês. Disponível em: <<http://diversitas.fflch.usp.br/node/1435>> Acesso em 07/10/2012.

Glauber a África seria o caso exemplar do contexto explosivo do terceiro mundo, podendo fazer um filme que poderia ser chamado de filme do terceiro mundo ou mesmo de filme tricontinental.³⁷⁹

Cabeças cortadas, ao contrário do que aconteceu em Cannes, em 1969, com *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* que ganhou o prêmio de melhor mise-en-scène, consagrando Glauber como um dos mais importantes cineastas do mundo,³⁸⁰ foi duramente recebido pela crítica internacional que o considerou demasiadamente simbólico e distantes da realidade. Apesar dos comentários desfavoráveis, sua presença enquanto cineasta engajado política e esteticamente, garantiu a decisão de partir, em 1971, para um exílio voluntário já que as condições políticas se mostravam desfavoráveis, limitando sua liberdade de criação. Em entrevista concedida a Miguel Pereira, Glauber revelou a impossibilidade de continuar fazendo cinema no Brasil com a rigidez de um regime que não permitia levar adiante o olhar crítico e combativo. Não existiam condições ideais, no Brasil, para o cinema que fazia e com “o AI-5 e a dureza da censura, eu vi que não tinha muito espaço criativo, perderia muito tempo aqui e envelheceria no Brasil esperando as aberturas que duraram 15 anos para chegar.”³⁸¹

Reconhecido internacionalmente como um grande cineasta, Glauber Rocha manteve contato com autoridades, artistas e exilados brasileiros na Europa e na América Latina. Assim, depois de ir para Nova York, o cineasta foi para Cuba onde viveu como convidado do governo, trabalhando afinado com a temática libertária do cinema latino-americano proposto por Cuba através do ICAIC, *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*,³⁸² cuja missão do cinema ia de encontro as perspectivas do Cinema Novo.

Glauber passou a atuar no ICAIC e manteve forte amizade com Alfredo Guevara, diretor do instituto e grande defensor do cinema intervencionista nas questões sociais.

³⁷⁹ Para uma discussão aprofundada da proposta e repercussão do cinema Tricontinental. CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974, 2007)*. Tese (Doutorado em História), departamento de História, São Paulo, USP, 2007.

³⁸⁰ CARDOSO, op. cit. p. 110.

³⁸¹ SANDRONI. op. cit. p. 6.

³⁸² Esse órgão foi instituído pela lei Número 169, publicada oficialmente em 20/3/1959 na *Gaceta Oficial de la República*. Segundo ela: “El cine debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a solucionar problemas o formular soluciones y plantear dramatica y contemporaneamente las grandes conflictos del hombre y de la humanidad” VILLAÇA, Mariana Martins “América Nuestra” — Glauber Rocha e o cinema cubano”. *Revista Brasileira de História*, vol.22 no.44 São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000200011>> Acesso em: 30/09/2012.

Aliás, essa amizade já pode ser percebida mesmo antes de sua chegada a Cuba. Ao longo da década de 1960 mantiveram uma correspondência regular. A primeira carta de Glauber foi escrita em fins 1960 quando, entusiasmado com as possibilidades de mudanças em Cuba, saudou a revolução e sugeriu um intercâmbio cultural de filmes entre os dois países.³⁸³ Através das cartas, Glauber mantinha Alfredo Guevara informado sobre a produção cinematográfica brasileira, revelava suas posições sobre a conjuntura política nacional, suas impressões sobre o cinema em geral e os festivais estrangeiros de cinema. Explicitava seus ideais de um cinema de denúncia, mas ressaltava a necessidade de ficar atento aos diretores que denunciavam a miséria do povo através de estratégias linguísticas típicas da cinematografia tradicional do tipo Hollywoodiana. Para ele, o filme revolucionário era legítimo por não representar uma estética imperialista, daí decorria a responsabilidade dos cineastas com a qualidade das obras, pois “os filmes revolucionários têm de ser melhores que os filmes reacionários em todos os níveis.”³⁸⁴ Essa convicção partia de um embasamento teórico de fundo marxista que procurava entender o homem, não apenas dentro de parâmetros materiais, mas dentro do universo da arte, por isso “quando Marx denunciou a escravidão econômica do homem, estava pregando uma sociedade onde o homem não existisse em função da economia. Por isso os artistas são tão necessários à sociedade quanto os engenheiros.”³⁸⁵

As cartas de Glauber deixavam o cubano consciente da relação entre os intelectuais filiados ao Partido Comunista e o Cinema Novo que era pautada pelo dilema do engajamento político defendido pela intelectualidade de esquerda e o experimentalismo dos diretores. Alfredo Guevara, por outro lado, enviou filmes cubanos, revistas do ICAIC e solicitava mais informações sobre a diretores brasileiros que eram considerados interessantes para serem divulgados em Cuba.³⁸⁶

O trabalho de Glauber no ICAIC levou, junto com o cineasta Marcos Medeiros, a produção do documentário *História do Brasil*, iniciado em Cuba, em 1972, e finalizado em Roma, em 1974. Era uma tentativa de fazer uma história total do nosso país. Conta a história do Brasil dos primórdios da expansão marítima, a chegada dos portugueses, colonização, império, período republicano, passando por todos os episódios relevantes

³⁸³ CARDOSO, op. cit. 112.

³⁸⁴ Carta de Glauber Rocha enviada a Ernesto Guevara em 1971 ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997. p. 411.

³⁸⁵ Idem, p. 411.

³⁸⁶ Idem.

até o golpe de 1964, a radicalização com o AI-5, o sequestro do embaixador americano *Charles Burke Elbrick*, a morte de Carlos Lamarca, o período do presidente Garrastazu Médici, finalizando com a posse do general Ernesto Geisel. O documentário foi desenvolvido com a utilização de fontes variadas como filmes de ficção brasileiros e cubanos, cinejornais, telejornais, fotojornalismo, pinturas e outros materiais visuais.³⁸⁷ A narrativa visualmente rica era acompanhada do som caracterizado pela voz *over* e com músicas populares e eruditas. O filme era um esforço de fazer uma análise mais abrangente da história do Brasil em uma perspectiva “totalizadora” a partir do estudo da historiografia nacional e internacional sobre o tema, pois segundo o cineasta, ele teria passado um ano na pesquisa bibliográfica e acrescenta:

De 1500 a 1973 dei atenção e valor a todos os seus principais componentes: o econômico, o político e o social. O roteiro foi feito com bibliografia brasileira especializada e com aquela internacional que pude consultar. Vivi um ano pesquisando. Foi quando me dei conta de que nunca se fez, e por isso não existe, uma versão integrada de todos os aspectos da História do Brasil. Tudo que encontrei foram versões setORIZADAS nos livros de Euclides da Cunha, José Veríssimo, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Fernando Henrique Cardoso e em muitos outros.³⁸⁸

As intenções de Glauber com o documentário, ao propor uma história totalizante, seria a de superar as visões parciais sugeridas pela literatura estudada por ele onde constata a insuficiência da historiografia. Esse olhar de cronista, crítico da produção acadêmica foi no programa *Abertura* uma de suas características mais marcantes.

Ao longo de toda a década de 1970, o pensamento de Glauber Rocha foi divulgado através de diversos artigos escritos na grande imprensa, principalmente o *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo* e com os livros *Revisão crítica do cinema brasileiro* e *Revolução do cinema novo*. Mas o pensamento de Glauber não ficou consignado ao papel. A prática de conceder entrevistas era regular e, de certa forma, seus ensaios eram uma sistematização do pensamento divulgado nas entrevistas. Continham o peso de uma mente dinâmica que muitas vezes em função do radicalismo gerava polêmica.

³⁸⁷CARDOSO, op. cit. p. 115.

³⁸⁸NETO, Araújo. A revisão histórica de Glauber. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/01/1973.

Observando as narrativas de Glauber, tudo indica que o pensamento fora dos padrões da moderna sociedade de consumo era o único que poderia ser considerado independente e, portanto, válido para uma autêntica representação da realidade. Sua postura crítica e irreverente era expressão de discursos que não poupavam ninguém. Era uma metralhadora de pensamentos a criticar artistas, políticos e o governo, e ao mesmo tempo, tecendo elogios aos presidentes militares e ao esforço de levar o Brasil para a abertura política.

A linguagem do cinema mantém distância da televisão em vários aspectos e, apesar de Glauber Rocha não valorizar as diferenças, sua forma de filmar adquiriu contornos de linguagem televisiva, em particular nas produções dos filmes *Câncer*, *Claro e Di Glauber*.

Câncer foi filmado em 1968 em apenas quatro dias e finalizado em 1972. A demora se justifica pelo desinteresse do diretor que considerava o filme uma experiência prazerosa de se fazer, mas que não teria outra função. Seu olhar sobre sua própria obra esclarece a questão:

Câncer é um filme particular, não vou enviá-lo a festivais, nem vou exibi-lo nos cinemas. Ou talvez o exiba, mas ainda não o terminei, falta fazer a montagem. No momento não estou interessado em fazê-lo porque meu prazer foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância.³⁸⁹

Embora o próprio Glauber não tenha visto grande importância no seu filme naquele momento, ele se diferencia dos demais do cinema novo, com propostas estéticas mais próximas do cinema *underground*. O marginal tomando conta e criando novas possibilidades que acabariam por se tornar o início de uma nova prática de linguagem cuja montagem foi o grande diferencial. “*Câncer* marca um dos primeiros movimentos em direção a uma nova concepção de montagem que terá reflexos decisivos até mesmo nos programas que Glauber irá realizar na TV Tupi, em *Abertura* (1979).”³⁹⁰

³⁸⁹ ROCHA Apud MELO, Luís Alberto Rocha. *Câncer, de Glauber Rocha*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/30/cancer.htm>> Acesso em 27/12/12.

³⁹⁰ Idem.

A inovação em termos de montagem surgiu em uma obra sem preocupações políticas explícitas, embora, como diz Lukács, toda obra de arte bem sucedida tem algo a dizer sobre a sociedade de seu tempo ou “toda obra de arte toma partido diante do mundo”³⁹¹. *Câncer* retrata três personagens interpretados por Antônio Pitanga, Hugo Carvana e Odete Lara, mas não se configura em uma história, revela os personagens em diversas ações de violência. Glauber fez um filme para trabalhar as possibilidades do cinema e não para simplesmente contar uma história. Queria mostrar que “o caminho do cinema são todos os caminhos.”³⁹² Contrariando os discursos de que o filme em cores e o 35 mm seriam a única possibilidade de fazer cinema, *Câncer* revela a grande gama de possibilidades da atividade cinematográfica. É um combate aos preconceitos.

Em vez de fazer uma superprodução em cores fiz um filme em 16 mm, com equipamento reduzido, para mostrar que alguém pode fazer tudo, que não existem preconceitos. Minha guerra é contra isto: a intolerância, os preconceitos, a demagogia.³⁹³

O filme inverteu o sentido da linguagem cinematográfica tradicional que procura encantar o espectador pela ilusão o que implica em não deixar explícitas as formas de produção, ao sair do ocultamento do procedimento técnico e revelar o processo de realização:

a partir de uma desnaturalização da narrativa e da reflexão sobre o próprio filme na introdução falada, em *off*, por Glauber. Pode-se propor que, em *Câncer*, há uma ruptura com os modos de visualidade instituídos e um questionamento das possibilidades de filmar.³⁹⁴

³⁹¹ LUKACS, George. *Arte e Sociedade*. Escritos estéticos (1932-1967). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. p. 208.

³⁹² ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 180.

³⁹³ Idem. p. 180.

³⁹⁴ LIMA, Érico Oliveira de Araújo, FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra. *Do moderno e do contemporâneo: políticas da imagem em Câncer, de Glauber Rocha*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Maceió – AL – 15 a 17 de junho 2011. p. 5.

O filme *Claro*, de 1975, é uma das experiências onde o espírito do documentário misturado com a ficção procuram levar ao público reflexões sobre a dinâmica do mundo com seus conflitos. Com uma única personagem a atriz francesa Juliet Berto, esposa do cineasta na época, fica no centro de Roma divagando pelos mais diversos assuntos. Representa a figura do intelectual e o desejo de fazer um filme manifesto. O cenário de Roma serve para fazer o contraponto entre a capital do antigo Império romano e as forças imperialistas do momento, numa referência aos Estados Unidos. O filme se passa, em grande parte, na área do sítio histórico de Roma, mas também em outros pontos históricos da cidade como a praça de São Pedro, lugar propício para Glauber poder rodar com sua câmera e capturar imagens de pessoas comuns na sua diversidade, imigrantes, turistas, cineastas, proletários, policiais, comunistas, burgueses, africanos, católicos e sindicalistas aparecem como personagens reais representando a tomada da Europa pelo terceiro mundo.³⁹⁵ A referência aos acontecimentos da época como a vitória do Vietnã na guerra contra os Estado Unidos aparece, de forma sutil, com imagens de revistas internacionais mostrando Ho Chi Minh. O líder socialista surgia como expressão da vitória da periferia sobre o centro, reafirmando a lógica inserida no filme.

Um destaque que torna importante a referência desse filme para compreendermos o programa *Abertura* é o fato de ter sido o primeiro feito por Glauber Rocha no qual ele vai para o meio do público e faz entrevistas. A primeira experiência nesse sentido foi a participação no filme *Armas e o Povo*, de 1974, produção de vários cineastas que retrata a revolução dos cravos em Lisboa e onde Glauber foi para os bairros pobres da cidade para revelar, através de entrevistas, o pensamento do sujeito comum sobre a volta da democracia a Portugal. A mesma prática foi feita em *Claro* e era recorrente no programa *Abertura*.

O último filme produzido no período anterior à experiência na televisão foi *Di Glauber*, em 1977. A polêmica causada com essa produção, só não foi maior do que a mudança linguística no estilo do cineasta aplicada no filme.³⁹⁶ Nessa obra, ele propõe um espaço para o cinema de intervenção, manifestando um interesse documental, de apreender a realidade no exato momento de seus acontecimentos. Filma o velório do

³⁹⁵ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Glauber Rocha, *Claro*, Itália, 1975. *Contracampo – Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/claro.htm>> Acesso em: 17/11/2012.

³⁹⁶A família de Di Cavalcanti entrou com um pedido na justiça para que o filme *Di Glauber* fosse proibido de ser exibido o que foi acatado pela justiça. Isso não impediu que Glauber Rocha escrevesse o curta metragem no Festival de Cannes e ganhasse o prêmio da crítica especializada.

pintor Di Cavalcanti, a movimentação das pessoas, o corpo do pintor no centro do salão, a tristeza da família e amigos, sempre com sua voz *off* ao fundo. Faz um cinema que se aproxima da linguagem da televisão, principalmente pelo tom de reportagem que às vezes sobressai.³⁹⁷ Em muitos momentos, apesar de manter a voz *off*, o curta-metragem foge do padrão clássico e os atores Joel Barcellos, Marina Montini e Antônio Pitanga entram em cena para compor a homenagem ao pintor. A narrativa de Glauber varia, resgatando a poesia *Balada de Di Cavalcanti* de Vinicius de Moraes, enquanto o ator Antônio Pitanga, em uma filmagem feita na área de exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no qual aconteceu o velório, dança, festeja numa alusão a figura do pintor considerado boêmio e festeiro. É uma representação feita para homenagear o amigo. Em outro momento a narração adquire ares de depoimento quando narra como o diretor conheceu Di Cavalcanti em 1958, ainda como repórter do jornal Diário de Notícias da Bahia, foi incumbido de entrevistar Roberto Rossellini que estava visitando o Brasil na companhia do pintor. Narra outros encontros em anos posteriores, 1964, depois no início dos anos 1970, o encontro em Paris e cita telefonemas entre os dois. Na última parte do filme faz a leitura de um texto de Frederico Moraes analisando a obra de Di Cavalcanti. O que mais chama a atenção é a forma como utiliza um recurso discursivo que se tornará o marco de seu quadro no programa *Abertura*, a metalinguagem. “Em Di Glauber, a autorreflexão leva o espectador a pensar sobre o processo de filmagem, a partir do momento em que Glauber ‘revive’, por meio da leitura da matéria de jornal sobre sua própria filmagem, os momentos de captação de imagem.”³⁹⁸ Essa é a primeira parte da narração do filme onde apresenta várias manchetes publicadas nos dias posteriores ao velório sobre a gravação do documentário. A intervenção de Glauber no curta acaba transformando ele próprio em mais um personagem.

Observando a obra de Glauber Rocha, *O Leão de sete cabeças* com sua temática anticolonialista e anti-imperialista; *Cabeças Cortadas* como libelo contra as ditaduras; *Câncer*, uma incursão no universo underground; *Claro* e a aproximação do cineasta com

³⁹⁷ Essa afirmação é rebatida pela ideia de que o documentário tem características próprias que o diferem da reportagem: “O documentário não é uma reportagem. Se ambos os gêneros se aproximam pela possibilidade de tratarem o mesmo material, nomeadamente a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo, afastam-se, quer no tratamento dessa material, quer no modo como procedem na escolha das temáticas” ver: ROCHA, Leonardo Coelho. *O caso ônibus 174: entre o documentário e o telejornal*. Centro Universitário de Belo Horizonte-UNI-BH. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>> Acesso em: 15/12/2012.

³⁹⁸ MATTOS, Tetê. A imaginação cinematográfica em Di-Glauber, In: TEXEIRA, Francisco Elinaldo (ORG.). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004. p. 164.

o povo, surgindo o diretor entrevistador e *Di-Glauber*, a experiência do imediato, do improvisado se misturando ao cinema documentário. O trabalho realizado no programa *Abertura* da Rede Tupi teve nessa trajetória o alicerce teórico e técnico do ponto de vista da constituição da linguagem e as preocupações que sempre estiveram presentes com o cineasta, já estavam em suas obras e o acompanharam para a televisão.

4.3 – Alô, Alô, povo do sertão, carne, arroz e feijão

As reflexões sobre o Brasil feitas na imprensa já não mais davam conta de passar ao grande público o que Glauber desejava. Era necessário unir o discurso às imagens, o que só a televisão poderia proporcionar com agilidade e cujos efeitos poderiam ser constatados já na manhã seguinte.

A participação de Glauber Rocha no *Abertura* teve início com o convite de Carlos Alberto Loffer, amigo pessoal do cineasta e um dos diretores do programa junto com Carlos Alberto Vizeu.³⁹⁹ Outros nomes já haviam sido cogitados para fazer o quadro de crítica cinematográfica que, aliás, acabou se tornando, ao contrário do esperado, um momento de discussões ecléticas, indo da crítica política, econômica e social até a discussão do cinema, da cultura e da fala desordenada do apresentador e de seus convidados. O quadro era simples, não existiam esquemas fixos e a cada semana o telespectador assistia uma novidade que podia ser, às vezes, um monólogo para expor o pensamento de Glauber e em outros entrevistava as mais variadas personalidades. Famosos como o cantor Caetano Veloso, o produtor musical Nelson Mota, o produtor de cinema Luís Carlos Barreto, o filósofo Luís Carlos Maciel, o político baiano Antônio Carlos Magalhães, o psicanalista Eduardo Mascarenhas, e anônimos como o funcionário do jogo do bicho, Brizola, além, é claro, de seu fiel companheiro, membro da equipe técnica e responsável pelos cabos, Severino.

A presença de Glauber na televisão gerou reações na grande imprensa. Cineastas na telinha já eram comuns no trabalho por trás das câmeras, mas não como apresentador. A jornalista Isa Cambará, da *Folha de São Paulo*, acompanhou a gravação de um dos programas e avaliou o quadro com comentários que identificam a singularidade da participação do cineasta. Ela considerou a frase inicial do quadro de Glauber no *Abertura*,

³⁹⁹VIZEU, Op. cit.

“Alô, Alô, povo do sertão, carne, arroz e feijão”, digna de Chacrinha. A comparação com o “Alô, Alô Teresinha” vai muito além da frase. Ela considerou a participação de Glauber no programa um dos momentos mais provocativos e polêmicos da televisão brasileira daquele momento. O estilo anárquico de Chacrinha⁴⁰⁰ era o tom de Glauber. O domínio da câmera com movimentos próprios de quem tem intimidade com máquina fílmica fizeram valer a comparação com o “velho guerreiro”, mas ao contrário de manter apenas o visual e frases desconexas como o apresentador de auditório, sua arma mais poderosa, a palavra, era usada para expressar ideias, não importando o endereço de entrega. A jornalista afirmou que Glauber estava se firmando como o novo mito de comunicação da televisão brasileira e acrescentou:

Em quatro meses de atividade no programa “Abertura”, da Tupi, Glauber conseguiu causar mais polêmicas do que todos seus filmes juntos. Há quem o chame de picareta, de explorador de gente simples (que são, quase sempre, seus entrevistados) e, como não poderia deixar de ser, de louco varrido.⁴⁰¹

A metodologia da apresentação do quadro chamava a atenção pelo improvisado dentro do espírito anárquico habitual de Glauber que era responsável pela sua própria direção e considerava desnecessário qualquer roteiro, afirmando que “diretor que trabalha com roteiro é mestre de cerimônia”.⁴⁰² A liberdade de criação se dava de forma completa, sem pauta a ser seguida “o assunto é escolhido na hora, no meio da rua, e qualquer repórter que esteja ali a serviço pode passar, de uma hora para outra, de entrevistador a entrevistado.”⁴⁰³ Essa prática negava padrões já sacralizados do jornalismo brasileiro, onde havia uma definição clara dos papéis de entrevistador e entrevistado, o que levou a uma indagação sobre a natureza do trabalho de Glauber, se isso poderia ser considerado jornalismo, o que pela distanciamento de modelos clássicos podia ser negado, mas o cineasta, frente a esta questão afirmava: “Não é jornalismo, nem cinema, é a vida”.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Chacrinha foi o personagem criado por Abelardo Barbosa de Medeiros responsável por um programa de auditório de grande popularidade que esteve no ar desde a década de 1960 até 1980. Ficou famoso pelas frases Alô, alô, Teresinha e Quem quer Bacalhau? Apresentava o programa sempre fantasiado e num estilo descontraído, jogando frutas e até pedaços de bacalhau para o público.

⁴⁰¹ CAMBARÁ, Isa. *Glauber Rocha, agora é estrela de TV*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13/05/1979, p. 62.

⁴⁰² Idem, p. 62.

⁴⁰³ Idem, p. 62.

⁴⁰⁴ Idem, p. 62.

Afirmações como essa garantiam críticas que atribuíam ao quadro o título de sensacionalista.

Contrariando o pensamento do cineasta, Carlos Alberto Vizeu avalia a participação de Glauber como expressão de atividade cinematográfica, não como uma produção de um filme qualquer, mas como uma produção cinematográfica para o *Abertura*, voltada para o desenvolvimento das questões caras ao programa que trazia o tema da redemocratização. “Ele fazia na verdade um cinema para o *Abertura*. Ele fazia um filme para o *Abertura*. E esse filme podia ser uma entrevista. Podia ser ele parar um caminhão no meio da rua e fazer uma entrevista com o motorista.”⁴⁰⁵

Na televisão não foi diferente e teve quem visse no seu quadro um caráter nostálgico que remetia aos primeiros filmes do cineasta onde o tom provocativo era inequívoco. O jornalista Nonato Cruz definiu a participação de Glauber no *Abertura* como:

O repórter conturbado, agressivo, como seu cinema na primeira fase, é o anticonvencional por excelência. A rigor, é um personagem que precisa ser entendido: não é o sensacionalismo que em alguns instantes pode aparentar, é o novo, o agressivo meio bombástico, em toda sua plenitude.⁴⁰⁶

A novidade de Glauber na televisão não era tão grande para os que conheciam seu trabalho, seus filmes e artigos escritos ao longo de mais duas décadas, mas deixava surpresos aqueles que estavam acostumados com uma métrica, uma estrutura pré-moldada de televisão que vinha da tradição, mas aos poucos estava sendo quebrada, inclusive por trabalhos já citados de Fernando Barbosa Lima e ganhavam uma roupagem nova em tempos de ditadura. O estranhamento, às vezes, era tanto que fez a jornalista Mira Zarantela chamar o quadro de Glauber de antiprograma.

alvorçando qualquer esquema que se tente estabelecer durante as gravações. Glauber Rocha faz e desfaz, grita, faz caretas, inventa, improvisa, manda que

⁴⁰⁵ VIZEU, Op. cit.

⁴⁰⁶ CRUZ apud MOTA, 2001, p. 91.

cortem a cena, dirige o movimento das câmeras e daqueles que participam com ele dos minutos em que estão no ar gravando.⁴⁰⁷

Fernando Barbosa Lima considerava Glauber o entrevistador que mais mexia com o público, “tanto que, na hora da edição, quando sente que o programa está devagar, não hesita: coloca Glauber no ar”.⁴⁰⁸ A participação de Glauber no programa foi fruto de um acordo entre ele e o produtor, determinada pelo compromisso do programa em conceder todo o material e equipe técnica e Glauber fazer o que quisesse, mas a produção teria ampla liberdade de edição. É perceptível ao longo dos programas a preocupação de não cortar inclusive as rebarbas da filmagem. Glauber inicia, algumas vezes, dizendo: “E aí. Tá gravando?” É o anti-padrão de qualidade, próprio do programa *Abertura* e personificado na figura de Glauber Rocha.

Para o jornalista Gabriel Priolli, o *Abertura* deu liberdade para as intervenções de Glauber

que pulverizou a estética acrílica e falsa do padrão global. Uma câmera nervosa, inquieta e “suja”, e uma atuação totalmente engajada, opinativa, “quente” a nível das reportagens e entrevistas – com esses recursos Glauber mostrou, em especial a uma geração emergente de jovens realizadores, que era possível fazer boa TV, mal comportada.⁴⁰⁹

O comentário sobre a “pulverização de estética acrílica e falsa do padrão global” torna-se mais evidente ao analisarmos o estilo visual do quadro representativo da irreverência e da negação de padrões estéticos estabelecidos para a televisão. Glauber sempre aparecia vestido com roupas simples, cabelo despenteado, olhar difuso, às vezes direcionado para longe da câmera, às vezes encarando a câmera como uma provocação ao telespectador, mas quase sempre, deixava a imagem de diretor sobressair. Os movimentos com as mãos, fechando o ângulo, o enquadramento, auxiliando o câmera para fazer o filme de acordo com um padrão estético híbrido, resultado da fusão entre a

⁴⁰⁷ Idem. p. 91.

⁴⁰⁸ CAMBARÁ, op. cit. p. 62.

⁴⁰⁹ PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande. In: BARBOSA LIMA, Fernando; MACHADO, Arlindo; PRIOLLI, Gabriel, *Televisão e Vídeo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985. p. 39.

linguagem do cinema e a da televisão,⁴¹⁰ aproveitando da experiência de produção de cinema documentário Di *Glauber*. O cenário variava entre o apartamento do cineasta, o bar, e a rua, onde aconteciam várias entrevistas. Os figurantes faziam parte dos quadros e vinham da rua ou da família. A esposa Paula Gaitan era personagem corriqueira do programa e era comum familiares, inclusive crianças, aparecerem ao fundo em meio a uma entrevista ou fala de Glauber. Essa composição remete a visão de que o povo devia participar do programa. Esse estilo solto, descompromissado e até engraçado, influenciou futuros jornalistas, que na década de 1980, fizeram valer a irreverência de Glauber na televisão através de programas como *Olhar eletrônico* com Marcelo Tas.⁴¹¹

A inovação na forma de conceber o conjunto de imagens na televisão fez com que Glauber fosse comparado, novamente, com Chacrinha e sua maestria em dominar o conjunto de câmeras do programa. Ivana Bentes ao estudar o domínio da linguagem televisiva definiu o comportamento dos dois artistas:

Grandes mentores das práticas artísticas com o vídeo nesse período no Brasil são figuras como Chacrinha, apresentador de programas de auditório de TV, e o cineasta Glauber Rocha. Eles exploram ao máximo o ruído da informação, a imagem conflituosa, a ruptura das regras tradicionais de se comportar diante de uma câmera de TV e a comunicação ao vivo permitida pela mídia de rede. Ambos conseguem, com suas participações libertárias na televisão brasileira, dizer que existe uma forma de produzir pensamento audiovisual não originado nem no cinema, nem nas regras rígidas concebidas pela própria televisão. Antes de tudo, eles chamam a atenção para o fato de que há uma nova linguagem a ser descoberta: o vídeo.⁴¹²

A composição linguística que se tem com o *Abertura* e com a participação de Glauber Rocha, anuncia não apenas a descoberta de uma nova forma de tratar as imagens

⁴¹⁰ Segundo Arlindo Machado existe uma diferença fundamental entre a linguagem cinematográfica e a videográfica e está, a princípio, na origem da imagem. Enquanto a imagem do cinema é gravada em quadros fixos superpostos e na sua totalidade resulta uma só imagem, a produzida pelo vídeo é resultado de uma técnica eletrônica resultado de uma escrita composta por linhas e varreduras. Essa diferença faz com que a imagem do vídeo deixe explícito seu processo de criação, enquanto o filme oculta esse fato, fortalecendo uma característica essencial do cinema que é o efeito de real ou a chamada impressão de realidade. Ver: MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 41.

⁴¹¹O jornalista Marcelo Tas criou o personagem Ernesto Varela, repórter que com muita irreverência, pouco usual para a época, passou a desenvolver um novo tipo de jornalismo afinado com o humor, mas influenciado pelo estilo anárquico de Glauber Rocha. BENTES, Ivana. *Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo in Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003. pp. 113-132.

⁴¹²MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC – São Paulo, 2008. p. 95.

do ponto de vista técnico da televisão, mas evidencia novas possibilidades de discussão da política, muito mais amplas, pois retratam, de forma um pouco caótica, reconhecendo que esta é a intenção, opiniões antes caladas, ou no máximo restritas a pequenos grupos, ou menos a escrita. A televisão voltava a ter voz e Glauber seria um dos principais interlocutores do período.

Para Glauber, fazer o *Abertura* era uma atividade nova e instigante já que, segundo ele, o programa estava revolucionando a TV brasileira porque era o oposto desses “locutores caretas, de terno e gravata”⁴¹³. Tratava-se, nesse momento, de uma recusa às convenções, ao tradicionalismo e a negação de uma forma de fazer cinema e, ao mesmo tempo de fazer televisão, já que considerava esse veículo um instrumento capaz de acabar com “mito de diretor de cinema” e ressalta o fim da profissão de cineasta, considerada atrasada, tendo pouco a contribuir com a sociedade, afirmando que o moderno está na “literatura e no tape de televisão”.⁴¹⁴ Esta afirmação remete a fala de Glauber, que desde o final da década de 1960, já defendia a televisão contra o preconceito firmado entre as pessoas de cinema.

A grande constatação feita por Glauber em relação ao programa *Abertura* está no fato de que este seria o prenúncio de uma nova televisão marcada pelo jornalismo. O futuro da TV estaria nele e seria assim que aconteceria o desenvolvimento cultural da televisão. A atividade jornalística levando informação e cultura ganharia os espaços televisivos, acabando com outros produtos culturais produzidos pela televisão. Profetizava o fim das telenovelas: “A novela já era, como todos esses autores e atores que fazem esse tipo de trabalho.”⁴¹⁵ A crítica foi endereçada aqueles a quem o cineasta disse conhecer, em 1968, como membros da esquerda e que, em 1979, trabalhando na televisão, se tornaram de direita, mas mantendo um discurso pretensamente de esquerda, o que configura uma contradição que levaria a descrença na ação desses profissionais.⁴¹⁶ O sucesso dessa televisão não seria possível com pessoas assim. A crítica pretende, supostamente, indagar sobre a legitimidade de um discurso evasivo e sem reconhecimento da sociedade, o estranhamento social poderia levar ao fracasso das narrativas. A

⁴¹³CAMBARÁ, op. cit. p. 62.

⁴¹⁴CAMBARÁ, op. cit. p. 62.

⁴¹⁵ CAMBARÁ, op. cit. p. 62.

⁴¹⁶ A crítica de Glauber nesse ponto é vaga e não deixa muito claro de quem estava falando.

genialidade de Glauber não foi o suficiente para garantir uma leitura e um prognóstico eficaz sobre o futuro da televisão e das telenovelas no Brasil.

4.4 – O olhar de Glauber

Segundo a pesquisadora em semiótica Regina Mota é possível identificar alguns aspectos de linguagem nos quadros de Glauber no *Abertura*. São eles: a alegoria que surge como figura de linguagem que visa dizer algo para significar outra determinante; o épico, permitia usar a rua como cenário para revelar as “estruturas épicas próprias da realidade brasileira”⁴¹⁷, a anti-entrevista possibilitava fazer com ele mesmo ou um entrevistado a mudança de curso do discurso para torná-lo mais abrangente e polissêmico; o manifesto voltado a discussão da cultura brasileira e do processo de redemocratização do Brasil; o personagem seria a criação de uma figura significativa da cultura brasileira, a partir da “junção do personalidade de Glauber e sua persona”⁴¹⁸ e o direto, onde Glauber exercita a interatividade com o público.

A partir das observações de Regina Mota, considero que o recurso de maior importância utilizado por Glauber Rocha no programa *Abertura* foi a alegoria. A utilização desse recurso linguístico, próprio da literatura, cabe muito bem ao cinema⁴¹⁹ e também a televisão⁴²⁰. Utilizo o conceito de alegoria definido pelo crítico literário José Adolfo Hansen que diz:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo do pensamento e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.⁴²¹

⁴¹⁷MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 97.

⁴¹⁸ MOTA, op. cit. p. 98.

⁴¹⁹ Ismail Xavier no seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento* demonstra a força da alegoria nos filmes *Terra em Transe* de Glauber Rocha, *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sgarzela e *Matou a família e foi ao cinema* de Júlio Bressane. XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁴²⁰ A alegoria tem sido motivo de discussões na análise da constituição da linguagem imagética, representando “novos modos de ver e compreender o mundo, novas estratégias da inteligência que passam não apenas pelo racional, mas também pelo sensível, pela esfera das emoções.” ver: OROFINO, Maria Isabel. *Mediações na produção de TV: um estudo sobre o Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p. 191.

⁴²¹ HANSEN, J.A. *Alegoria*, São Paulo: Atual Editora, 1987. p. 12.

A alegoria era uma das grandes forças usadas na maioria dos quadros, conduzindo as imagens a um sentido diferente do que enunciado a princípio. Assim, “cada matéria ou combinação de elementos de linguagem videográfica pode significar uma outra coisa, todas elas visando a imagem do e para o Brasil”.⁴²² A análise desse recurso de linguagem imprime sentido a teatralização desenvolvida que aponta para lugares imaginários:

o povo participando do processo político, o artista intervindo nas decisões das políticas culturais, os intelectuais pensando em experimentar o poder, etc. Utilizando personagens-emblemas e elementos da cultura brasileira, ele produz uma intervenção simbólica na realidade, ainda amordaçada do país.⁴²³

A dimensão alegórica do pensamento de Glauber Rocha nos remete as influências do Tropicalismo e, de forma particular, a uma característica desse movimento, a carnavalização.

O objetivo do movimento tropicalista visava destruir os falsos mitos e profanar as relíquias que lhes eram associadas, por meio do procedimento de carnavalização: misturando o candomblé, o rock, o folclore da América Latina e as novas tecnologias (guitarras elétricas, sons eletros-acústicos, ruídos etc.). Propôs uma (re)leitura de uma ideia de Brasil, inspirada nas ideias modernistas de Oswald de Andrade que a percepção estética convencional julgava cafona, atrasada e de mau gosto.⁴²⁴

A alegoria tropicalista foi, em grande parte, o ponto de partida para a análise da realidade brasileira empreendida no *Abertura*. A carnavalização fez com que num tom anárquico, o apresentador reafirmava a proposta que se aproximou. Como já dissemos, do trabalho de Chacrinha.

⁴²² Idem, p. 97.

⁴²³ Idem, p. 97.

⁴²⁴ FISCHER, Catarina Justus/Ovanil Fabrício/Vera A. Assumpção Tavares de Carvalho. O movimento tropicalista e a revolução estética, *Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n. 1, 2003, p. 149.

4.4.1 – Glauber começa a falar na televisão

A primeira aparição de Glauber Rocha no programa *Abertura* é como entrevistado e não como entrevistador⁴²⁵ em março de 1979. Célia Portela teve uma conversa com o cineasta que pode ser caracterizada como uma anti-entrevista. Durante o tempo todo, ele assume o comando e dirige o diálogo como se fosse o responsável pelo quadro, deslocando e conduzindo a entrevista. Célia ficou sentada na cadeira giratória acompanhando o entrevistado que, em pé, se move o tempo inteiro com o acompanhamento da câmera, se distanciando do padrão de entrevista televisiva.⁴²⁶

Célia Portela: Me responda. O aconteceu na China?

Glauber: Na China? Olha aqui. Você veja... Antes de eu responder o que aconteceu na China, eu estou lendo aqui a declaração do Sr. *Karlos Rischbieter*, ministro da Fazenda, o Sr. *Karlos Rischbieter*. Ele diz o seguinte: se o governo brasileiro não eliminar a extrema pobreza que existe no país, corremos o risco de termos um novo Irã ou uma nova Índia, onde a grande massa da população não participa do processo de modernização econômica. Para ele, até hoje, apenas os trabalhadores apertaram o cinto, e não se pode combater a inflação jogando toda carga em cima dos assalariados. Você já ouviu falar da China?

Célia Portela: Mas me diz. O que aconteceu na China?

Glauber: Na China? Olha aqui, por exemplo, o Papa esteve no México. Você já imaginou o Papa todo vestido de ouro, como um filme de Buñuel, beijando a terra sagrada do México, diante de milhões de índios miseráveis? Isso é que ultrapassa a imaginação de Gabriel Garcia Márquez naquele livro *Cem anos de solidão*. O Papa no México. Agora eu preciso que me façam outra pergunta.

Célia Portela: Você quer que faça uma nova pergunta?

Glauber: Por exemplo. Eu estou aqui olhando a revista *Veja*. Carmem Miranda. Você veja aqui.

Célia Portela: Então eu te pergunto outra coisa.

Glauber: O que você acha da Carmem Miranda?

Célia Portela: Eu acho sensacional, me diz uma coisa...

⁴²⁵ ROCHA, Glauber. Programa *Abertura*, Rede Tupi, Rio de Janeiro, fevereiro de 1979. Entrevista concedida a Célia Portela

⁴²⁶ Os quadros não possuem nomes específicos, por isso estou conferindo uma nomenclatura própria, apenas como referência para a pesquisa.

Glauber: Eu acho a Carmem Miranda um produto do imperialismo para conquistar o subdesenvolvimentismo brasileiro. Eu sou contra Carmem Miranda.

Célia Portela: Você é contra?

Glauber: Eu sou contra. A Carmem Miranda é uma mistificação.

Célia Portela: Agora eu quero te perguntar: Você tem medo da TV brasileira ou é a TV brasileira que tem medo de você? (Em meio à pergunta Glauber intervém.)

Glauber: Essa pergunta já me fizeram no Trailer.

Célia Portela: E não pode fazer outra vez?

Glauber: Pode, mas a entrevista corre o risco de ficar monótona. Eu estou aqui fazendo publicidade da revista *Veja* sem querer; mas a gente tem que aproveitar o programa da Abertura para quebrar. Eu achei ótima essa capa – A China e a África, não a China e a América. Na China está acontecendo uma coisa muito importante, uma revisão crítica e dialética do socialismo. Isso abre uma perspectiva histórica para um país que ficou mumificado pela teoria do maoísmo. Felizmente, houve em tempo uma revisão dialética e o povo chinês pode entrar no barato de uma neorecapitalização que não destrói a perspectiva do socialismo, mas abre possibilidades para que o socialismo possa ser feito na paz, na liberdade e no progresso, adotando uma política nova, uma política revolucionária, de todos aqueles que pensam em salvar o povo da fome e da miséria. Porque o que o povo precisa é realmente de comida e escola. O salto tríplice: o salto econômico, o salto alimentar e o salto cultural.

Célia Portela: Muito bem. Está respondido o que eu perguntei.

Glauber: Então tudo bem. Eu acho que corta então. Corta porque já acabou.⁴²⁷

A pergunta inicial sobre a China demora a ser respondida, pois apesar do interesse de Glauber no tema, ele se lança na discussão sobre a realidade mais próxima. Com a revista na mão, lê a declaração do ministro da Fazenda, *Karlos Rischbieter*, sobre a necessidade de acabar com a miséria no Brasil, caso contrário, correríamos o risco de nosso país se tornar um Irã ou uma Índia, onde não existia participação do povo no movimento de modernização econômica. Enfatiza a fala do ministro que considera que os trabalhadores eram os que mais sofriam com as políticas econômicas o que não poderia continuar. Apesar de não haver uma fala de exaltação, apenas o fato de citar o ministro da Fazenda e a crença de que o povo tinha um papel efetivo no desenvolvimento econômico do país, já denota certa admiração pelo ato. Mais uma vez aí, é demonstrada a fé do entrevistado no governo do general João Baptista Figueiredo, já exaltado por ele

⁴²⁷ROCHA, Glauber, Programa *Abertura*, Rede Tupi, Rio de Janeiro, fevereiro de 1979. Entrevista concedida a Célia Portela.

na imprensa.⁴²⁸ Esse tema se mistura ao discurso contra o imperialismo representado pela figura de Carmem Miranda. Aliás, tema caro ao entrevistado que não perde a chance de atacar o potencial imperialista dos Estados Unidos. Depois da tentativa de resgatar o comando da entrevista ao questionar sobre se Glauber teria medo da TV brasileira ou seria o contrário, ele se nega a responder porque considera a questão já desgastada por ter sido feita fora do ar. A monotonia a que faz referência de uma questão ainda não discutida junto ao público do programa, não deixa de ser uma provocação para se pensar a linguagem da TV e uma recusa ao ensaio, defendendo a espontaneidade do entrevistado. Deixando de forma brusca o tema e mudando de assunto, volta à primeira questão e atribui maior significado para os acontecimentos da China que começava a passar pelas reformas econômicas e políticas de Deng Xiaoping, considerando que se tratava de mudanças de caráter dialético positivas para amenizar os efeitos do maoísmo na cultura chinesa, sem abandonar o socialismo que deveria ser feito na paz, mas propondo a perspectiva de uma “neorecapitalização”. A visão das transformações demonstra um olhar otimista e esperançoso de redemocratização da China. Ali ficava claro que o olhar de Glauber era o da abertura e sua crença tanto nas intenções do governo chinês quanto no brasileiro eram a demonstração disso. As falas, um tanto desconexas deixam a apresentadora visivelmente transtornada. A presença de Glauber retrucando e querendo demarcar território deixou Célia Portela, várias vezes, constrangida, com muita dificuldade de tomar a direção da entrevista, com sua fala sendo encoberta pelo entrevistado, inclusive sem conseguir efetivamente ter sua resposta, apesar de considerar que sim. Até o final é uma demonstração da figura dominadora, e até mesmo autoritária do entrevistado que não se permitiu entrevistar, descaracterizando a proposta inicial. A postura de diretor prevaleceu tanto que ele próprio finaliza a entrevista dizendo que se tudo foi dito então “corta”.

4.5 – Jango já era

A revisão da história do Brasil feita no documentário *História do Brasil* na primeira metade da década de 1970 foi recuperada em uma breve reflexão de Glauber no que ele chamou de desmascaramento histórico ao discutir a derrota política de João

⁴²⁸ ROCHA, Glauber. Goal de Figueiredo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17/05/1978, p. 30.

Goulart em 1964, questionando, de forma mais específica, a questão da proposta das reformas de base.

Vai gravar agora? Fernando, agora é o quadro.

Boa noite Brasil. Este é o desmascaramento histórico. Eu queria dentro de um tempo tranquilo, colocar um pouco de história didática dentro da televisão. Então, eu sempre ouço falar que o presidente João Goulart, que foi derrubado em 64, era um incompetente, um louco, um subversivo. Eu fiz uma revisão histórica disso, independente das categorias clássicas do pensamento dominante no Brasil, e fiz um pequeno documentário usando as imagens do *Viramundo*,⁴²⁹ filme de meu amigo Geraldo Sarna, mostrando as reformas que Jango queria fazer. A pergunta é a seguinte: seriam essas reformas comunistas ou apenas reformas para fazer? Eu não sei falar a linguagem do CEBRAP e do ISEB, isso é tudo mistificação, reformas que seriam a revolução socialista brasileira, ou reformas que provocariam um neocapitalismo democrático. Aliás, vamos ver o filme, para ver quais eram as reformas de Jango? “Luz, câmara, ação!” um momento de escuro, é isso mesmo. Manda ver!

Filme: Em 1963, Jango nomeia Darci Ribeiro chefe da Casa Civil, Santiago Dantas, ministro da fazenda, Almino Afonso, ministro do trabalho, Celso Furtado, ministro sem pasta. (A imagem fica fixa no cartaz do filme e em seguida se encerra.)

Nós mulatos, sertanejos, perguntamos o seguinte: O Brasil precisa ou não de reformas estruturais? É por isso que eu afirmei aqui, na semana passada, que o plano que o governador Ney Braga, do Paraná, saravá, enviou ao presidente era um plano ótimo. Todo mundo só quer falar em Partido Político. Os partidos só ficam falando em Constituição. Um papo furado, um papo jurídico – Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, aquele negócio decadente do Brasil, e não falam em reformas. Realmente, se houvesse reformas no Brasil, uma parte da classe proprietária, da riqueza sairia prejudicada. Mas essa classe se for humana, não poderia ceder também, em função de uma nova utopia? Por que a burguesia tem que ser cruel, desumana?

⁴²⁹O documentário de Geraldo Sarno, de 1965, retrata o fluxo migratório para a região centro-sul e o processo de adaptação de migrantes nordestinos a cidade de São Paulo. A produção do filme teve a colaboração dos sociólogos Otávio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio F. de Camargo. O argumento do filme leva em conta temas importantes para as ciências sociais do período, principalmente a tese do desenvolvimentismo, da modernização, industrialização e da urbanização. Para maiores considerações sobre o filme ver: PIMENTA, Carlos Henrique Gomes. *Algumas considerações sobre o documentário Viramundo*. Aruanda, 13/09/2004. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/viramundo.htm>> Acesso em: 06/12/2012.

Valeu! Saravá! Enfim, não vai aqui nenhuma provocação? É preciso tocar nos mitos. Inclusive, eu posso criticar. Eu gostaria que alguém falasse: Glauber Rocha é um canalha! E eu coloco no ar tudo o que ele pensa. Assim é a democracia. Todos nós temos um ego semelhante. Nada de guardar rancores, eu não aceito revanchismos. Os comunistas não podem andar dizendo por aí que não existe dissidência na União Soviética. Que não tem repressão lá. A revolução soviética acrescentou coisas positivas, mas também coisas negativas. Não pensemos no exterior. Vamos nos voltar para o Brasil, para dentro de nossos rios, nossas florestas, onde vive um povo pobre, liquidado, doente que precisa ser resgatado. Então vamos acabar com essa disputa pelo poder e ver o básico: saúde, hospital e escola. Tenhamos um pouco de amor pelo povo. Por isso é que eu não gosto dos líderes burgueses, porque ficam num papo furado e aí querem disputar o poder. Nada de autoritarismo! Ninguém pode falar em nome do povo, e a revolução soviética já era, a revolução francesa, Giscard D'Estaing. Vamos descobrir a feijoada, o carnaval, o frevo, as coisas nacionais. Eurocomunismo, Adeus, Europa! Existe Brasil! Os brasilianistas, estrangeiros que ficam falando mal do Brasil. Esses estão sendo superados pela história. Nós somos negros mulatos, índios, nós somos um povo de nordestinos. Nossa cultura é a macumba, não é a ópera. Então vamos lá. Vamos descobrir o Brasil. Jango já era, mas João Figueiredo pode dar o salto tríplice, integrando inclusive a esquerda e a direita na feijoada, a grande jogada, o grande modelo. É isso aí! Boa noite!⁴³⁰

A justificativa de Glauber para o quadro era levar um pouco de história didática para a televisão a partir dos comentários que ouvia no cotidiano de que o presidente João Goulart, tirado do poder pelo golpe civil-militar de 1964, seria um incompetente ou mesmo, um louco. A discussão suscitada remete as razões do golpe cujo foco recai sobre as reformas de base que seriam para os militares mais uma evidência do caráter comunista daquele governo. Os comentários de Glauber fogem do pensamento acadêmico cujo debate fora aquecido com os trabalhos de Alfred Stepan, Wanderley Guilherme dos Santos e René Dreifuss e poderiam ajudar a explicar melhor o episódio.

O cientista político Wanderley Guilherme dos Santos com seu livro *Sessenta e quatro: anatomia da crise* do final dos anos 1960, trouxe uma importante contribuição para discussão das razões do golpe militar no Brasil. Para ele é necessário aplicar variáveis políticas aos esquemas explicativos de base econômica devido à insuficiência do arcabouço teórico político brasileiro. O golpe não pode ser visto apenas em termos de explicações macro-históricas, pois somente com a conjunção das variáveis políticas é possível alcançar uma explicação satisfatória para a crise instaurada em 1964 e que tem,

⁴³⁰Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, março de 1979.

segundo Santos, suas raízes na chamada “paralisia decisória” resultado do confronto político entre os atores daquele contexto e que teria deixado tanto o congresso quanto o próprio presidente Goulart sem ação política. O golpe está ligado a um emperramento do sistema e não uma reação a atitudes do governo.⁴³¹

A tese de Alfred Stepan defendida nos Estados Unidos, em 1969, e publicado no Brasil, em 1975, com o título *Os militares na política: as mudanças de padrões na vida brasileira* considera a ideia de que os militares não devem ser vistos como um fator isolado, “a instituição militar não é um fator autônomo, mas deve ser pensada como um subsistema que reage a mudanças no conjunto do sistema político”⁴³². O autor analisa a incapacidade de João Goulart em reequilibrar a política brasileira e a mudança de postura dos militares que sempre tiveram um papel moderador, intervindo na política brasileira, mas deixando o poder nas mãos dos civis. Uma das novidades no quadro político de 1964 é que essa cultura mudou o que fez com que os militares tomassem o poder e conduzissem o governo através de uma ditadura militar. As razões da mudança estariam na percepção por parte dos militares de que as instituições no governo Goulart estavam falhando, bem como a quebra de hierarquia e da disciplina nos quartéis poderiam minar as bases das forças armadas e dificultaria uma reação contra um possível golpe de esquerda promovido por João Goulart. Algumas promoções aconteciam dentro do exército com base em critérios políticos o que sugeria para os militares a intenção do presidente em formar uma força militar leal a ele com fins golpistas e havia rumores da existência de exércitos populares. Essa possibilidade amedrontava os militares. A implantação de um regime autoritário seria a possibilidade de estabilização e fim do avanço das esquerdas. Essa tomada do poder seria possível porque a Escola Superior de Guerra dava indicativos da existência de membros que teriam as soluções para os brasileiros. Era a certeza de que os militares teriam um elenco capacitado o suficiente para governar o Brasil. Não mais como antes, o poder não deveria ser entregue aos civis, mas sim aos militares que governariam de forma direta.⁴³³

⁴³¹ SANTOS, W. G. *Sessenta e quatro: anatomia da crise*. São Paulo: Editora Vértice, 1968. p. 10.

⁴³² STEPAN, A. C. *Os militares na política: as mudanças de padrões na vida brasileira*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p.140.

⁴³³ Idem, p. 37

O trabalho de René Dreifuss intitulado *A conquista do Estado*⁴³⁴ é uma contribuição efetiva para o entendimento do golpe militar de 1964. Apesar de ser considerado, por alguns historiadores, como um exemplo da historiografia conspiracionista do golpe, realizou uma pesquisa rica em detalhes pautada em extensa documentação. O autor afirma que no final da década de 1950 e início da década de 1960 é marcado pela constituição de uma elite orgânica formada por empresários e tecno-empresários, intelectuais e militares, representantes de interesses financeiros, multinacionais e associados. Esses grupos estariam exercendo o poder da classe dominante para preservar os seus interesses. Essa análise tira o foco dos militares e tecnocratas, atribuindo aos empresários e banqueiros um papel fundamental no contexto que levou ao golpe de 1964. O IPÊS/IBAD (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais/Instituto Brasileiro de Ação Democrática) seria o núcleo de um “golpe de classes” e teria como objetivos entre outros, restringir a organização das classes trabalhadoras; consolidar o crescimento econômico num modelo de capitalismo tardio, dependente, com alto grau de concentração industrial integrado ao sistema bancário e promover o desenvolvimento de interesses multinacionais e associados na formação de um regime tecno-empresarial com apoio das forças armadas.

Todos os trabalhos citados, com exceção do livro de Dreifuss que foi publicado em 1981, precederam a discussão promovida por Glauber Rocha sobre o golpe e a figura de João Goulart, mas houve uma negação deles por pertencerem ao universo acadêmico universitário, distante do cineasta que preferiu se posicionar de forma mais livre e com linguagem mais popular, já que afirmou não falar a língua do CEBRAP ou do ISEB.⁴³⁵ Esse distanciamento do debate acadêmico ajudou remetendo a uma análise simplista que resume a razão do golpe a questão das reformas de base provocando o receio dos militares em relação ao Brasil se tornar um país socialista, desconsiderando outras problematizações que envolvem os agentes civis. O cerne da questão levantada é o desmascaramento da ideia de que as reformas de base tinham o caráter comunista ou se realmente eram necessárias. Ele julgou a necessidade de reformas estruturais no Brasil e

⁴³⁴ DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 79.

⁴³⁵ O ISEB foi criado pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955 no Ministério de Educação e Cultura. Reunia intelectuais que tinham como objetivo a pesquisa das ciências sociais e foram responsáveis pela teoria do Nacional desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek.

fez referência a proposta de mudança política do governador Ney Braga⁴³⁶ do Paraná, deixando o telespectador sem a informação sobre a proposta política que considera positiva. Sua crítica é direcionada aos parlamentares que ficavam discutindo a Constituição e não falavam em reformas, necessárias, mas que se implementadas iriam prejudicar a burguesia, classe que devia assumir a sua responsabilidade social. A argumentação, embora louvável, de solicitar a participação da burguesia no ônus financeiro necessário para existir uma divisão de renda mais justa, aponta para a utopia da conscientização espontânea da classe dominante de assumir o papel histórico de conduzir um processo de distribuição de renda.

Uma referência constante de Glauber no programa é a crítica as influências internacionais que, nesse quadro, vem com o comentário sobre a esquerda brasileira que não reconhece o lado negativo da Revolução Russa. Com muita sutileza ataca as influências externas sobre a esquerda brasileira, negando a leitura feita por uma militância revolucionária, asfixiada pelos ideais da sociedade soviética, admitindo avanços, mas não aceitando a postura não crítica de militantes, ainda presos a um convencionalismo stalinista. O Brasil não deveria se pautar pelos valores estrangeiros, daí a saudação da Umbanda “Saravá”, invocando no sincretismo um ícone de brasilidade com o intuito de buscar a legitimidade de um nacionalismo nas raízes da cultura brasileira. As concepções teóricas de Glauber foram influenciadas por Darcy Ribeiro, antropólogo e amigo do cineasta, que acreditava que o Brasil era uma nova civilização, resultado da miscigenação. Ideais que foram, posteriormente, defendidas no livro *O Povo Brasileiro*.⁴³⁷

Essa influência do pensamento de Darcy Ribeiro justifica o discurso de Glauber Rocha que considerava o antropólogo como um dos maiores pensadores do país e um de seus gurus intelectuais.⁴³⁸ A constatação da grandiosidade da cultura brasileira perante a

⁴³⁶ Ney Braga era Ministro da Educação no governo Ernesto Geisel, Glauber solicitou financiamento para seu filme junto a Embrafilme, órgão ligado a esse ministério, em 1975 e, novamente, em 1978 para realização de *A Idade da Terra*. O pedido em 1975 foi considerado por Jaguar no *Pasquim* como um pagamento feito a Glauber para fazer material de propaganda do governo o que não se sustenta, pois não existe nenhuma referência desse material. RIBEIRO, Darcy. *Utopia Brasil*, São Paulo: Editora Hedra, 2008. p. 114.

⁴³⁷ RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴³⁸ Glauber relatou a admiração por Darcy Ribeiro que conheceu no Chile “nos tempos de Salvador Allende” e com uma conversa onde “em 20 minutos, Darcy reduziu a história da humanidade. Fiquei perplexo diante do Gênuz. (...) depois que Paulo Emílio morreu, incorporei Darcy como meu Terceiro Pai Nacyonal, o primeiro é Jorja-mado...” ROCHA, Glauber, *Darcy*, Folha de São Paulo, São Paulo, 29/07/1978, p. 26.

realidade de fome e miséria do povo fazia o cineasta atribuir papel central a figura do presidente João Baptista Figueiredo cuja missão seria a de promover a harmonia entre esquerda e direita voltada para união cultural do Brasil “integrando inclusive a esquerda e a direita na feijoada, a grande jogada, o grande modelo.”⁴³⁹

O presidente João Baptista Figueiredo ganhou, no olhar de Glauber, a missão de unir os vários grupos, as várias tendências ideológicas em torno da cultura brasileira quando diz que esquerda e direita deveriam se unir na feijoada, ou seja, deixar as divergências e se encontrar de forma harmônica na cultura brasileira. O otimismo com a figura do presidente é evidente, pois a possibilidade do chefe da nação se transformar em um articulador e apaziguador de conflitos de classe sociais é a visão que fica do cineasta que acreditava na própria afirmação de Figueiredo que anunciou seu interesse em se tornar um agente de conciliação nacional no discurso da vitória nas eleições de 1978:

Reconheço que a disputa é própria dos regimes abertos, das instituições sadias. Travado o pleito, porém, quero apresentar ao povo a mensagem que é a própria expressão do caráter nacional: a minha mão estendida em conciliação.

A democracia só funciona como soma dos esforços de todos em prol do bem comum, muito além do total agregado de benefícios particulares, a pessoas, grupos ou facções.

Espero, pois, a ajuda e a participação dos que se opuseram a mim. A crítica de boa-fé é mais do que aplauso: É a solidariedade que une os homens de bem.⁴⁴⁰

Mas essa não era a única razão para acreditar no general João Batista Figueiredo. Afinal, para Glauber ele seria responsável por instaurar no país um governo de centro-esquerda:

Eu considero o governo do Figueiredo um governo de centro-esquerda. Eu não, qualquer sociólogo, observador, ou seja, um governo progressista, liberal que se preocupa com as causas sociais, com uma política externa independente em relação ao Terceiro Mundo e que procura ser independente em relação ao

⁴³⁹Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, Rede Tupi, março de 1979.

⁴⁴⁰FIGUEIREDO, João Baptista, A mensagem do presidente eleito, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16/10/1978, Primeiro caderno, p.5.

imperialismo americano, é um governo de centro-esquerda. Um governo que abre.⁴⁴¹

A afirmação de Glauber de que o presidente seria de centro-esquerda não faz sentido em um país com forte influência do Estado na economia e com o capitalismo como sistema econômico declarado. Devemos considerar que a classificação de centro-esquerda atribuída ao presidente João Figueiredo não foi um ato isolado. O ministro das Comunicações Sociais do seu governo, Said Farhat, fez a mesma declaração e provocou espanto de setores da mídia, tal é o caso da revista *Visão* que em nota considerou a afirmação descabida já que

é estranhável o fato de que um ministro de Estado, responsável pela área das comunicações sociais venha a público atribuir ao chefe de governo uma postura política que, até hoje, o próprio presidente jamais assumiu como sua.⁴⁴²

O rótulo de esquerda era, para um governante representante de uma tradição supostamente “revolucionária” instaurada em 1964 para garantir a ordem “democrática” capitalista, estranha uma vez que o termo está associado ao socialismo, mesmo que numa escala bem baixa ainda é “no mínimo paradoxal se apresentar como de ‘centro-esquerda’ o chefe de um Governo que se pronuncia a favor da iniciativa privada, da menor ingerência do Estado na vida dos indivíduos.”⁴⁴³ Trata-se de uma situação inconcebível. Vale ressaltar, no entanto, que independente de se considerar o governo Figueiredo como de centro-esquerda, para o cineasta Glauber Rocha a afirmação tem caráter revelador de uma concepção política voltada para um conceito de abertura pautada pelo livre pensamento.⁴⁴⁴ A euforia se justifica com a liberdade de lançamento do filme *Cabeças Cortadas* no Brasil, com a exibição também do polêmico *Di Glauber*. O cineasta

⁴⁴¹ROCHA, Glauber. *ALCEU* - v.7 - n.13 - p. 5 a 21 - jul./dez. 2006, p. 13. Entrevista concedida a Miguel Pereira

⁴⁴² Então, Figueiredo é de “centro-esquerda?”. Revista *Visão*, São Paulo, 09/07/1979, p. 11.

⁴⁴³ Idem, p. 11.

⁴⁴⁴ A entrevista de Glauber concedida a Miguel Pereira foi, originalmente publicada, parcialmente, no jornal O Globo em 10 de junho de 1979 no período em que fazia o programa *Abertura* e se torna complementar a seu pensamento na televisão.

considerava que a liberação desses filmes pela censura era demonstração maior da liberdade democrática que estava imperando no país.

O posicionamento político de Glauber Rocha já se tornara polêmico em 1974, quando morava na Itália e enviou para Zuenir Ventura, então na revista *Visão*, uma carta onde declarava apoio aos militares e dizia acreditar na abertura política anunciada pelo presidente Ernesto Geisel e afirmava que “Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo”.⁴⁴⁵ Essa ideia contrariava o discurso de Glauber até então, e se tornava mais forte ainda, ao ler o livro *Geopolítica do Brasil*⁴⁴⁶ do general Golbery do Couto e Silva e declarar: “para surpresa geral, li, entendi e acho o general Golbery um gênio, o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro”⁴⁴⁷ e completa afirmando a sua escolha. Mais ainda: “que entre a burguesia nacional/internacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo.”⁴⁴⁸ Zuenir Ventura, a princípio, relutou em publicar a carta, mas influenciado por Cacá Diegues acabou levando para as páginas da revista *Visão* as ideias de Glauber o que desencadeou uma série de críticas no âmbito nacional e internacional.

As reações a essa declaração correram o mundo através de moções e manifestos de repúdio distribuídos em congressos e festivais internacionais. Em várias línguas, Glauber foi acusado de ter aderido ao sistema e ter-se vendido ao governo.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Carta de Glauber Rocha enviada em 31 de janeiro de 1974 para Zuenir Ventura e publicada na revista *Visão* em março do mesmo ano. O general Golbery do Couto e Silva e o presidente Ernesto Geisel, segundo Elio Gaspari, ao saberem das afirmações de Glauber Rocha, não deram atenção. “Geisel raramente ia ao cinema. Golbery, nunca. Para ambos, o cineasta baiano era um intelectual caótico dos anos 60, inimigo do regime, auto-exilado na Europa.” GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 385.

⁴⁴⁶ COUTO E SILVA, Golbery. *Geopolítica do Brasil*. 1.ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1967.

⁴⁴⁷ GASPARI, 2003, op. cit, p. 385.

⁴⁴⁸ Idem.

⁴⁴⁹ Glauber afirmou, segundo Zuenir Ventura, que Jaguar, editor do Pasquim, publicou, em seu jornal, que ele teria recebido 6 milhões de cruzeiros do ministro da educação Ney Braga para filmar passeatas para a polícia. VENTURA, Zuenir. *Gênio da raça*. Revista *Isto É*, 2/9/1981. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/acervodportal/genio-da-raca-zuenir-ventura-1652/>> Acesso em: 02/02/2013.

Era mais um episódio do confronto entre Glauber e as esquerdas que, segundo Darcy Ribeiro, nunca compreenderam Glauber, assim como não compreenderam Gilberto Freyre considerando-o um pensamento reacionário.⁴⁵⁰

Em outro quadro do programa *Abertura*, no qual Glauber entrevistou um motorista de caminhão conhecido como Bruce Lee, ele fez uma breve reflexão sobre a carta endereçada a Zuenir Ventura em 1974:

Em 1974, em Roma, meu amigo Zuenir Ventura me pediu uma mensagem sobre o Brasil e eu disse que Geisel iria abrir o Brasil. Declaração que saiu publicada na revista *Visão* e eu ganhei vários inimigos, mas não tem a menor importância. O Brasil está aberto. Nós somos uma nação simples, uma nação sentimental, uma nação sem gravata.⁴⁵¹

A indignação de muitas pessoas não estava no fato de Glauber prever a abertura política, mas fundamentalmente na declaração de que Golbery seria o gênio da raça junto com Darcy Ribeiro, o que ele deixa passar em branco e fortalece, mais uma vez, a importância de Geisel no processo de abertura política.

Zuenir Ventura considera Glauber uma pessoa capaz de sofrer fisicamente os males do país e cita como exemplo a morte do ministro da Justiça, Petrônio Portela. “Vendo na morte do articulador da abertura uma metáfora do fim da distensão, Glauber adoeceu. ‘Civicamente deprimido’, como alegou, internou-se numa casa de repouso em Itatiaia durante duas semanas.”⁴⁵²

A aparente contradição do conteúdo da carta endereçada a Zuenir Ventura pode ser explicada, segundo o cientista político Luciano Kreuzburg Miranda,⁴⁵³ pela tomada de consciência de Glauber Rocha sobre a realidade das Forças Armadas, instituição formada por grupos múltiplos, não podendo ser vista como uma corporação monolítica, contendo em seus quadros grupos capazes de realizar mudanças políticas necessárias para a volta da democracia ao Brasil.

⁴⁵⁰ Idem.

⁴⁵¹ Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, maio de 1979.

⁴⁵² Discurso proferido por Darcy Ribeiro durante no enterro de Glauber Rocha e documentado no documentário *Que Viva Glauber!* de Aurélio Mechiles, 1991.

⁴⁵³ MIRANDA, Luciano Kreuzburg. “Cineastas e militares entre a “comunicação e a “revolução” no Brasil dos anos 70”, in: *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 6, p. 208-222, jan.-jul., 2010.

A morte de Carlos Lamarca, em 17 de setembro de 1971, teria sido o ponto de partida para uma reflexão acerca das alternativas para o fim do regime ditatorial. Gustavo Dahl e Glauber receberam a notícia da morte do guerrilheiro juntos, o que levou a uma reflexão sobre a impossibilidade de se levar adiante um discurso que atribuísse ao povo qualquer possibilidade de ação revolucionária. Para Gustavo Dahl, o povo se encontrava em um nível bastante atrasado de desenvolvimento, caracterizando um estágio irracional no qual, “antes de haver resistência ao “código marxista”, haveria, ao contrário, um ‘tipo de disposição a uma revolta anárquica contra a autoridade’⁴⁵⁴. Essa constatação levaria a crença em grupos em conflito entre os militares, alguns defendendo ideias progressistas, inclusive de ordem anti-imperialista contra, principalmente, os Estados Unidos. Tal crença ganhava reforço a partir da experiência peruana do governo militar de Juan Velasco Alvarado que tomou posse em 1968 e adotou no início um discurso nacionalista e anti-imperialista, de valorização das questões sociais através de uma legislação e realizando uma reforma agrária.⁴⁵⁵ O conceito de segurança nacional desenvolvidos pelos militares no Centro de Altos Estudos Militares (CAEM) que não era restrito ao aspecto militar, mas discutia as questões econômica e social. Os oficiais que desenvolveram as reformas no Peru se autodenominavam “combatentes contra o subdesenvolvimento”.⁴⁵⁶

A conjuntura política não era, para Glauber, favorável ao desenvolvimento de movimento nacionalista liderado por militares progressistas. Ele entendia que existia uma incapacidade por partes dos movimentos civis de levarem adiante uma ação revolucionária, mas isso deveria acontecer e que seria possível no Brasil de forma original:

Dito de outro modo, para Rocha, seria possível um “salto dialético” decorrente da tensão entre a fração militar alinhada aos Estados Unidos (o grupo da “Linha da Sorbonne”) e a nacionalista, representada, na concepção de Rocha, pelos “jovens oficiais da ‘Linha Peruana’, ex-adeptos do general Albuquerque Lima”, que postulou suceder Costa e Silva na presidência.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Idem, p. 213.

⁴⁵⁵ ROUQUIE, Alain. *The Military and the State in Latin America*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

⁴⁵⁶ DABÈNE, Olivier. *América Latina no século XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 171.

⁴⁵⁷ MIRANDA, op. cit. p. 215.

A grande euforia de Glauber era a possibilidade de mudança com as eleições de 1974⁴⁵⁸ com a vitória da oposição e a chegada ao poder de Ernesto Geisel, considerado exemplo de mudança. Além das afirmações do presidente Geisel e de Golbery, fortalecia o coro pró-mudanças democráticas, o general Souto Malan cuja declaração de que os militares pretendiam uma “desvinculação controlada do poder” no sentido de levar adiante o processo de “distensão”.⁴⁵⁹

O olhar de Glauber Rocha sobre a figura do presidente João Baptista Figueiredo reforçava a esperança com a abertura política e sua participação no programa *Abertura* era exemplo de sua crença nesse projeto. Muito mais do que revelar a admiração pelo regime autoritário, existia a crença, embora muitas vezes equivocada, em pessoas e no discurso da mudança visando a redemocratização do país. A exaltação de membros do regime descompromissados com a abertura revela um entusiasmo descabido, tal é o caso das observações feita no artigo *Formaluf*⁴⁶⁰ publicado no jornal *Folha de São Paulo* sobre o governador eleito de São Paulo, Paulo Maluf, considerado por Glauber como o homem capaz de acabar com a miséria de seu Estado. Compara Maluf ao então candidato à presidência da república João Baptista Figueiredo e conclui que existia uma diferença entre os dois. Maluf seria um político preocupado com ascensão e capaz de fazer o que fosse preciso para alcançar seus objetivos. Como fez para vencer o candidato do presidente Geisel ao governo de São Paulo, Laudo Natel.⁴⁶¹ Figueiredo teria uma postura mais nobre porque tinha “fome de Justiça”, afirmando que “a fome de Figueiredo é diferente. Ele tem fome de justiça, ele não virou nenhuma mesa, ele recebeu ordens do presydent⁴⁶² Geisel para cumprir a missão de acabar com a fome do Brazyl.”⁴⁶³ Diante dessa situação, Glauber aconselhou o governador: “sua fome deve ser o de comer a mizerya. Você, Maluf, precisa ser grande como nenhum governador paullyzt o foi desde Janyo.”⁴⁶⁴ O otimismo com o governador paulista leva a comparação de Maluf com o ex-presidente dos Estados Unidos Richard Nixon,⁴⁶⁵ mas verificando o distanciamento

⁴⁵⁸ Euforia com a vitória da oposição que poderia aquecer o processo de transição democrática.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 215.

⁴⁶⁰ ROCHA, Glauber. *Formaluf*, Folha de São Paulo, São Paulo, 07/10/1978.

⁴⁶¹ Durante processo das eleições indiretas para o governo do estado de São Paulo, o então candidato Paulo Maluf, visitou todos os deputados do colégio eleitoral estadual e conseguiu a maioria dos votos que precisava para se eleger governador, vencendo Laudo Natel, candidato do presidente Ernesto Geisel.

⁴⁶² Mantenho a grafia original de Glauber Rocha que utilizava uma escrita própria em seus artigos no jornal *Folha de São Paulo* no período de 1978 e 1979.

⁴⁶³ ROCHA, Glauber. *Formaluf*, Folha de São Paulo, São Paulo, 07/10/1978.

⁴⁶⁴ *Idem*.

⁴⁶⁵ O ex-presidente dos Estados Unidos Richard Nixon renunciou seu cargo devido a descoberta de um esquema de corrupção que ficou conhecido como caso Watergate 9 de Agosto de 1974.

entre os dois: “Você Maluf, você não tem nada a ver com o Nixon porque você não é corrupto.”⁴⁶⁶ Mais uma vez a avaliação de Glauber Rocha parte de uma idealização do governador de São Paulo, mas a exaltação do presidente continua no programa.

A imagem positiva de Figueiredo foi reforçada por Darcy Ribeiro que elogiou o trabalho do presidente, afirmando que “de salto, em salto, Figueiredo supera todas as expectativas”.⁴⁶⁷ Vale lembrar que apesar do jeito rústico do presidente e das frases polêmicas,⁴⁶⁸ ele conquistou popularidade e respeito pela promoção da abertura política, tendo levado adiante esse processo, mas sem bater de frente com os setores mais conservadores do exército o que pode ser constatado no caso Riocentro.⁴⁶⁹ É o mesmo Darcy Ribeiro que depois de avaliar positivamente a participação política do presidente Figueiredo é quem volta para fazer uma observação importante na constituição do perfil do homem que disse fazer a abertura contra tudo e contra todos. Ele considera que foi perdida uma grande oportunidade de Figueiredo ter se tornado o grande herói da redemocratização, bastava, para isso, convocar eleições diretas e acrescenta:

Poderia ter entrado na história brasileira como herói libertador se convocasse eleições diretas e livres. Em vez disso veta Aureliano Chaves, vice de Figueiredo, pretendente à sucessão, se enjoa de Mário Andreaza e dá pra trás, como burro teimoso que empaca escoiceia e recusa. Quase malufa. Afinal, dá uma de Pilatos: lava a mão e tancreda.⁴⁷⁰

Ao contrário de promover a redemocratização efetiva, o presidente João Figueiredo interveio contra a emenda Dante de Oliveira, a que propunha eleições diretas para o executivo federal. Uma semana antes da esperada votação, ele enviou ao congresso uma emenda constitucional, que “em 38 inovações restabelecia o sufrágio universal para presidente nas eleições de 1988”.⁴⁷¹ Mas segundo Beatriz Kushnir, o autoritarismo de

⁴⁶⁶ Idem.

⁴⁶⁷ RIBEIRO, Darcy. *Aos Trancos e Barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985, verbete 2321.

⁴⁶⁸ “O que eu gosto é de clarim e de quartel”. Teria dito a um menino que “se ganhasse salário mínimo dava um tiro no coco”. E afirmou que “preferia cheiro de cavalo a cheiro de povo”. RIBEIRO, Darcy apud LOPES, Adriana. MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora Senac – São Paulo, 2008. p. 863.

⁴⁶⁹ idem.

⁴⁷⁰ RIBEIRO apud LOPES, Adriana. MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora SENAC, 2008. p. 863.

⁴⁷¹ KUSHNIR, op. cit. p. 74.

Figueiredo ficou mais evidente no dia da votação já que “um aparato de segurança máxima foi montado, TVs e rádios foram censurados, 6 mil homens do exército estavam nas ruas de Brasília comandados pelo general Newton Cruz.”⁴⁷²

O presidente de 1979, a quem Glauber Rocha tece elogios e admira, era o homem da promessa de fazer o Brasil retornar ao curso da democracia e que para garantir isso havia enviado o projeto de anistia para o congresso nacional e anunciava o fim do bipartidarismo, acenando para um futuro com eleições diretas para governador que aconteceriam em 1982, o que não foi possível para Glauber ver, uma vez que sua morte aconteceu em 22 de agosto de 1981. Assim, o entusiasmo foi responsável por idealizações, até pequenas atitudes do presidente se transformavam, para o cineasta, em grandes acontecimentos. Em entrevista realizada com Nelson Motta, Glauber aproveita para fazer um novo elogio a figura do presidente, considerando o ato de Figueiredo de fazer ginástica na televisão representativo da nacionalidade brasileira:

Descobrir nossa identidade cultural. Nós somos índios. O presidente Figueiredo apareceu fazendo ginástica na televisão quando Brejnev tava lá caindo e o Jimmy Carter tava com culpa falhando. Então o Figueiredo ali esportivamente deu uma noção índia para o Brasil.⁴⁷³

De qualquer forma o importante, para Glauber, era acabar com os mitos, desmascarar a história, constatar que as reformas propostas por Jango eram mais uma necessidade daquele momento e menos um perigo de implantação do comunismo. Reformas que continuavam a ser necessárias em 1979. Tudo isso com a negação das influências externas, apostando em um novo Brasil feito de divergências dentro da cultura brasileira e “Jango já era”.

⁴⁷²Idem, p. 74

⁴⁷³Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, maio de 1979.

4.6 - Máscaras – Cinema e imperialismo cultural

A questão das influências culturais estrangeiras era uma das grandes preocupações de Glauber Rocha, demonstrado em seu quadro sobre as máscaras. Trata-se de um dos momentos onde a simbologia e o teor alegórico tomam conta da narrativa. O cineasta aparece na tela usando uma máscara de Frankenstein junto com Severino, responsável pelos cabos de filmagem e companheiro de tomada. Começa um discurso contra o imperialismo norte-americano.

Boa noite, pais de família do Brasil! Protejam seus filhos porque o Super Homem vem aí. Para enfrentar as máscaras do terror imperialista, do terror tecnológico, é preciso usar as máscaras da macumba brasileira. É o artesanato contra a tecnologia. Este aqui é Severino. Tire a máscara Severino! Aqui ele outra vez. “O sertanejo é antes de tudo um forte, não tem o raquitismo exaustivo do mestiço neurastênico do litoral.”⁴⁷⁴

Bote essa máscara aqui do Drácula (na realidade é do Frankstein) e vamos falar de cultura. José Celso Martinez, o maior teatrólogo do Brasil, completou 42 anos, vai montar *O homem e o cavalo* de Oswald de Andrade e *Os sertões*, em homenagem aos milhões de Severinos que existem no Brasil. Foi sua pré-abertura. Aliás, não confundam José Celso com Franco Zeffirelli, cenógrafo italiano que não é um diretor como Fellini e Visconti que montou aqui *La Traviata*, e quer montar também *O Guarani*. Também voltamos ao TBC⁴⁷⁵. Estamos em pleno *Pato com Laranja*.⁴⁷⁶

O cinema brasileiro é uma vergonha nacional. Eu que sempre defendi o cinema brasileiro... máscaras, máscaras. Os cineastas devem também tirar as máscaras, porque o escândalo entorno da Embrafilme é vergonhoso. Imaginem que entre as várias associações de classe hoje no Brasil, cada dois cineastas formam uma associação de classe. Close no Severino, a face do povo que não tem mais aparecido nos filmes nacionais que são muito ruim, reacionário, e por isso a Embrafilme perdeu o prestígio cultural.

Então essa semana temos o que? Bote a máscara, Severino. Esta semana temos Super-Homem. O preço de uma sequência para filmar Super Homem é o preço de 20 anos de Embrafilme. Ou seja a Embrafilme tem apenas 10 milhões de dólares por ano, e nós invadidos de Kojacs. Olha aqui Bráulio Pedroso, apenas 10% dos brasileiros comem feijão e não 10 entre 10 brasileiros comem feijão. A sua novela é uma porcaria. Eu gosto de você, mas isso é que é a vergonha nacional.

⁴⁷⁴Citação de Euclides da Cunha em *Os sertões*.

⁴⁷⁵ Teatro Brasileiro de Comédia, companhia de teatro criada pelo empresário italiano Franco Zampari, também, responsável pela criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tentativa de fazer cinema industrial no Brasil no modelo dos grandes estúdios de Hollywood.

⁴⁷⁶Comédia italiana com Barbara Bouchet, Monica Vitti, Ugo Tognazzi, título original *L'anatra all'arancia*, direção de Luciano Salce, 1975.

(...)Essas máscaras no Kabuki, Bertold Brecht, Meyerhold, José Celso Martinez, teatro total e livre no Brasil. Sejam, realmente o signo de uma cultura aberta e livre no Brasil. Não é como disse Ferreira Gullar na revista *Veja* na semana passada, que os intelectuais tem que se organizar para tratar com o poder. O Ferreira Gullar está querendo colocar poesia no sindicato. O sindicato é lugar para Lula. O verdadeiro líder popular do Brasil. Os poetas devem sair dos sindicatos, das fórmulas sonetistas e artísticas para criar uma arte livre. Saravá, José Celso, liberdade para a arte em todos os sentidos, inclusive nomeando grandes artistas para dirigir Funarte, SNT, teatro, porque a arte livre é a arte brasileira, e *Emanuelle* e o *Último Tango em Paris* não são obras de arte, são apenas filmes pornográficos. Boa noite! E as crianças brasileiras não devem ver *Super Homem*. Close no Severino, a imagem do povo brasileiro.⁴⁷⁷

O libelo anti-imperialista assumido no quadro fica como pano de fundo para questões que vão surgindo ao longo da fala ininterrupta de aproximadamente seis minutos. A defesa da cultura nacional vem num momento de resgate de identidade marcado por uma década de forte influência da cultura norte-americana, principalmente, na cultura.

No cinema, apesar dos incentivos financeiros da Embrafilme e de lançamentos de filmes de grande público como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976)⁴⁷⁸ de Bruno Barreto e *Bye, Bye Brasil* (1979) de Cacá Diegues. O grande fenômeno de massas que promoveu a grande invasão dos cinemas, na segunda metade da década, foram os filmes de *Os Trapalhões* e as pornochanchadas, mas sobretudo as produções internacionais, como *Guerra nas Estrelas* (1977) e *Super Homem* (1979) que Glauber considerava a grande ação das forças estrangeiras num atentado a cultura brasileira.

O combate ao imperialismo americano na negação do filme *Super Homem*, dos enlatados, séries de televisão como *Kojac*,⁴⁷⁹ grande sucesso dos anos 1970 no Brasil e o diretor italiano Franco Zefirelli refletem uma preocupação de mercado para a produção nacional. O poder econômico agindo de forma predatória sobre a produção artística nacional era um discurso comum desde os anos 1950. O nacionalismo exaltado reflete, não apenas um caráter ideológico, mas o próprio interesse do cineasta que se sente ameaçado pelo agente do imperialismo. Em entrevista realizada com Nelson Motta, Glauber ataca novamente Zefirelli e afirma que o diretor italiano não irá realizar a

⁴⁷⁷Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, maio de 1979.

⁴⁷⁸ Trata-se da segunda maior bilheteria do cinema brasileiro.

⁴⁷⁹ Seriado americano que trazia o cotidiano de um detetive policial bastante astucioso interpretado pelo ator Telly Savalas. Produzido pela rede americana CBS, foi exibido entre 1973 e 1978.

montagem de *O Guarani* porque ele o fará e terá Caetano Veloso no papel de Peri. Nenhum dos dois artistas realizaram a ópera, mas o motivo da crítica de Glauber Rocha parece ir além das preocupações ideológicas, pois os interesses do cineasta, enquanto homem que vivia de cinema, estavam ameaçados pela “invasão estrangeira”.

O tom de manifesto e repúdio a figura de Franco Zeffirelli, surge mais uma vez no quadro em que Glauber Rocha fez um apelo ao governo para liberar da censura o livro *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho num discurso a favor da liberdade de pensamento e exaltação do autor e de todos os profissionais de teatro que viviam sob censura numa manifestação de defesa da cultura nacional.

Glauber: Boa Noite! Este aqui é Oduvaldo Vianna Filho (mostrando o livro para a câmera), um grande teatrólogo brasileiro, autor e ator de teatro, que escreveu *Rasga Coração*, uma obra nascida do delírio e do desespero, porque o Vianinha morreu aos 31 anos de câncer no pulmão. Fica até difícil falar. Escreveu uma obra que continua proibida pela censura. É necessário que a censura libere imediatamente a obra de Vianninha porque *Rasga Coração* deve significar algo muito importante no teatro brasileiro. Um teatro aviltado por estrangeiros do tipo de Franco Zeffirelli, que veio aqui, gastou milhões para montar *La Traviatta*, uma cópia de Visconti, enganando a burguesia pseudo culta do Rio de Janeiro que engoliu gato por lebre. Porque o Zeffirelli é um diretor de segunda classe. Mas não falemos de coisas menores. Tenho que falar ainda que esse senhor Zeffirelli pretende montar uma concha acústica para montar *Aida*. Ou seja, José Celso Martinez, Antunes Filho, Flávio Rangel e tantos diretores jovens no Brasil não podem aceitar isso. Este é o problema: nós não podemos mais estar cometendo erros culturais. Por isso *Rasga Coração* deve ser liberada e as mais de 400 peças de teatro.⁴⁸⁰

A denúncia da participação do imperialismo americano também está em outro quadro do programa em que ele se dedica a falar exclusivamente de cinema e reforça o que foi dito sobre o Brasil não ter muitos cineastas, o que resulta numa produção cinematográfica feita por amadores, sem intenção de tratar a questão da produção cinematográfica como indústria. A produção se dava de forma artesanal, afinal alguns produtores conseguiam empréstimos junto a grandes bancos e ficavam submetidos a juros exorbitantes. Já o cinema americano tinha uma grande vantagem em relação ao brasileiro, ele já chegava ao Brasil pago, o próprio mercado interno dos Estados Unidos já garantia

⁴⁸⁰Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, abril de 1979.

o lucro necessário para cobrir os gastos e garantir um grande lucro. Nesse momento o discurso de Glauber foi tomado por espírito conspiratório nacionalista onde a presença do cinema norte-americano não estaria no Brasil em função apenas do lucro, mas teria causas ideológicas maiores:

O cinema estrangeiro, que chega aqui já pago, sobretudo os americanos, quer o baixo preço por que o que ele busca é a penetração cultural, o domínio do ideológico do mercado intelectual, do público brasileiro. É um problema de colonização cultural, porque a vanguarda da intelectualidade brasileira é colonizada pela ideologia norte-americana.⁴⁸¹

Segundo o raciocínio de Glauber Rocha o cinema no Brasil era muito barato para sustentar o mercado nacional e cobrir as despesas de produção. O resultado seria a deterioração do cinema brasileiro num país onde aqueles que fazem cinema não tem noção clara do problema:

De forma que o problema do cinema no Brasil é trágico: os empresários não compreendem o problema industrial; os intelectuais são colonizados, o governo encara o cinema com desconfiança. Enquanto isso, o Brasil entrando no ano 2000, está com a indústria cinematográfica reduzida a zero. A situação atual é a seguinte: um mar de pornochanchadas invadem nossas telas.⁴⁸²

A denúncia de um cinema desorganizado em termos de estrutura industrial fez com que Glauber pensasse na estrutura de financiamento estatal, da qual sempre foi a favor, na situação em que se encontrava a Embrafilme e as disputas políticas em torno do órgão promovidas pelos próprios cineastas. Segundo ele, um clima de conspiração havia sido instalado no órgão que não correspondia a realidade.

Voltando ao assunto vai ser uma luta de boxe, porque mandaram um ofício ao ministro, o Sr. Miguel Borges, Sr. Nelson Pereira dos Santos, Sr. Roberto Farias, vários cineastas que foram meus amigos e hoje não são mais. Mandaram um ofício

⁴⁸¹ Programa *Abertura, Rede Tupi*, Glauber Rocha, Rio de Janeiro. 1979.

⁴⁸² *Idem*.

ao ministro dizendo que alguns cineastas estão conspirando para tomar a Embrafilme. Tudo isso é uma mentira. Aliás, eu contestaria os sindicatos dizendo que 80% dos cineastas desses sindicatos deveriam comparecer nesse programa, pegar a câmera para fazer um teste de cinema. Teste de cinema para diretor de cinema no Brasil é saber pentear o cabelo do ator. Por exemplo, aqui o Severino fazendo papel de Calígula. Então pega o cabelo dele assim. Não sabem, por isso eu contesto o poder desses cineastas, porque eles não sabem fazer filmes. Existem apenas dez cineastas que sabem fazer filmes.

(...)Então o problema da Embrafilme é o seguinte: a Embrafilme é a consciência nacional, porque o cinema é a consciência nacional. É o espelho intelectual, cultural, filosófico da nação, sobretudo na televisão.⁴⁸³

A afirmação de que a Embrafilme era a consciência nacional, confundindo com o papel que seria do próprio cinema ganha relevância porque Glauber estava considerando a Embrafilme como a única possibilidade de financiamento para o cinema brasileiro. Isso aconteceu porque não existia por parte do cineasta nenhum projeto de indústria cinematográfica. A continuidade de fomento estatal revelava um horizonte para o cinema brasileiro voltado ao cinema de autor, mais intelectualizado e distante de produções mais comerciais do gosto do grande público.

4.7 - Glauber e o MDB

A relação de Glauber Rocha com a esquerda foi bastante conturbada, mais ainda, depois de 1974, devido seu posicionamento em relação aos militares. Seu discurso de crítica as esquerdas fez com que o cineasta negasse o papel democrático desses grupos, salientando a necessidade de rompimento com os rótulos e pregando a conciliação. No quadro “Glauber Rocha crucificado” depois de anunciar sua crucificação como expressão da crucificação do cinema brasileiro, reitera a importância das várias visões de mundo:

Alô, alô Brasil. Fernando esse é o trailer 2. Alô, alô Brasil. Eu não estou louco. Aliás, os psiquiatras do MDB e de outras forças regressistas brasileiras estão dizendo que eu estou louco. Isso é uma loucura. Eu não estou agitado na televisão. Apenas eu tenho pouco tempo e eu tenho que falar muito. Aliás, leiam o jornal

⁴⁸³Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, abril de 1979.

*Enfim*⁴⁸⁴ que é um jornal maravilhoso. É um jornal que sabe o que está fazendo como o programa *Abertura*. Aqui escreve a esquerda, escreve a direita. Escreve todo mundo porque temos que abrir o país para todas as tendências. Esse negócio de líderes que ficam dizendo que vai ser ... Nada disso, a democracia é pra todo mundo. Não temos tutela de ninguém. Eu não estou a fim de curtir nenhum líder esquerdista milionário, garoto rico que quer mandar no povo brasileiro. Essa não, o pessoal do sertão, au, au, esse pessoal aristocrata. Leiam *Enfim*.⁴⁸⁵

O MDB, após a vitória da eleição de 1974, preocupou o governo e se mostrou um veículo aglutinador de forças descontentes vindas dos mais variados setores da sociedade. Glauber Rocha viu nesse partido a concentração do que ele chamou de “psiquiatras do MDB” que diziam que ele era louco, crítica vinda do que ele considerava setores regressistas, afirmando que o partido não colaborava para fortalecer a cultura brasileira:

Estão exercendo terrorismo cultural no meio do cinema, da cultura toda, da crítica literária, do teatro, da música. Quem não estiver segundo a flauta do MDB está cortado. Não tem abertura para Caetano, Gilberto Gil, José Celso Martinez, Jorge Amado. Para os verdadeiros pensadores brasileiros.⁴⁸⁶

O discurso de Glauber Rocha não deixa muitas explicações e sua crítica é pontual aos artistas e políticos que se aglomeravam no MDB, os mesmos que considerava amigos do passado e que não eram mais. A forma como afirma leva a generalização, responsabilizando o partido numa ação contra os artistas brasileiros. Se partirmos para uma análise histórica do MDB, podemos verificar que ele surgiu como um movimento provisório com intuito de ajudar a legitimar o poder instaurado com o golpe em 1964 como uma “oposição consentida” ou “oposição tolerada”. No início, o movimento se constituiu de políticos vindos na sua maioria do PTB, também de socialistas e progressistas do PSD e até, alguns poucos da UDN. Posicionou-se contra o governo no caso de Marcio Moreira Alves,⁴⁸⁷ contrariando o pedido de licença para cassação do deputado em 1968, feita pelo governo do presidente Costa e Silva, pedido negado pela

⁴⁸⁴ Jornal Alternativo editado pelo filósofo e jornalista Luiz Carlos Maciel.

⁴⁸⁵ Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, março de 1979.

⁴⁸⁶ Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rede Tupi, Rio de Janeiro, março de 1979.

⁴⁸⁷ O conturbado episódio do discurso feito, no dia 2 de setembro de 1968, contra os militares feito pelo deputado Marcio Moreira Alves a propósito da semana da independência. O deputado atacou os militares e convocou a população a não participar das comemorações.

Câmara dos Deputados em 12 de dezembro do mesmo ano.⁴⁸⁸ É oportuno lembrar que esse episódio é considerado até os dias atuais como um dos responsáveis pela decretação, no dia seguinte, do AI-5. Embora tenha surgido pela iniciativa da oposição, o posicionamento dos deputados de negarem a licença para cassação contou com a colaboração de políticos da Arena que se posicionaram contra o governo em defesa da independência da Câmara dos Deputados.⁴⁸⁹ O partido passou a ter como eixo principal do seu discurso político a liberdade e a justiça social o que foi o suficiente para estabelecer novos laços com os eleitores durante toda a década de 1970. O compromisso de solucionar os problemas econômicos, questão primordial para a população dos grandes centros urbanos, aliado ao discurso de fortalecer as instituições democráticas foi a base da atuação política do MDB e garantiu votos a partir de 1974.⁴⁹⁰ Com a criação do Colégio Eleitoral, em 1974, lançou as candidaturas oficiais da oposição de Ulisses Guimarães e do intelectual Barbosa Lima Sobrinho à presidência da República, apesar de lutar por eleições diretas e propor a instauração de uma Assembleia Nacional Constituinte. A derrota esperada, pela a grandiosidade da ARENA, não abalou o partido que lançou novos candidatos em 1978, os nomes de Euler Bentes Monteiro, general do Exército, e do senador Paulo Brossard. A iniciativa contabilizou mais uma derrota, agora para o general João Baptista Figueiredo. Embora não tenha saído vitorioso nas eleições indiretas para presidente, o partido teve grande sucesso nas eleições parlamentares em 1974 e 1978, deixando preocupado o governo. Os membros do partido defenderam a luta pela restauração do Estado de direito e extinção da Lei de Segurança Nacional, combateu a tortura, a censura e o arbítrio em geral do regime. No período da transição à democracia denunciou, junto com outros órgãos como a Igreja católica e a associação dos Advogados do Brasil (OAB), desrespeitos aos direitos humanos ocorridos na ditadura. Apoiou os movimentos populares se solidarizando com o movimento operário da região do ABC e de São Paulo. Dentro da legalidade, deixando aspectos fisiológicos de lado, o MDB teve uma importância, difícil de negar, claro que com ação muito limitada dentro do contexto ditatorial que vivia o país.⁴⁹¹ Considerar o partido da oposição como reduto do

⁴⁸⁸ D'ARAÚJO, Maria Celina, SOARES, Glaucio Ary Dillon, CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo: a memória sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Damará, 1994. p. 296.

⁴⁸⁹ CARVALHO, Alessandra. *Elites políticas durante o regime militar: um estudo sobre os parlamentares da Arena e MDB*. Tese (doutorado) – UFRJ / Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2008. p. 32.

⁴⁹⁰ Idem, p. 53

⁴⁹¹ BENEVIDES, Maria Victória. *Ai que saudade do MDB!*, Revista Lua Nova, vol.3, no.1 São Paulo, Junho de 1986. Disponível in: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451986000200006>. Acesso em: 14/01/2013.

conservadorismo a ponto de afirmar que a abertura seria cerceada para "quem não estiver segundo a flauta do MDB" é um exagero, mesmo considerando a possibilidade de um patrulhamento ideológico da esquerda da qual Glauber se dizia alvo.

A crença de Glauber Rocha no processo de abertura política e no fortalecimento do movimento sindical com ativa participação dos trabalhadores através de greves, fazia com que rebatesse possíveis críticas de grupos de direita que viam no movimento dos trabalhadores metalúrgicos do ABC paulista um retrocesso à esquerda, considerando um exemplo de que o Brasil estava vivendo um período de bagunça. A esses setores mais radicais da direita, Glauber deu o seu recado:

(...) Então para concluir eu desejo dizer aos extremistas que as greves são coisas normais, que o país não está ameaçado de uma volta ao estado antigo, de corrupção e subversão. Eu acho que o Geisel abriu uma vereda e acredito que vamos marchar gradualmente para a democracia, de forma que essa provocação à esquerda e à direita pertence ao velho tempo.⁴⁹²

Esse trecho revela mais do que a indignação com grupos conservadores, reflete o desejo por mudanças e, novamente a convicção de que a abertura política lenta, gradual e segura anunciada pelo presidente Ernesto Geisel seria bem sucedida, salientando o período da transição como uma nova fase da história do Brasil e, de forma recursiva, alertando sobre o desgaste do confronto entre esquerda e direita.

4.8 - Manifesto do Partido

Mesmo antes do fim do bipartidarismo, que terminou em 29 de novembro de 1979, Glauber Rocha já especulava sobre a possibilidade da instauração do pluralismo democrático ao pensar na possibilidade de aparecer um novo partido político que seria lançado em 1983 quando o sistema político teria se tornando mais maduro. Essa fala remete a uma entrevista feita com o filósofo Luiz Carlos Maciel:

⁴⁹²Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, maio de 1979.

Glauber: Vai levando o microfone para trás, que hoje nós vamos falar com um filósofo brasileiro, Luiz Carlos Maciel. Para mim é um dos maiores filósofos do país, um dos maiores filósofos do mundo e está criando um partido político. Ele chegou com uma plataforma de um partido político e eu li metade e aderi. Darcy Ribeiro que me desculpe, a Ivete Vargas também, mas nós vamos lançar o nosso partido também. Com a palavra Luiz Carlos para ler a plataforma do partido. A plataforma que será depois desenvolvida com os novos membros do partido e tal. Espero que a abertura nos permita a nós jovens políticos do país lançarmos também o nosso partido. Com a palavra Luiz Carlos Maciel.

Maciel: É exatamente isso Glauber. Eu quis aproveitar o momento que vivemos no país que é um momento de abertura e que novos partidos estão sendo criados e lançados e fiz um manifesto, uma espécie de pequeno decálogo político e que eu gostaria de apresentar como proposta dessa possível agremiação política. Eu fiquei muito contente que o Glauber leu a metade e achou legal. Eu vou ler toda pra você. Tem dez itens:

- 1 – Queremos liberdade. Queremos que todas as pessoas tenham o poder de determinar o seu próprio destino.
- 2 – Queremos Justiça. Queremos o fim de qualquer repressão política, cultural ou sexual sobre todos os oprimidos do mundo, principalmente a repressão contra as mulheres, os negros e todas as minorias.
- 3 – Queremos uma transformação completa do chamado sistema legal de maneira que as leis, os tribunais e a polícia atuem unicamente em função dos interesses do povo. Queremos o fim de toda e qualquer violência contra o povo.
- 4 – Queremos uma economia mundial livre baseada na livre troca de energia e dos materiais e o fim do dinheiro.
- 5 – Queremos um sistema educacional livre que ensine a todos os homens, mulheres e crianças da terra exatamente o que todos nós devemos saber para sobreviver e crescer com todo nosso potencial de seres humanos.
- 6 – Queremos libertar todas as estruturas do domínio das grandes companhias e transferir todos os edifícios e a terra para o povo.
- 7 – Queremos um planeta limpo. Queremos um povo são.
- 8 – Queremos acesso livre a todas as informações, a todos os meios de comunicação e a toda tecnologia.
- 9 – Queremos a liberdade de todos os prisioneiros mantidos injustamente em prisões e estabelecimentos penitenciários. Queremos que todos os perseguidos sejam devolvidos a comunidade.
- 10 – Queremos um planeta livre, uma terra livre. Comida, teto e roupas para todos. Queremos arte livre, cultura livre, meios de comunicação livres, tecnologia livre,

educação livre, assistência médica livre, corpos livres, pessoas livres, tempo e espaço livres. Tudo livre para todos.

Glauber: O Maciel, o partido já tem nome? Como é que vai ser a transação da organização da coisa?

Maciel: Esse programa, esse manifesto, é uma tentativa de ir a essência daquilo que nós precisamos para ter uma vida comunitária livre, saudável e criativa.

Glauber: O Maciel coloca uma discussão em aberto que rompe com as siglas que estão surgindo para criar uma proposta nova para o Brasil do ano 2000. Porque a minha geração... nós tínhamos 20 anos quando o Sr. João Goulart caiu e nós herdamos erros políticos cometidos por gerações antecedentes. De forma que a nossa geração, nesse momento de abertura política, está lançando um partido novo. Estamos abertos e quem quiser, pode nos procurar, porque estamos querendo transar um Brasil livre para o ano 2000 e a Terra também.⁴⁹³

O lançamento desse manifesto deve ser analisado a luz do movimento da contracultura no Brasil da qual fez parte o idealizador do partido, Luiz Carlos Maciel. Entre 1969 e 1974, apenas o movimento da contracultura e a luta armada estiveram, de forma enfática, à frente da negação dos padrões estabelecidos na sociedade, mas ao contrário da luta armada que visava acabar com o aparato de repressão militar e do regime vigente no Brasil através da força, a contracultura usava o comportamento como arma contra um inimigo que seria a padronização dos estilos de vida dentro da ordem capitalista, entendida como o “fundamento do autoritarismo: a racionalização da vida social.”⁴⁹⁴

O questionamento da contracultura em relação à racionalidade da sociedade apresentava particular interesse na defesa da subjetividade contrapondo-se com o caráter objetivo e racional do mundo. Esse comportamento supostamente desviante apontava para uma aproximação com a loucura e a marginalidade no sentido das comunidades alternativas. No Brasil, movimentos de comportamento estavam vinculados à rebeldia e crítica como o tropicalismo questionando a sociedade de consumo e a indústria cultural. O movimento *hippie* era considerado por muitos como um movimento sem identidade nacional e sem propostas de mudanças objetivas, apenas uma influência estrangeira passageira. Apesar de sua crítica ser respaldada por pensadores célebres como H. Marcuse

⁴⁹³Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, junho de 1979.

⁴⁹⁴Idem. p. 39

que com o seu “homem unidimensional”⁴⁹⁵ analisou a forma como até a classe operária, considerada por Marx como revolucionária e responsável pela transformação da sociedade, com o aumento do poder econômico passou a se conformar com sua situação de classe explorada, se contentando com o poder de consumo adquirido. A classe trabalhadora deixava de ser uma ameaça ao *status quo*. Essa função desestabilizadora deveria ficar com o terceiro mundo ou os grupos marginalizados dos países ricos como os negros dos Estados Unidos, as vanguardas intelectuais e os estudantes.⁴⁹⁶ No Brasil, a influência desse pensamento se deu com força entre grupos de classe média e em especial com o filósofo Luiz Carlos Maciel, que se tornou referência de um pensamento inovador no país.

Conhecido como o papa da contracultura no Brasil por ter publicado o “Manifesto Hippie” no *Pasquim* (edição de 8 de janeiro de 1970),⁴⁹⁷ Luiz Carlos Maciel, ator, jornalista, roteirista de cinema e ativista cultural foi um dos grandes incentivadores do espírito livre e esteve no *Pasquim* desde a sua fundação com a coluna Underground. Em 1971, criou o jornal *Flores do Mal* numa referência ao livro de Charles Baudelaire. Em apenas cinco edições se tornou uma das publicações mais significativas como representante do pensamento da contracultura.⁴⁹⁸ Em 1972, foi o editor da versão brasileira da revista *Rolling Stones* e atuou durante toda década no mundo das artes. Sua trajetória intelectual está pautada pelo discurso de liberdade do indivíduo em todos os aspectos. Tinha especial interesse pelas artes cênicas, tendo estudado direção teatral e roteiro com bolsa da Fundação Rockefeller no Carnegie Institute of Technology, em Pittsburgh, nos Estados Unidos. Atuando como ator e diretor de teatro procurou imprimir no seu trabalho a mensagem de paz e amor e de negação da sociedade capitalista, típica do movimento hippie.

Em 1969 com o “Manifesto Hippie” surge uma proposta de sociedade alternativa brasileira que estaria, segundo Luiz Carlos Maciel, vinculada ao desgaste político da

⁴⁹⁵MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

⁴⁹⁶ CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. Tese de doutorado, 245p. Programa de História, USP, 2007, p. 23.

⁴⁹⁷ COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *Contracultura: o outro lado da modernização autoritária*. In: Vários autores. *Anos 70: Trajetória*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 40.

⁴⁹⁸ OLIVEIRA, João Henrique C. *As flores do mal que brotam do underground: contracultura e anarquismo na imprensa alternativa brasileira (1969-1992)*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/60-encontro-20081/As%20flores%20do%20mal%20que%20brotam%20do%20underground.pdf>> Acesso em: 15/01/13.

época, afinal, no início dos anos 1960 “as reformas sociais e estéticas que se tentava implantar traziam ares de revolução para um país que se modernizava tão tardiamente”,⁴⁹⁹ mas com o golpe de 1964, os artistas tiveram que se adaptar à nova realidade. A partir do AI-5, com a censura atuando firmemente sobre a produção artística e com cassações, prisões e torturas, a conjuntura para os artistas mudou muito e o ânimo revolucionário, aos poucos, diminuiu.⁵⁰⁰ Para Maciel, “desfez-se o sonho da eficácia política. Cada um entrou na sua.”⁵⁰¹

Com a perspectiva do fim do bipartidarismo surgiu a iniciativa de Glauber de convidar o Luiz Carlos Maciel para participar do programa *Abertura*. O filósofo conhecia o cineasta baiano há vinte anos, tendo participado do curta-metragem *A Cruz na Praça*, filmado por Glauber Rocha em 1959. A intenção era levar um nome importante da contracultura para marcar posição na defesa da liberdade política, social e cultural, agindo de forma anárquica, pois o partido era expressão, agora de forma mais categórica, da proposta de política de caráter libertário. A questão da liberdade surge como uma ideia que vai além dos princípios de uma sociedade liberal, destacando o coletivo e deixando o indivíduo em segundo plano. O período da abertura política e, em particular, 1979, era o momento ideal de propor novos pensamentos de ordem política.

De acordo com o momento político de abertura, o manifesto trouxe uma atenção contra a repressão e violência policial mais generalizada e contra a violência política ao pedir para libertar pessoas mantidas “injustamente em prisões e estabelecimentos penitenciários.”⁵⁰²

Os ideais expressos no manifesto são representativos dos valores cultuados pela contracultura defendida pelo filósofo e se distanciam das formulações políticas tradicionais. As propostas apontam para a crítica do capitalismo e valoriza ideias humanistas, mas o radicalismo de alguns itens revela o caráter utópico do projeto. O fim do dinheiro era uma delas. É um exemplo do desejo de implantação da sociedade alternativa, pautada pela liberdade, justiça e igualdade dentro de uma nova configuração

⁴⁹⁹MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.p.170.

⁵⁰⁰ O filme *O Bandido da Luz vermelha* de Rogério Sgarzela de 1968, representante do chamado cinema Underground brasileiro ou Udigrudi tem a na fala do personagem principal uma confirmação dessa ideia: “quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba.”

⁵⁰¹ MACIEL 2001, op. cit. p. 172.

⁵⁰²Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, maio de 1979.

jurídica, pois existe no discurso a negação das estruturas políticas vigentes. Daí a iniciativa de Glauber Rocha de querer participar do partido que não tinha nome, mas seria, segundo ele, a oportunidade, quando surgisse em 1983, de fazer valer a participação do povo.

O partido não passou de uma especulação. Seu idealizador nunca chegou a lançar efetivamente um partido político. Foi um dos últimos momentos de expressão da contracultura realizado por Luiz Carlos Maciel.

4.9 - A imagem do povo na TV

O filme *Terra em Transe* traz uma curiosa passagem que procura explorar os recursos da alegoria para falar do populismo e das lideranças sindicais no Brasil. Em um país imaginário chamado Eldorado, Felipe Vieira, candidato populista ao governador de Alecrim faz um comício em meio a um grande grupo de pessoas e a personagem, Sara, militante política que trabalhava em sua campanha diz: “O povo é Jerônimo! Fala Jerônimo! Fala!” Vieira representado por José Lewgoy diz: “Não tenha medo meu filho. Fale, que você é o povo.” Surge então uma voz trêmula e fraca: “Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta de classes. E acho que está tudo errado, que o país tá numa grande crise, e eu não sei mesmo o que fazer e acho que o melhor é esperar a ordem do presidente” O jornalista Paulo, representado por Jardel Filho, tapa a boca de Jerônimo com a mão e diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”⁵⁰³

Com a perspectiva de intensificação do processo de transição no início do governo Figueiredo se ampliam as possibilidades de novos partidos e participação política dos trabalhadores. O quadro de Glauber Rocha no programa *Abertura* teve como uma de suas principais características a participação eclética de entrevistados. Como vimos, cantores, políticos, filósofos, jornalistas, empresários, pessoas do povo e até um psicanalista participaram do programa. Mas o destaque deve ser dado a duas figuras que se tornaram emblemáticas do programa: Severino e Brizola.

⁵⁰³ ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*, 1967.

O primeiro desconhecido que passou a ter nome no programa *Abertura* com Glauber Rocha foi o de Severino. *Cabo-man* que acompanhava Glauber nas gravações e passou a fazer parte do quadro porque o cineasta baiano o considerava como um modelo de brasileiro e em vários momentos fala que “Severino é a cara do Brasil”.

As primeiras aparições de Severino eram sempre no início do quadro e no seu final. Os comentários de Glauber são recorrentes, mas não existia falas para o nordestino. Isso chamou atenção da imprensa, a jornalista Maria Helena Dutra, do *Jornal do Brasil*, escreveu um artigo criticando Glauber sobre a forma que Severino era tratado. A crítica gerou a indignação do apresentador que teceu o seguinte comentário sobre o artigo:

Glauber: Severino, você sabe que a Maria Helena Dutra disse que eu estava humilhando você na televisão? Coitada da Marina Helena, eu pensei que ela era inteligente. Seu artigo no *Jornal do Brasil* contra o programa das Aberturas é um artigo desastroso, porque é um artigo burro. Você precisa ser mais sofisticada Maria Helena. O Severino não está sendo humilhado, não. Severino e não Zeferino, como você escreveu. Quer dizer que você nem prestou atenção ao programa. O seu artigo é te-le-gui-a-do, Ma-ri-a He-le-na!⁵⁰⁴

A crítica deu resultados, Glauber passou a dar a palavra para Severino, sempre com falas rápidas:

Glauber: Alô! Alô! Vai! Primeiro close meu! Estão falando que o Severino não fala nada e hoje ele vai falar.

Severino: Boa noite! O que o povo brasileiro está precisando é de feijão, arroz e farinha e carne seca.

Em outro quadro, depois de fazer uma breve propaganda de seu filme *Cabeças Cortadas* (1970), Glauber Rocha entrevista Severino no final:

Glauber: Cuidado com o Figueiredo, porque ele corta a cabeça daqueles que estiverem contra as aberturas. Ô Severino, o que você acha da situação estudantil?

⁵⁰⁴Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, junho de 1979.

Severino: Os estudantes têm que pagar inteira, têm que pagar inteira.

Glauber: Quem tem que pagar meia?

Severino: Os pobres, né? Os ricos têm que pagar inteira. Os estudantes ricos pagam os colégios para poder ter grana para pagar os colégios dos estudantes pobres.

O entusiasmo de Glauber Rocha com o lançamento de um novo partido, afirma que a existência de uma agremiação política como a defendida por Luiz Carlos Maciel seria a oportunidade de real participação do povo na vida política brasileira:

Glauber: O Brasil é um país novo, por isso o Maciel está pensando nesse novo partido, que só será lançado em 83, quando pessoas como Severino deverão se eleger. Vocês já imaginaram o Severino Senador?

Severino: É uma boa!

Glauber: Você está esperando isso?

Severino: É, estou esperando.⁵⁰⁵

No início do programa *Abertura*, o locutor anunciava: “Não percam no programa *Abertura* de hoje, entrevista com Brizola”⁵⁰⁶. As expectativas com a entrevista foram muito grandes, o ex-governador do Rio Grande do Sul e organizador do movimento pela legalidade para assegurar a posse de João Goulart, em 1961, passou por exílio duradouro. Cassado e perseguido pelo regime civil-militar instaurado em março de 1964, começou um exílio logo no início do governo Castelo Branco que duraria até às 17h25 do dia 06 de setembro de 1979. Depois de ser autorizado a entrar no Brasil pela Lei da Anistia e ter seu nome retirado da lista de indesejados da Polícia Federal, apenas duas horas antes de sua chegada, desembarcou no aeroporto de Foz do Iguaçu no Paraná.⁵⁰⁷

O programa *Abertura* já havia se tornado conhecido por entrevistar pessoas significativas do contexto político da época e exilados que haviam retornado ao Brasil,

⁵⁰⁵Idem.

⁵⁰⁶Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, junho de 1979.

⁵⁰⁷500 pessoas recebem Brizola em sua volta, O Estado de São Paulo, São Paulo, 07/09/1979. p. 4.

daí a expectativa criada para a entrevista. Chegada a hora do quadro de Glauber Rocha ele inicia:

Glauber: E atenção. Entrevista com Brizola!

Brizola: Boa noite. Eu me chamo Brizola e moro em Botafogo.

Glauber: Brizola, você que é muito conhecido aqui em Botafogo e safo em várias jogadas, você já ouviu falar do Brizola?

Brizola: Claro, inclusive é por isso que o meu apelido é Brizola.

Glauber: O que você acha do Brizola?

Brizola: É um senhor legal, inclusive ele ia ser um bom presidente pra gente.

Glauber: Você acha que ele vai ser presidente.

Brizola: Eu acho que vai.

Glauber: Você tem acompanhado pelos jornais o que se passa com ele?

Brizola: Tenho.

Glauber: E você acha que ele deve voltar ou não?

Brizola: Deve.

Glauber: Você acha que ele deve voltar?

Brizola: Acho que deve.

Glauber: Você acha que você representa o povo brasileiro e sua opinião é válida?

Brizola: Se eu represento o povo brasileiro, isso eu não sei.

Glauber: Em que você está ligado?

Brizola: Em corrida de cavalo.

Glauber: Brizola não tenha medo do público, se assume, encare a câmera.

Brizola: Tudo bem Glauber, mas você está me perguntando sobre os problemas do Brasil e eu não sei nada, porque eu só me ligo em corrida de cavalo e jogo de bicho.

Glauber: Qual é o bicho que vai dar amanhã?

Brizola: Pode dar cobra ou cavalo.

Glauber: Você já certou muito assim?

Brizola: De vez em quando eu acerto.

Glauber: Olha para câmera. O que você acha do futuro democrático do Brasil?

Brizola: O problema é que eu não entendo nada disso, Glauber.

Glauber: E a ditadura. Você sabe o que é?

Brizola: Também nada.

Glauber: O que você acha da organização sindical?

Brizola: No momento. Não posso explicar nada.

Glauber: E o Lula?

Brizola: Eu gosto do Lula.

Glauber: Quem é o Lula?

Brizola: É o chefe dos metalúrgicos?

Glauber: No Lula você já ouviu falar. Escute, o que você acha da questão agrária brasileira?

Brizola: Não sei.

Glauber: Já ouviu falar de reforma agrária?

Brizola: Já ouvi falar.

Glauber: O que é reforma agrária?

Brizola cochicha no ouvido de Glauber.

Glauber: Você já ouviu falar de eleições diretas?

Brizola: Eu não posso falar se sou a favor ou contra.

Glauber: Você votou? Em quem?

Brizola: Votei no Aparício Marinho do MDB.

Glauber: O que você acha do general Figueiredo?

Brizola: Um cara legal.

Glauber: Por que você acha ele um cara legal? Fala porque existem liberdades democráticas e o Figueiredo pode ser criticado.

Brizola: Eu sei. Foi aquilo que eu te falei. Eu não posso falar porque eu não entendo nada de política e eu estou fora. Não entendo patavina disso.

(...)

Glauber: Ok. Entrevista exclusiva com Brizola de Botafogo, que voltará ao programa *Abertura*, porque eu acho que o Brizola é muito melhor do que eu, de formas que nesse momento estou passando o poder ao povo.⁵⁰⁸

Ao contrário do que era esperado, a entrevista que foi ao ar trazia não o Leonel Brizola, político vindo do exílio, mas um homem do povo cujo apelido era Brizola, morador do bairro de Botafogo. O tom inquisidor de Glauber sufocava o entrevistado com perguntas que iam além de sua compreensão e revelavam o desconhecimento sobre a realidade política do país ao afirmar que não sabia o que era ditadura, mas sabia quem era Brizola e que ele deveria voltar do exílio para ser presidente do Brasil. Na verdade é difícil afirmar que Brizola tenha total conhecimento das concepções políticas de Leonel Brizola, o político e, até mesmo, o motivo de seu exílio. De qualquer forma é possível acreditar que o nervosismo que tomou conta de Brizola seja resultado de estar na televisão falando para milhões de espectadores sobre temas que desconhecia, contando, ainda, com a ação intimidadora de Glauber Rocha. De qualquer forma, Brizola é o homem que tem seus motivos para temer: morador de uma comunidade, pobre, negro e vivendo sob um regime autoritário. A entrevista foi motivo de crítica, rebatida por Glauber no programa:

O Brizola falou com discrição, humildade, generosidade, falou com sabedoria. Depois alguns jornalistas que eu não quero citar porque alguns são gratuitamente desafetos meus. Fizeram comentários abaixo do nível crítico sobre a entrevista com Brizola.⁵⁰⁹

As imagens de Severino e Brizola se completam na construção da imagem do brasileiro idealizada por Glauber: o negro favelado e o nordestino seriam expressão do desrespeito das autoridades para com o povo. Sua fala sobre a importância dessas figuras pode ter um significado de reconhecimento do cidadão brasileiro, mas ao mesmo tempo nos faz pensar no personagem de *Terra em Transe*. Será que com a abertura política começando um processo que poderia levar a redemocratização, Glauber pretendia revelar a força de uma população sofrida que deveria assumir o poder através de um novo partido que ele começou a defender no programa? Seria Severino o novo senador? Brizola de Botafogo era referência de brasileiro para promover as mudanças que o Brasil precisava

⁵⁰⁸ Idem.

⁵⁰⁹ Programa *Abertura*, Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, julho de 1979.

através do voto? Ou ainda, seria o povo incapaz de levar adiante o processo de redemocratização?

Todas as questões levantadas levam a concepção de povo brasileiro de Glauber Rocha que independente de sua formação, requintada instrução ou a mais popular ignorância política, mereciam respeito e liberdade. Ele aproveitou vários momentos de seu quadro no programa para defender a necessidade do Estado de fortalecer a liberdade dentro do espírito de redemocratização, bem como de alertar para a necessidade de cuidar do povo brasileiro, acabando com a miséria. Brizola e Severino foram os exemplos de brasileiros trazidos por Glauber para dizer que o Brasil podia dar certo, respeitando seu povo.

É importante ressaltar que Glauber sabia da importância do homem simples no processo de redemocratização e acreditou no potencial de organização dos trabalhadores, exaltando o papel dos sindicatos dos metalúrgicos, principalmente os de São Paulo e da região do ABC que, aproveitando a nova conjuntura política da abertura, começaram uma campanha salarial que fez renascer o movimento sindical no Brasil. Glauber demonstrou admiração e reconhecimento pelo movimento surgido em 1978, considerando Lula como um líder autêntico dos trabalhadores brasileiros. Ao criticar a atitude do poeta Ferreira Gullar de afirmar em entrevista para a revista *Veja*, a necessidade de uma aproximação entre intelectuais e o poder, o que Glauber considera desnecessário. Ele destacou a importância do líder dos trabalhadores:

O Ferreira Gullar está querendo colocar poesia no sindicato. O sindicato é lugar para Lula. O verdadeiro líder popular do Brasil. Os poetas devem sair dos sindicatos, das fórmulas sonetistas e artísticas para criar uma arte livre.⁵¹⁰

Em novembro de 1979, Glauber Rocha anunciou que entraria em férias para cuidar da saúde e nunca mais voltou ao programa. Os nove meses em que esteve envolvido com a televisão desenvolveu um estilo próprio, baseado na irreverência e causou polêmica, sendo considerado, por alguns, um louco reacionário por seu posicionamento em relação aos militares que acreditava serem fundamentais para a

⁵¹⁰ Programa *Abertura*, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, Rede Tupi, agosto de 1979.

redemocratização do país. Sua crença nos militares e políticos aliados do governo chegava parecer ingenuidade. Por outro lado é possível perceber um homem da conciliação, crítico dos posicionamentos de esquerda mais extremado pró-União Soviética e defensor do fim do antagonismo esquerda-direita, propondo a união através da cultura na "grande feijoada nacional", reconhecendo o sofrimento e a necessidade de acabar com a miséria do povo brasileiro. Lutou contra o imperialismo dos Estados Unidos ao defender uma produção cultural nacional forte e ao chamar a população a se proteger do Super Homem. Divulgou um partido imaginário que nunca saiu do papel como solução dos problemas brasileiros, acreditando em ideais de liberdade. A forma como expôs suas ideias no programa foi sempre em tom imperial, atacando, denunciando, intimidando entrevistados, mas discutindo questões políticas do período e valorizando uma estética televisiva que ajudou a fazer uma leitura de sua época, contribuindo para que a linguagem da televisão mudasse. Sem assumir rótulos, fez críticas e análises que o aproximaram de uma nova esquerda. Foi como disse Paulo Emílio Sales Gomes, um profeta, cujas profecias foram, na maioria, falhas, mas a aposta no sucesso do processo de abertura política foi um de seus acertos. Independente de admirarmos ou criticarmos seus posicionamentos, foi um homem de ideias e contribuiu para o sucesso do programa *Abertura*, sendo o quadro de maior repercussão.

CONCLUSÃO

Essa tese começou com a proposta de analisar o programa *Abertura* feito por uma intelectualidade de tendências ideológicas diversas, mas com a maioria ligada a uma tradição de esquerda, e sua contribuição para o processo de luta democrática no Brasil. O que temos como resultado é, não apenas, a análise de intervenção em um projeto político de liberalização, mas um olhar sobre a televisão brasileira que reaprendeu com o processo de abertura a discutir vários assuntos, entre eles, a política.

Arlindo Machado faz um questionamento pertinente quando se trata da relação das pessoas com a televisão: "Pode-se amar a televisão?"⁵¹¹ Confessar o amor pelo cinema é atitude corriqueira e desprovida de embaraço. A literatura, as artes plásticas ou o teatro também não oferecem nenhum risco. Mas a resposta positiva a questão pode soar sinal de ignorância já que esse veículo é considerado desprovido de atributos intelectuais. Uma crítica recorrente é a de que na TV só existe banalidade, mas como observa Machado, esse é um fenômeno comum a outras áreas, já que é resultado de uma apropriação industrial da cultura da qual nenhum produto intelectual está salvo.⁵¹²

Não se trata de uma declaração de amor à televisão, mas de reconhecer que o veículo pode ser capaz de, em determinados momentos, oferecer a possibilidade de expressar ideias e gerar reflexão. Sabemos que a presença de intelectuais na televisão é, ainda nos dias atuais, algo raro de se ver. Ele aparece, eventualmente, nos programas jornalísticos como comentarista ou convidado para analisar um tema específico dentro de sua especialidade. Na década de 1960 era, ainda mais, difícil ouvir as opiniões desse grupo, com exceção feita a um dos grandes expoentes do pensamento mundial como o filósofo Jean Paul Sartre que, em sua visita ao Brasil, concedeu entrevista, de 5 horas de duração, à TV Excelsior. Acontecimentos como esse foram raros, mesmo porque a televisão não era o foco da intelectualidade e causou o espanto do próprio entrevistado que não entendia como podia uma emissora privada, fazer uma entrevista tão prolongada com um intelectual marxista e em francês, sem tradução.⁵¹³ Já na década seguinte, a

⁵¹¹ MACHADO, Arlindo. *Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2000. p. 9.

⁵¹² Idem, p. 9.

⁵¹³ Aproveitando a visita do filósofo francês ao Brasil, em 1961, numa viagem de quase 4 meses, fazendo palestras em diversas cidades, a TV Excelsior abriu espaço para uma entrevista feita por grandes nomes da intelectualidade brasileira como Fernando Henrique Cardoso e Roberto Schwarz. Foi a oportunidade dos brasileiros de conhecer o pensamento de um dos grandes nomes da filosofia do século XX. MOYA, Álvaro

televisão atraiu uma intelectualidade que fora dos padrões acadêmicos impôs seu pensamento.

Ao analisar a televisão durante a década de 1970 procurei destacar a dualidade da produção, procurando explorar o colaboracionismo e as tentativas de alcançar brechas para o exercício da livre expressão. A televisão passou por mudanças significativas, ao longo do período do regime civil-militar, pois é possível vislumbrar uma profissionalização do setor, alcançando níveis técnicos dignos dos países mais desenvolvidos. O padrão Globo de qualidade se firmou como um modelo de concorrência para as outras emissoras, a ser alcançado ou superado. No entanto, a maior mudança não estava na técnica, mas na forma de ver nosso próprio país. As campanhas da Aerp procuraram levar a população a uma modernidade que passava pela mudança de mentalidade de uma sociedade que deveria aprender a ser cidadã, respeitando o outro através da sua higiene pessoal, mesmo que não tivesse saneamento básico e um sistema público de saúde capaz de garantir sua qualidade de vida. O tema Brasil adquiriu uma nova dimensão, o que foi visto com *Amaral Netto, o repórter* não foi apenas a pororoca, encontro das águas do mar com o rio Iriri, mas uma forma de mostrar a diversidade de um país que deveria, dentro de um projeto de integração nacional, reconhecer as várias faces de um mesmo espírito de nacionalidade. A televisão de domingo era mais que diversão garantida, ao longo de um dia inteiro, com Silvio Santos. Era um simulacro de felicidade baseado no desejo de convencer que mesmo com todas as diferenças e problemas sociais, a família permanecia unida, fazendo valer a máxima dos filmes de propaganda da Aerp, para quem "ama o mesmo chão". Essa programação compreende o que Pierre Bourdieu chamou de "fatos-ônibus", pois não devem ferir ninguém, pois não gera conflito, proporcionando momentos agradáveis, mas que representam, também, uma forma de opressão na medida em que ocultam outros discursos que podem ou não ser mais relevantes.

O lado mais conservador da televisão era contrastado pela presença de intelectuais de esquerda nas maiores emissoras. Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e Eduardo Coutinho são exemplos de engajamento político dos anos 1960 que despertaram. Já no início da década de 1970, o tema político voltou a ser discutido através da figura de Odorico Paraguaçu, o prefeito de Sucupira. O líder local era um bom tipo para se analisar

de. Glória in *Excelsior Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 112.

a demagogia e o coronelismo ainda reinante no interior do Brasil, mas outras formas de crítica surgiram em telenovelas. Na mesma época o *Globo Repórter* contou com cineastas cuja tradição contestatória estava ligada a geração da década de 1960 que vivenciou o romantismo revolucionário e teve na década seguinte a oportunidade de levar para um veículo de massa a crítica da realidade social brasileira. Embora a censura continuasse, a partir de 1979, os meios de comunicação puderam se expressar mais e melhor para atingir o grande público. A própria ditadura foi motivo de discussão em *Dinheiro vivo* e lideranças políticas foram alvo de comentários como Lula em *Marrom Glacê*. O tema da mulher chegou a televisão em *Malu Mulher*.

A produção televisiva brasileira dos anos 1970, demonstra como, apesar da censura e do colaboracionismo de grande parte dos empresários do setor, foi possível encontrar caminhos estreitos que ajudaram no fortalecimento da imagem de um Brasil que seria muito mais bonito e idealizado se não fosse a participação de algumas poucas pessoas que empreenderam a crítica de uma linguagem voltada a criação de representações condizentes com os ideais do regime. Lembrando que não se trata de afirmar que a televisão conseguiu através de uma estratégia de dominação fazer a cabeça das pessoas, atuando num processo de alienação. Como disse Stuart Hall, existe na recepção formas de resistência dos indivíduos que se expressam através da decodificação, produzindo sentidos que podem ir muito além do que imaginava o codificador,⁵¹⁴ mas as representações criadas pela televisão bem sucedidas ou não no seu projeto hegemônico, estavam lá.

Se Zuenir Ventura considerou 1968 o ano que não terminou⁵¹⁵ para o mundo, pela sua efervescência política e valores revolucionários, o mesmo poderia ser dito de 1979 para o Brasil, mesmo sem a mobilização dos estudantes em grandes marchas e com o romantismo revolucionário em baixa, o movimento estudantil reapareceu numa organização aberta no 31º Congresso da União dos Estudantes (UNE) em Salvador, evento acompanhado pela imprensa e pelo governo. O processo de abertura iniciado por Geisel ganhou impulso com Figueiredo e o campo de luta pela democracia estava mais largo com os setores organizados da sociedade podendo se manifestar com menos repressão. Greves continuavam em todo país e não desestabilizaram o processo de liberalização em curso. As articulações políticas pela lei de anistia, envolvendo governo

⁵¹⁴ HALL, op. cit. p. 372.

⁵¹⁵ VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. São Paulo: Planeta, 2008.

e oposição, resultaram na sua promulgação no dia 28 de agosto daquele ano, num reflexo de uma política de esquecimento e conciliação envolvendo civis e militares, já que a mesma lei que permitia a volta dos exilados, libertava os presos políticos, também liberava os torturados da culpa, reforçando o discurso formador de uma memória daqueles que fizeram o que fizeram por força de ordem de superiores. O pluripartidarismo voltava a fazer parte da política e setores específicos da sociedade podiam se expressar. Todos os grandes acontecimentos daquele ano tiveram cobertura da imprensa, mas o único espaço dedicado à discussão mais detalhada, buscando depoimentos, fazendo crônica política e reivindicando democracia de forma transparente na televisão foi o programa *Abertura*. O programa se estendeu até o ano seguinte, mas no início de 1979, a equipe de apresentadores e repórteres reunida por Fernando Barbosa Lima teve o gosto do pioneiro de poder falar, sem censura, na telinha, o que a imprensa escrita já fazia, mas era difícil de achar nos meios audiovisuais.

A experiência do *Abertura* leva a reflexão de que a televisão pode e deve manter uma relação mais direta com a sociedade. O discurso pró liberalização do *Abertura*, não atingia a todos, não pelos motivos apresentados por Bourdieu sobre a ação da televisão que estão ligados a censura imposta pelo patrão, apesar de saber que a audiência do programa mesmo que alta, não alcançava o trabalhador devido ao horário. Mesmo assim, o trabalho realizado deve ser reconhecido como exemplo de trabalho autônomo no qual os seus integrantes conseguiram, apesar do monitoramento, discorrer sobre a temática central proposta, atuando sem a pressão do proprietário, como produção independente que era, não estava sujeita as determinações da Rede Tupi, mas do idealizador Fernando Barbosa Lima que avalizou o trabalho realizado. A lógica do capital não teve o sentido tradicional do mercado midiático, já que os apresentadores não estavam preocupados em garantir o lucro do patrão e a manter seus empregos. Todos estavam ligados a outras atividades profissionais e a pequena participação não rendia muito.⁵¹⁶

O trabalho teve a preocupação de entender a trajetória histórica de vida de alguns dos jornalistas participantes do programa. A intenção foi revelar diferentes gerações em torno de um mesmo ideal, ocupar espaço político na televisão para falar de redemocratização. A presença do pessoal *d'O Pasquim* serviu para se reafirmar na televisão o que já se fazia no semanário alternativo, mas a inovação veio da presença de

⁵¹⁶ VIZEU, op. cit.

Ziraldo que saiu do papel para ocupar, com habilidoso discurso em defesa de causas populares, um espaço de destaque. Os discursos de Glauber Rocha revelavam as duas faces de um intelectual que ora pedia olhos e ouvidos para sua arte, numa reafirmação de ideais de uma revolução estética representada em seus filmes, bem como gritava contra a concorrência do cinema americano, num discurso anti-imperialista. Entre as muitas vozes do cineasta, a que mais se fazia presente no programa era da defesa da cultura nacional e da negação da esquerda tradicional, considerada retrograda e distante "das revisões dialéticas"⁵¹⁷ pelo qual o mundo passava.

A memória construída diz muito sobre o seu presente, "O fim do silêncio", "jornalismo de verdade", "Um programa para quem vê o Brasil de hoje e pensa no amanhã". Essa frases fizeram parte do *Abertura* e representam o esforço de Fernando Barbosa Lima de não perder a chance histórica de fazer a diferença no exato momento em que ditadura começava a decair. "O Fernando sabia o que o programa representava naquele momento. A ditadura ia acabar, por isso ele chamou o pessoal".⁵¹⁸ O depoimento de Sérgio Cabral dá o tom para o entendimento que o produtor fazia do programa. A expectativa da liberalização levar a democracia fez com que o produtor conduzisse seu trabalho em cada quadro, cada fala, por mais independente que fosse, tivesse nas mãos dele, como editor final, o exato lugar na composição de um discurso de abertura que visava ter um lugar na memória. Invocando o passado na abertura do programa, discutindo o presente no seu desenvolvimento, resgatava no final de cada edição o discurso de um futuro de democracia no qual o *Abertura* seria, na televisão, também um de seus responsáveis. O objetivo pretensioso se cumpriu? Roberto D'Avila afirma que sim. "O Abertura era o Fernando e cada um de nós que participou com ele desse projeto, ajudou na luta pelo fim da ditadura."⁵¹⁹ O programa acabou em 1980, desgastado por um discurso que já não fazia mais sentido com a anistia, pluripartidarismo e outras bandeiras já conquistadas. Um dos grandes méritos dessa iniciativa foi, não apenas retratar a cada semana as discussões em torno da volta das liberdades democráticas, mas mostrar a

⁵¹⁷ Programa Abertura. Rede Tupi, Glauber Rocha, Rio de Janeiro, março de 1979.

⁵¹⁸ CABRAL, Sérgio. Rio de Janeiro, em 23/10/2013. Entrevista concedida a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

⁵¹⁹ D'AVILA, Roberto. Rio de Janeiro, 25/01/2014. Depoimento concedido a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

necessidade, através da fala dos apresentadores, entrevistados e colaboradores, da rápida ação do governo, de restaurar os princípios democráticos.

FONTES

Entrevistas

BRAGA, Rosane. Rio de Janeiro, 17/06/2010. Depoimento concedido a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

CABRAL, Sérgio. Rio de Janeiro, em 23/10/2013. Entrevista concedida a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

CABRAL, Sérgio. *Revista de História*, Rio de Janeiro, 2008.

CARLOS, Newton. 15/12/1998. Rio de Janeiro. Depoimento concedido para o Museu da TV.

CARLOS, Newton. *Revista dos bancários*, Edição Nº 71, Outubro de 2001. Depoimento concedido a Renato Rovalí.

CÔRREA, Villas-bôas *Correia* Rio de Janeiro, CPDOC/ALERJ, 1997. Depoimento concedido a Luiz Antônio Correa.

CORRÊA, Villas Bôas. Entrevista concedida ao programa *Roda Vida* da TV Cultura de São Paulo, 1986.

D'AVILA, Roberto. Rio de Janeiro, 25/01/2014. Depoimento concedido a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

DUST, Walter George em: *Anos 50*, Fundação Itaú Cultural, documentário, 1992.

HOLANDA, Tarcísio. *Memórias de Tarcísio – O Repórter*, TV Câmara, 2008.

JORDÃO, Fernando Pacheco, *As origens do jornalismo na TV pública brasileira*. Entrevista concedida a Mauro Malin.

ROCHA, Glauber, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/06/1979. Entrevista concedida a Cícero Sandroni.

SALDANHA, João. Rio de Janeiro, 1988. Entrevista concedida para TVE-RJ

SALDANHA, João. TV Cultura, São Paulo, 24 de maio de 1987. Entrevista concedida ao programa *Roda Viva*.

SOARES, João Clemente Baena. *Sem medo da diplomacia: depoimento concedido ao CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006.

VENTURA, Zuenir. *Eternamente contemporâneo*. Rio de Janeiro. *Revista de História*, 01/08/2013. Entrevista concedida para Alice Melo e Nashla Dahás,

VENTURA, Zuenir, *Zuenir Ventura: Quem lê nunca esquece*, J & Cia, Edição 1 - 30/04/2008. Entrevista concedida a Célia Chaim.

VIZEU, Carlos Alberto, Rio de Janeiro, RJ, em 19/03/2011. Depoimento concedida a Paulo Roberto de Azevedo Maia.

WOLFF, Fausto. Rio de Janeiro, 2006. Entrevista concedida a Eduardo Goldemberg.

Filmes

Campanha do governo federal. "Povo desenvolvido é povo limpo", Agência Nacional, 1977.

Campanha do governo federal. "Marcas do que se foi." Agência Nacional em 1976.

O Brasil precisa de você; Depende de mim; A boa empresa; Uma economia estrangulada; O Ipês é o seguinte... Coletânea de filmes do Ipês.

Programa *Abertura*, Rede Tupi: Edições dos meses de fevereiro, março, abril, maio, agosto de 1979. Edições de março e abril de 1980.

ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*, 1967.

Jornais e Revistas

Anteprojeto do CPC, *Arte em Revista*, No. 1, 1962.

ALVES, Liane C. TV "reinaugura" debate político. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28/01/1977.

_____, Violência social sob Censura, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12/11/1978.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Glauber Rocha, *Claro*, Itália, 1975. *Contracampo – Revista de Cinema*.

CAMBARÁ, Isa. *Glauber Rocha, agora é estrela de TV*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13/05/1979

COSTA, Otavio. Aerp incita o tipo apático, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/06/1976.

DUCLÓS, Nei. "Abertura" diante do espelho. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/06/1979

FIGUEIREDO, João /Baptista, A mensagem do presidente eleito, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16/10/1978.

LOUZADA FILHO, O. C. A "Abertura" equívoca no Canal 4. Ilustrada, Folha de São Paulo, São Paulo, 20/03/1979.

NETO, Araújo. A revisão histórica de Glauber. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/01/1973.

RANGEL, Flávio. As Salvaguardas da Abertura. *Folha de São Paulo*, 07/03/1979.

ROCHA, Glauber. Goal de Figueiredo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17/05/1978.

_____, *Darcy*, Folha de São Paulo, São Paulo, 29/07/1978.

_____, *Formaluf*, Folha de São Paulo, São Paulo, 07/10/1978.

SILVEIRA, Helena, Quem compra a luta feminista?, *Folha de São Paulo*, 05/05/1979.

_____, Malu, da cidade de São Paulo, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/05/1979

_____, Malu Mulher proibida em dois episódios, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06/06/1979.

_____, Alguém fechou essa abertura, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20/02/1979.

_____, Domingo tem Abertura na Tupi. Helena Silveira vê TV, Ilustrada, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16/02/1979

VENTURA, Zuenir, Revista Senhor, São Paulo, março de 1961.

_____, Gênio da raça. Revista *Isto É*, 2/9/1981.

Então, Figueiredo é de “centro-esquerda”?. Revista *Visão*, São Paulo, 09/07/1979.

FATOS, Caso Pára-sar: o homem que evitou o banho de sangue. Rio de Janeiro, 01/07/1985

“O fim de Roque”, *VEJA*, São Paulo, 03/09/1975.

Protestos de artistas contra a proibição, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/08/1975.

“Assisti e fiquei horrorizado”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/03/1973.

500 pessoas recebem Brizola em sua volta, O Estado de São Paulo, São Paulo, 07/09/1979.

Telerevista. Agora é sério: A Tupi lança um novo jornal. *VEJA*, São Paulo, 31/01/1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Alzira Alves de. A Mídia na Transição Democrática Brasileira. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 48, 2005.

ADORNO, Theodore. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2001.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao Rock dos Anos 80. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Sául (Org.). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ALBUQUERQUE, Maria Elisa Vercesi de; AMORIN, Edgard Ribeiro de. TV Cultura: A concretização de um desafio. Entrevista com Roberto Muylaert. São Paulo, Revista D'art No. 5.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de, *Reflexões sobre a produção de Malu Mulher*, IX Reunião de Antropologia do MERCOSUL, Curitiba, 2011.

ANDRADE, Thales. *Ecológicas manhãs de sábado: o espetáculo da natureza na televisão brasileira*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003.

ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: SENAC, 2002.

_____, João Batista de Andrade. Por ele mesmo! ESTUDOS AVANÇADOS 16 (46), 2002.

AQUINO, Maria Aparecido de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*, Bauru: EDUSC, 1999.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. “A luta democrática contra o regime militar na década de 1970” In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

_____, *Formato Digital-Utopia Fragmentada, a: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2000.

ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil, nunca mais*. Petrópolis, Vozes, 1985.

ARTURI, Carlos S. Transição política e consolidação da democracia: notas a partir da experiência brasileira. In: REIS, Elisa; ALMEIDA, Maria Hermínia; FRY, Peter (Orgs.). *Política e cultura: visões do passado e perspectivas contemporâneas*. São Paulo: Hucitec, 1996.

ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe (1962/1964)*. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2001.

AVELINE, João. *Macaco preso para interrogatório: retrato de uma época*. Porto Alegre: Editora AGE, 1999.

BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”, in ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Anthropos – Homem. Lisboa: Imprensa/Casa da Moeda, 1985.

BENEVIDES, Maria Victória. *Ai que saudade do MDB!*, Revista Lua Nova, vol.3, no.1 São Paulo, Junho de 1986.

BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

_____, *Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo in Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003.

BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

_____, Pierre. *Sobre a Televisão - Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos* (tradução de Maria Lúcia Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista Alguma solidão e muitas histórias - A Trajetória de um Cineasta Brasileiro*. São Paulo: Imprensa oficial, 2004.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel*. Tese de doutorado, 245p. Programa de História, USP, 2007,

CARDOSO, Maurício. “Glauber Rocha e a tentação do exílio (1972-1976)”. Publicado originalmente em SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; ROLLAND, Denis (dir.). *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 2008,

CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

CASTRO, Celso; D'Araújo, Maria Celina e SOARES, Gláucio Ary Dillon (Introd. e Org.). *A volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume: Dumará, 1995.

CARVALHO, Alessandra. *Elites políticas durante o regime militar: um estudo sobre os parlamentares da Arena e MDB*. Tese (doutorado) – UFRJ / Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2008.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CLARK, Walter. *O campeão de audiência*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 1991.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *Contracultura: o outro lado da modernização autoritária*. In: Vários autores. *Anos 70: Trajetória*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

COUTINHO, Eduardo, *O vazio do quintal*. Revista *Cinemais*, número 22, março-abril de 2000.

COUTO E SILVA, Golbery. *Geopolítica do Brasil*. 1.ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1967.

COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar, História da TV Brasileira em 3 canais*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

COLUSSI, Eliane Lucia Colussi. BALBINOT Valmíria Antonia Propaganda e educação sanitária na década de 1970: “Povo desenvolvido é povo limpo” *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.253-275, dez. 2008.

DABÈNE, Olivier. *América Latina no século XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

FERREIRA, Jorge. *Esquerdas no Panfleto. A crise política de 1964 no jornal da Frente de Mobilização Popular. Anos 90*, Porto Alegre, v. 16 n. 29, p. 81-124, jul. 2009.

FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: Ditadura, Propaganda e Imaginário Social no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

_____. *Prezada censura. Cartas ao regime militar*. Topoi, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set, 2002.

_____. “A Pluralidade das censuras e das propagandas da ditaduras’ In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

_____. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Espionagem, polícia política, Censura e Propaganda. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs) *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. A negociação parlamentar da anistia de 1979 e In: o chamado “perdão aos torturadores”. *Rev. Anistia Política e Justiça de Transição/Ministério da Justiça*, 2009. Disponível em: <<http://ppghis.historia.ufrj.br/media/Torturadores.pdf>>

FISCHER, Catarina Justus /Ovanil Fabrício/Vera A. Assumpção Tavares de Carvalho. O movimento tropicalista e a revolução estética, *Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n. 1, 2003.

FRANÇA, Andréa. O pensamento do documentário na televisão brasileira: a década de 1970. *Revista do programa de pós-graduação da escola de comunicação da UFRJ. Dossiê: comunicação e catástrofe*. Volume 14, número 02, 2008.

FRANCISCO, Luciano Vieira. *Ziraldo: Análise de sua produção gráfica n'o Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977)*. 152f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, FFCH, 2010.

GASPARI, Elio. *Ditadura Encurralada: o Sacerdote e o Feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____, *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALL, Stuart. *Codificação/decodificação. Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANSEN, J.A. *Alegoria*, São Paulo: Atual Editora, 1987.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e Política: Tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

KEHL Maria Rita. “Novelas, Novelinhas e Novelões: Mil e uma noite para as multidões”. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. São Paulo: SENAC, 2005.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2004.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LAMARÃO, Luiza Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012, 287f, Tese (Doutorado em História) Departamento de história, Niterói: 2012.

LIMA, Fernando Barbosa. *Nossas câmeras são seus olhos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

LOPES, Maria Imaculada Vassallo de. *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação*, Comunicação & Educação, São Paulo, (26): 17 a 34, jan./abr. 2003.

_____. “Cães de Guarda: Entre jornalistas e censores” In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

KUCINSKI, Bernardo. *Abertura, a história de uma crise*. São Paulo: Editora Brasil Debates, 1982.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2001.

KRAUSE, Katia. *Amaral Netto, o Repórter – o Brasil na televisão, de 1968 a 1983*. In: XXVII Simpósio Nacional de história – Conhecimento Histórico e diálogo social, 2013, Anais... Natal. ANPUH, 2013.

LAMARÃO, Luiza Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982, 2012)*. Tese (Doutorado em história). Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

- LEITE FILHO, FC. *El Caudillo: Leonel Brizola - um perfil biográfico*. São Paulo: Aquariana, 2008.
- LEMOS, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-64. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro de 2002, p. 287-313.
- LIMA, Érico Oliveira de Araújo, FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra. *Do moderno e do contemporâneo: políticas da imagem em Câncer, de Glauber Rocha*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Maceió – AL – 15 a 17 de junho 2011.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- LINZ, Juan e STEPAN, Alfred. *A transição e a consolidação da democracia*. Petrópolis: Paz e Terra, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. Estudos Avançados 24, 2010.
- MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- MAIA, Paulo Roberto de. *Canal 100 - A Trajetória de um Cinejornal*, 2006, Dissertação (Mestrado em Multimeios), 145f. Programa de pós-graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina. 2013. 239 f. Tese (Doutorado em história), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.*
- MANNARINO, Ana de Gusmão. *Amílcar de Castro e a página neoconcreta*. 2006. 185f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- MATTOS, David José Lessa. *Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil*. São Paulo: Conex, 2004.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real*. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Terra, Portugal: 2003.
- MATTOS, Tetê. A imaginação cinematográfica em Di-Glauber, In: TEXEIRA, Francisco Elinaldo (ORG.). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- MEZAROBBA, Glenda. *Um acerto de conta com o futuro: A anistia e suas consequências: um estudo do caso brasileiro*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2006.

MIRANDA, Luciano Kreuzburg. "Cineastas e militares entre a "comunicação e a "revolução" no Brasil dos anos 70", in: *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 6, p. 208-222, jan.-jul., 2010.

MOYA, Álvaro de. Glória in *Excelsior Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora Senac – São Paulo, 2008.

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PEDROSA, M. A missão do PT. In: MAUÉS, Flávia e ABRAMO, Zilah Wendel (orgs.). *Pelademocracia, contra o arbítrio A oposição democrática, do golpe de 1964 à campanha das Diretas Já*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

PEREIRA FILHO, Francisco José Bicudo. *Caros Amigos e o resgate da imprensa alternativa no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2004.

PIMENTA, Carlos Henrique Gomes. *Algumas considerações sobre o documentário Viramundo*. Aruanda, 13/09/2004.

PINTO, Ziraldo Alves, *Ziraldo N'o Pasquim: Só dói quando eu rio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2010.

PORTO, Mauro P. A pesquisa sobre a recepção e os efeitos da mídia: propondo um enfoque integrado. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM, Belo Horizonte, MG. Anais... 2-6, set. 2003.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande. In: BARBOSA LIMA, Fernando; MACHADO, Arlindo; PRIOLLI, Gabriel, *Televisão e Vídeo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

OLIVEIRA, João Henrique C. As flores do mal que brotam do underground: contracultura e anarquismo na imprensa alternativa brasileira (1969-1992). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008/1/As%20flores%20do%20mal%20que%20brotam%20do%20underground.pdf> Acesso em 15/01/13.

OROFINO, Maria Isabel. *Mediações na produção de TV: um estudo sobre o Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

QUEIROZ, Ana Cristina. "O Pasquim: Embates Entre a Cultura Política Autoritária e a Contracultura". *Revista Eletrônica Cadernos de História*, vol. VI, ano 3, n.º 2, dezembro de 2008.

RAMOS, Fernão. *Mas, afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória” In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

REGO, José Márcio. *Conversas com economistas II*. 1ª. Edição. São Paulo: Editora 34, 1999.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. Globo Repórter: o discurso social escamoteado na ditadura e cerceado na Democracia. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007.

RESENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____, *Utopia Brasil*, São Paulo: Editora Hedra, 2008.

RIBEIRO, Denise Felipe. *A anistia brasileira: antecedentes, limites e desdobramentos da ditadura civil-militar à democracia*. 130f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História.. Universidade Federal Fluminense, 2012.

RIBEIRO, Santuza Naves. BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70, Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, SENAC Rio, 2005.

RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura. In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

_____, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____, *Glauber Rocha: Del hambre al sueño: obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, colección Costantini, 2004.

_____, Manifesto Eztetyka da fome, comunicação apresentada na Retrospectiva do cinema Latino-americano organizado pelo Instituto Columbianum em Gênova em 1965.

ROCHA, Leonardo Coelho. *O caso ônibus 174: entre o documentário e o telejornal*. Centro Universitário de Belo Horizonte-UNI-BH. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio. Entre raízes e rades*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs) *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina*. v. 2., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. “Memória, Opinião e Cultura Política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974)”. Daniel Aarão Reis; Denis Rolland. (Orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008.

_____, Ditadura, Intelectuais e Sociedade: O Bem-Amado de Dias Gomes, p.5. Disponível em: <http://www.brasa.org/_sitemason/files/hgBQDC/Denise%20Rolleberg.pdf>

_____, “Exílio. Refazendo identidades.” *Revista da Associação Brasileira de História Oral*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 39-73, 1999.

ROUQUIE, Alain. *The Military and the State in Latin America*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. *Vianninha e a Grande Família: intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1970*, 141 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, 2011.

SANTOS, Jordana de Souza, *A repressão ao movimento estudantil na ditadura militar*. AURORA, ano III número 5 – dezembro de 2009.

SANTOS, W. G. *Sessenta e quatro: anatomia da crise*. São Paulo: Editora Vértice, 1968.

SACRAMENTO, Igor. Coutinho na TV: Um Cineasta de Esquerda Fazendo Jornalismo. *Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006*.

SERRA, Paula. Estética e media – o caso da televisão. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/serra-paulo-estetica-media.pdf>>

SKIMORE, Thomas. *De Castelo a Tancredo (1964-1985)*. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SILVA, Arlindo. *A Fantástica História de Silvio Santos*. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

SILVA, Francisco Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1964-1985. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs) *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. O Brasil Republicano*, vo. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. A modernização autoritária: do golpe militar a redemocratização (1968/1984) In: LINHARES, Maria Yedda. *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

SILVA, Marcos Rafael da. *As desventuras de heróis: cartoons e charges de Ziraldo, entre intenção e condição (1967-1972)*. 174f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, FFLCH, Universidade de São Paulo.

SILVA, Raquel Oliveira. Comitês Populares Democráticos: A política de massas do PCB em interface com a teoria gramscianiana de partidos políticos. In: Simpósio Nacional da História, Anpuh, 2011, São Paulo, Anais eletrônicos. São Paulo: Anpuh, 2011.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMÕES, Inimá Ferreira; DA COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____, Ferreira. *A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão*. SENAC, 2003.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

SOUZA, Paulo Alex. Autobiografia, história e memória em À mão esquerda, de Fausto Wolff. 2010. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

STEPAN, Alfred. *Os militares: da abertura à nova república*. Trad. de Adriana Lopes e Ana Luíza Amendola. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____,. *Os militares na política: as mudanças de padrões na vida brasileira*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

SCHWARZ, Roberto “Cultura e Política” in: *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. São Paulo: Planeta, 2008.

WOLFF, Fausto. *Encontro marcado com a arte*. Canal Brasil, Rio de Janeiro, 1998.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

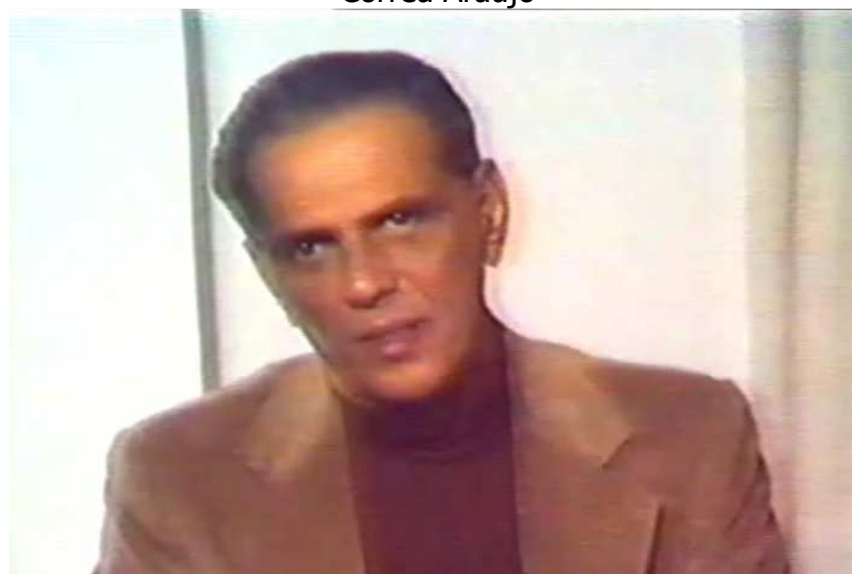
CADERNO DE IMAGENS



Ziraldó



Correa Araújo



João Saldanha



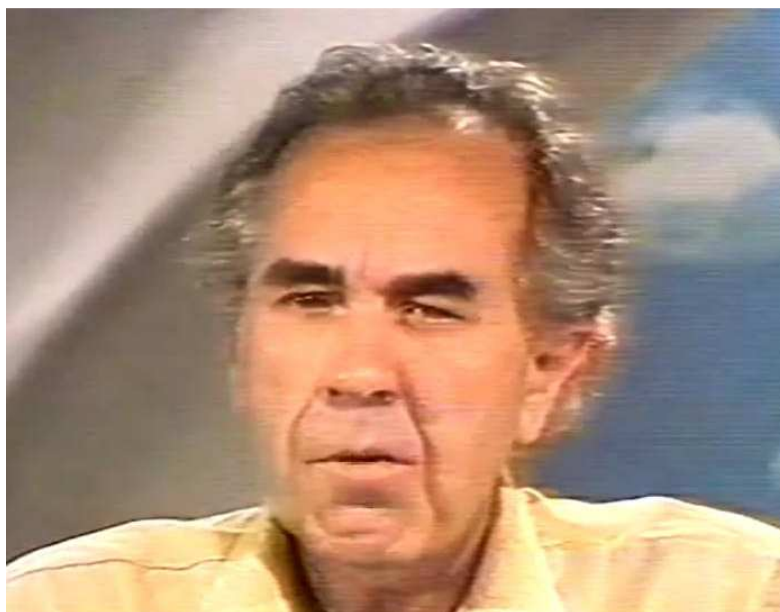
Sérgio Cabral



Tarcísio Holanda



Zuenir Ventura



Newton Carlos



Villas Bôas Côrrea



Brizola



Glauber Rocha



Luís Carlos Maciel



Severino



Walter Clark



Luiz Jatobá



Norma Benguel



Tarcísio Holanda entrevista Jarbas Passarinho em Limusine



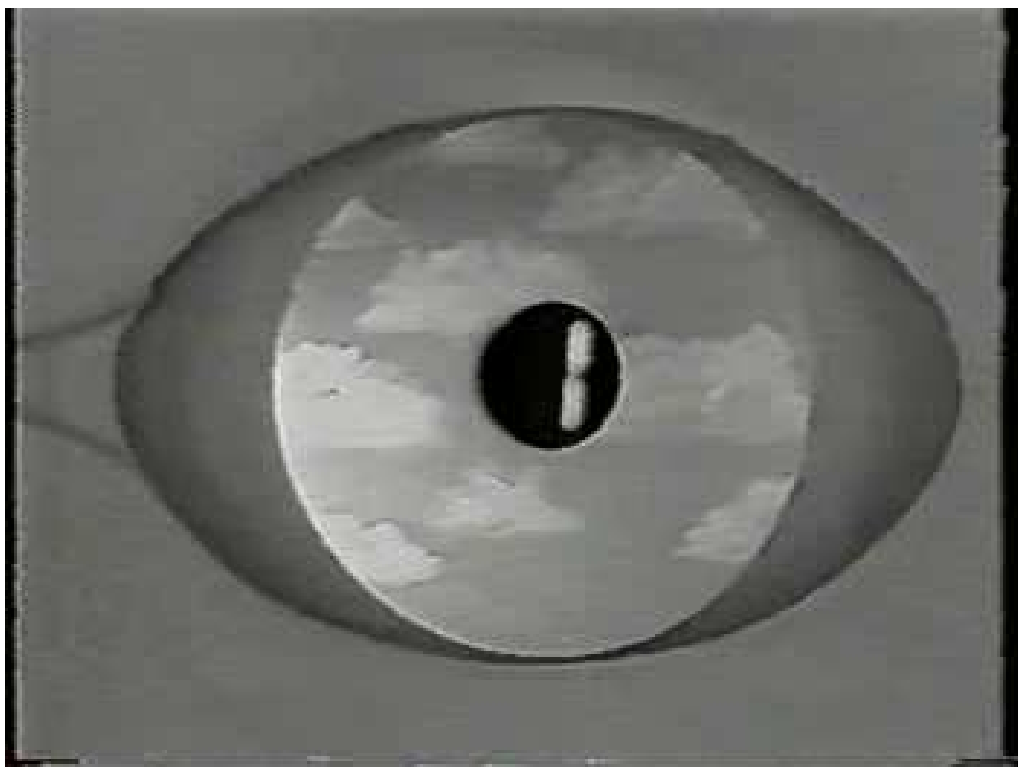
Roberto D'Avila entrevista Miguel Arraes em Paris



Vivi Nabuco entrevista Paulo Francis



Sérgio Cabral entrevista João Bosco



Cenário do programa *Abertura*