



Artistas da Revolução na Televisão

Balanco Historiográfico e Novas Perspectivas de Crítica¹

Igor Sacramento²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Neste trabalho, apresento um balanço do que foi escrito, depois da interpretação de Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, acerca da entrada de artistas vinculados à revolução nacional-popular de esquerda imaginada nos anos 1950 e 1960 na televisão, especialmente na Rede Globo, nas décadas de 1970 e de 1980. Depois, baseado nos deslocamentos propostos por Stuart Hall e por Raymond Williams, a partir das conceituações de ideologia forjadas por Antonio Gramsci e por Mikhail Bakhtin, discuto como se pode pensar tal movimento como circunscrito a um “terreno de lutas”. Por fim, relato, brevemente, de que maneira essas questões estão repercutindo na minha pesquisa, em fase de conclusão.

Palavras-chave

artistas da revolução; televisão; historiografia; crítica; ideologia.

Da utopia à ideologia

Em 1988, Renato Ortiz lança *A moderna tradição brasileira*, um livro em que avalia o debate do nacional e do popular na cultura brasileira no tempo da emergência e da consolidação da indústria cultural no país. Abusando de fontes variadas (estatísticas,

¹ Trabalho apresentado ao GT de História da Mídia Audiovisual, do V Congresso Nacional de História da Mídia, Facasper e Ciec, São Paulo, 2007.

² Igor Sacramento é formado em jornalismo pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e é mestrando em Comunicação pela mesma instituição. Atualmente, dedica-se à escritura de sua dissertação, “Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo (1971-1986)”, em que estuda a presença e a participação de cineastas identificados com o Cinema Novo nos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*.



depoimentos, textos de jornais e revistas, ensaios, artigos, teses, dissertações e livros), o autor procura embasar a sua argumentação: o nacional-popular passou a constituir o projeto ideológico do Estado autoritário e de sua indústria cultural, tanto para integrar o país como para vender o “elemento brasileiro” nos mercados nacional e internacional. A partir daquele momento, diversas esferas da “cultura popular de massa” são subordinadas a tal lógica: a música, as editoras, a publicidade, a televisão, os jornais, as revistas, o cinema, o teatro passam a se integrar como um sistema destinado a promover o consumo. Funarte, Embrafilme, Instituto Nacional do Livro, Embratel e Radiobrás são algumas das empresas estatais que surgem naquele momento para fomentar a produção de cultura nacional. Como parte do mesmo processo, consolidavam-se diversos conglomerados privados de mídia. Entre os principais, estavam Grupo Abril, Grupo Folha e Organizações Globo.

O autor demonstra como o “nacional” e o “popular”, conceitos que nos anos 1960 tinham vocação revolucionária, passam a se “despolitizar”, quando absorvidos pelos novos veículos de comunicação de massa, especialmente pela televisão. Neste sentido, a preocupação dele, que já havia sido esboçada em texto anterior,³ é a de compreender em que medida o advento de uma indústria cultural vem modificar o panorama dessa discussão. Para ele, a televisão equaciona a identidade nacional em termos mercadológicos, ao interligar consumidores em potencial espalhados pelo país. Mas isto só foi possível, principalmente, a partir dos anos 1970, quando as emissoras brasileiras começaram a aumentar consideravelmente as produções nacionais, acompanhando o ufanismo da modernização conservadora da época. É neste momento que Ortiz (2001: 179) percebe no campo da teledramaturgia uma maciça presença de artistas da esquerda brasileira como os dramaturgos Alfredo Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Gianfrancesco Guarnieri que se diziam e eram vistos como “não alienados” e como “engajados com a realidade”. Então, o autor questiona: suas obras televisivas conscientizariam o público? Ou ainda: elas seriam a realidade?

Neste ponto do texto, ao se deparar com as declarações de Dias Gomes, na revista *Opinião* de 26 de fevereiro de 1973, sobre o fato de ter encontrado na televisão a platéia popular que procurava com o teatro, e com o depoimento de Guarnieri sobre a

³ Em *Cultura brasileira e identidade nacional*, de 1985, Ortiz estuda a construção da identidade brasileira a partir das relações entre o nacional e o popular, passando, então, pelo pensamento folclórico de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha e pela mitologia das três raças, caminhando pelo desenvolvimentismo do Instituto Brasileiro de Estudos Brasileiros (ISEB) e pela arte revolucionária do Centro Popular de Cultura (CPC) até chegar à política cultural do Estado militar, em que a indústria cultural toma para si tais questões.



sua crença de que a teledramaturgia é a arte que consegue melhor imitar o homem brasileiro e sua realidade, Ortiz (2001: 180) dispara:

O que chama a atenção no discurso que justifica esse tipo de produção é que as razões de mercado se encontram encobertas, legitimadas por uma perspectiva superficialmente política e nacionalista. Política, porque muitos intelectuais da televisão, provenientes dos movimentos culturais dos anos 50 e 60, carregam com eles a mesma ideologia sobre o “povo alienado”, só que agora aplicado a um contexto inteiramente deslocado. (...). Nacionalista, na medida em que a proposta de construção de uma linguagem, de uma dramaturgia brasileira, encontra na televisão um espaço para se realizar.

Para ele, porém, é preciso que sejam percebidas as contradições intrínsecas àquela cooptação, o que só ocorre quando é posto em evidência o caráter essencialmente mercadológico dessa incorporação. Dessa maneira, não se pode ter a ilusão de que os programas escritos ou dirigidos por eles eram um prolongamento das utopias que orientavam seus produtos culturais em décadas anteriores. Ortiz observa que é impossível haver um trabalho político, no sentido de engajamento e de transformação social, voltado para as massas. O objetivo do autor, então, é o de afirmar que as categorias do passado adquiriram uma função justificadora do funcionamento da indústria cultural, portanto ideológica. Neste momento, percebe-se a retomada da clássica distinção entre utopia e ideologia proposta por Karl Mannheim (1950). Lá, a primeira aparece relacionada à promoção de mudanças, enquanto a outra aparece como a que produz a conservação da ordem. Ortiz (2001: 181), assim, sentencia:

Os intelectuais do nacional-popular não perceberam é que eles são presas de um discurso que se aplicava a uma outra conjuntura da história brasileira, e são, portanto, incapazes de entender que a ausência da contradição os impede inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que vivem.

Como está explícito neste trecho, o autor não titubeia em defender a noção de ideologia no sentido de falsa consciência. Ele pressupõe a existência de um universo autônomo, separado da realidade, que é a ilusão. A contradição, neste sentido, só seria resultado do enfrentamento entre o real e o ilusório. Então, para o autor, não se pode aceitar que o realismo das obras dos artistas da revolução que foram para a televisão é idêntico à realidade da sociedade, pois afirmar isto é acreditar que a identidade nacional tenha se efetivado. Na sua concepção, aqueles artistas não haviam atentado para tal problema, uma vez que, deixando a oposição de lado, a própria noção de alienação perderia todo o sentido. Na televisão, eles haviam se alienado, por acreditarem no poder transformador daquela indústria.



A perspectiva desenvolvida por Ortiz (2001) fez história. Num artigo, Sergio Miceli (1994) estuda a situação peculiar que o Brasil vive como país exportador oriundo da periferia capitalista. Para ele, retomando a discussão feita por Ortiz (2001: 182-212), o país é exportador de diversos produtos agrícolas e de matérias-primas que prescindem de um processo industrial mais complexo, mas também exporta programas televisivos e filmes em longa-metragem que, em muitos casos, requerem bastante sofisticação estética e tecnológica. Miceli (1994: 60-61) concluiu que o sucesso nacional e internacional dos produtos da indústria cultural brasileira, especialmente nas décadas de 1970 e de 1980, deveu-se a uma política de recrutamento de membros de uma geração de artistas comprometidos com a ética e a estética de esquerda, que estavam mais habilitados a fabricar bens culturais mais afinados com os padrões de gosto dos públicos metropolitanos. Os recrutados, pela sua formação acadêmica, artística, intelectual ou técnica, seriam responsáveis pela criação e pelo domínio de uma linguagem de enorme êxito, como no caso das telenovelas. Ferreira Gullar, certa vez, comentou (RIDENTI, 2000: 331):

Achar que a Globo conquistou as massas graças a nós é uma piada. No mundo inteiro a televisão conquista as massas. Sabe com quem a televisão conquistou as massas? Foi com Janete Clair, que – apesar de mulher de Dias Gomes – não concordava com a ideologia dele, nem tinha formação ideológica marxista, nem de nenhum tipo. Ela só dizia o seguinte: “Depois que o cara trabalha o dia inteiro, chega em casa cansado, ele quer sonho” E ela dava sonho às pessoas.

Apesar de não se deter em explicar a sua hipótese, Miceli (1994) deixa como questão que, subjacente ao investimento em uma produção “nacionalista”, estava a discussão da busca pela qualidade dos produtos. Neste sentido, mesmo que não tenha se detido, em nenhum momento, em uma análise dos produtos assinados pelos artistas daquela geração, seu texto causa uma impressão semelhante ao de Ortiz: a de cooptação. Na televisão, particularmente, aqueles artistas e suas obras estavam agregados a um projeto muito maior, dos militares e dos empresários, mas, em pouca parte ou em parte alguma, deles. Ou ainda: os objetivos da televisão e dos artistas, tamanha a proximidade verificada naquele momento, teriam se combinado de tal maneira que, em certo pontos, não podiam se dissociar.

Num de seus livros, Marcos Napolitano (2001: 90-92), também influenciado por Ortiz, tem o objetivo de mostrar como um conjunto de representações simbólicas do Brasil e de seu povo (e que até hoje estão em nossas consciências) são originárias da formação da moderna indústria cultural brasileira. *Cultura brasileira: utopia e*



massificação (1950-1980) demonstra como as forças conservadoras do Estado militar e da indústria cultural tornaram possível a convivência de elementos da cultura de elite e da popular na construção de projetos para o Brasil. Ao admitir que a existência de uma “interpenetração dos sistemas culturais”, o autor não se surpreende com a contribuição de artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) – Dias Gomes, Vianinha e Paulo Pontes – com a “revolução das novelas na telinha”, que ganharam estilo, linguagem e temática cada vez mais realistas e críticas da sociedade brasileira. Ele lembra de novelas de Dias Gomes, como *Bandeira 2* (1971/1972), *O Bem Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976), em que eram retratados, de maneira irônica ou séria, mas sempre revestidos de crítica, tipos populares e problemas sociais presentes no Brasil. Também se recorda dos episódios dirigidos e escritos por Paulo Pontes e por Vianinha para *Casos Especiais* e do seriado *A Grande Família*, também sob responsabilidade da dupla na Rede Globo na primeira metade de 1970.

Afastando-se da interpretação de Ortiz (2001), Napolitano (2001: 90) faz questão de ressaltar que o “Padrão Globo de Qualidade”, desenvolvido ao longo dos anos 1970 pela emissora carioca, não impossibilitou a existência de “profissionais sérios e nem sempre comprometidos com a ditadura” que tentavam promover nos telespectadores reflexão. Ele, então, distancia-se dos críticos que viam em tal padrão somente a antítese da realidade brasileira, miserável e subdesenvolvida. Napolitano não acredita que a televisão unicamente mascarava o Brasil cheio de contradições e desigualdades quando criava programas belos, assépticos e ufanistas. O autor percebe na participação daqueles artistas momentos de contestação e de utopia.

Nas poucas páginas da biografia de Vianinha dedicadas a seu trabalho na Rede Globo, Dênis de Moraes (1991) retoma a explanação de Ortiz sobre a valorização dos programas nacionais na programação televisiva dos anos 1970 para conquistar um alto padrão de qualidade e associa a esse momento a entrada do dramaturgo na emissora carioca. Moraes (1991: 236), porém, faz uma ressalva em relação à denúncia da intelectualidade de esquerda da época sobre o fato de artistas haviam capitulado diante das “tentativas do sistema”, colocando as suas vibrações a serviço da emissora carioca:

Mesmo levando em conta as relações umbilicais da Rede Globo com o regime militar, é absurdo imaginar que a sua programação pudesse constituir uma fortaleza inexpugnável, um todo monolítico, uma caixa-preta revestida de barras de chumbo. Pelo contrário: as brechas existiam e existem, porque decorrem das contradições do próprio veículo. Como elevar a qualidade a qualidade dos produtos da Globo sem recrutar mão-de-obra na inteligência



progressista, que não locupletara com o autoritarismo e zelara por seu patrimônio de criatividade?

Ao estudar a passagem daquele dramaturgo pela *TV Tupi* e pela *TV Globo*, Sandra Pelegrini (2000) demonstra que teledramaturgia nos anos 1960 e 1970 era um campo privilegiado das discussões políticas derivadas do impacto da modernização capitalista no Brasil. Antes de contar essa história, a autora adverte que não pretende fazer um estudo apocalíptico da indústria cultural ao modo que formularam Adorno e Horkheimer (1985), reduzindo todos os seus produtos à função de alienadora da sociedade. Ao contrário disso, busca na semiologia o método que lhe permita analisar das mensagens contidas nos roteiros dos programas escritos por Vianinha. Fica claro o distanciamento de qualquer tipo de generalização.

A partir de uma posição similar, *A épica eletrônica de Glauber* (2001), de Regina Mota, ressalta a intersemiose do cinema com a televisão para tratar da continuidade do projeto estético do cineasta Glauber Rocha, baseando-se na máxima “os meios andam aos pares” de Marshall McLuhan (1971). Percebe-se, com isso, também um afastamento do entendimento da televisão como indústria, acreditando que os trabalhos que privilegiaram essa perspectiva, como o de Ortiz (2001), por exemplo, não são capazes de lidar com as técnicas e com as linguagens adotadas nas diferentes produções desse meio. Por outro lado, Mota (2001: 47-50) consegue perceber que os cinemanovistas, ao mesmo tempo em que consideravam as possibilidades da nova mídia como enriquecimento para o cinema, não deixavam de demonstrar um certo descontentamento com a televisão como empresa, especialmente com a *TV Globo*, por sua aproximação com o Estado autoritário e pelas limitações estéticas dela advindas.

Na *TV Tupi*, entre 1979 e 1980, o cineasta participou de alguns programas de *Abertura*, jornalístico criado por Fernando Barbosa Lima que, aproveitando o momento político do final do governo de Ernesto Geisel, ousou abordar aspectos da realidade brasileira que há muito tempo não podiam ser discutidos. Mota (2001: 53-158), por meio da utilização do ferramental da semiótica do cinema, consegue estabelecer interessantes paralelos entre a produção cinematográfica e a televisual de Glauber, mesmo que seja a sua preocupação a discussão ideológica. No caso, as variações das posições do cineasta no cinema e na televisão.

No livro sobre o documentário de Eduardo Coutinho, Consuelo Lins (2004) demonstra que a televisão foi o ponto de partida do contato do cineasta com o gênero. Vinculado ao CPC, Coutinho se relacionava com o núcleo central do Cinema Novo por

meio do amigo Leon Hirszman, com que se associou em diferentes trabalhos. Por exemplo, Leon foi produtor executivo do primeiro *Cabra Marcado para Morrer* e Coutinho colaborou nos roteiros de *A Falecida* (1965) e de *Garota de Ipanema*, filmes do amigo. Leon ainda convidou Coutinho para dirigir um episódio de *ABC do Amor* e sugeriu seu nome para a direção da comédia *O Homem que Comprou o Mundo*, produzida por Zelito Vianna e originalmente destinada a Luiz Carlos Maciel.

Lembrando de documentários dirigidos para o *Globo Repórter*, Lins (2004: 21) demonstra como a experiência estética do cineasta na televisão fundamentou o seu projeto de “filmar a sua relação com o outro”, maior característica de sua filmografia documental. Embora identifique “um trabalho autoral de filmagem e montagem”, não é o interesse da autora se aprofundar acerca das pressões (editoriais e institucionais; estéticas e políticas) sofridas pelo cineasta durante os nove anos em que trabalhou para o programa. A autora prefere demonstrar que Coutinho “aprendeu” a fazer documentário na televisão e na maneira como essa “escola” repercute em sua obra.

Diferente das últimas autoras citadas, Celso Frederico (1999) é simpático à análise presente em *A moderna tradição brasileira*. Em “A política cultural dos comunistas”, o autor tem como objetivo estudar o relacionamento entre os comunistas e a cultura no Brasil, especialmente a partir do golpe de 1964. O autor articula manifestações tão diferentes como Bossa Nova, as canções de protesto, o teatro realista do Arena e do CPC e a emergência do Cinema Novo como operações que se encaixavam num mesmo processo de tomada de consciência por meio da arte.

Na seção em que se detém na hegemonia do Estado e da indústria cultural na construção da identidade nacional, Frederico toma como ponto de partida o Ato Institucional de número 5 (AI-5) de 1968. Para ele, estendendo a análise de Roberto Schwarz (1969), a relativa supremacia da esquerda na cultura brasileira anterior àquele ano foi substituída pela crescente intervenção do governo que, além de censurar, neutralizava a ação dos artistas de esquerda ao expandir a sua política cultural – expansão de estatais voltadas para a produção e difusão da cultura nacional. Frederico não se esquece de apontar, entretanto, para a colaboração de artistas oriundos da revolução nacional-popular com aquelas empresas. Aqui, retoma-se a idéia de cooptação presente no texto de Ortiz (2001) no sentido de que aquele relacionamento demonstrava que a oposição à ordem vigente, característica daquela geração, havia sido substituída pela adesão a ela.

Desse modo, muitos dos artistas que gravitavam em torno do PCB passaram a sobreviver às custas da aceitação dessa nova lógica, apesar de quererem passar mensagens progressistas para o “grande público”. Esta vontade encontra limites, porém, na censura, na autocensura e, especialmente, nos ditames das pesquisas de Ibope, que, ao determinar o gosto do público, dizia o que ele deveria ver e o que, portanto, deveria ser feito. Neste ponto da argumentação, Frederico recorre ao mesmo trecho do depoimento de Guarnieri, já utilizado por Ortiz, para rechaçar a idéia de que as novelas da Globo haviam cumprido o projeto do CPC de fazer arte para o povo. Para o autor, esses novos tempos foram marcados por uma “confusão ideológica”, pela “cooptação” e por um “realismo resignado” de velhos combatentes cansados de guerra.

Também é importante notar que, no final do artigo, o autor retoma o diagnóstico de Fredric Jameson (2003), para entender o “desaparecimento da esquerda” e acaba dando mais nuances à questão. Frederico mostra que a forte presença da esquerda na cultura brasileira só era possível quando ela não era um espaço subjugado pela lógica do mercado. A partir do momento em que isto acontece, a “quase autonomia”, conseguida por sua manutenção como um pólo de resistência, foi destruída pela lógica cultural do capitalismo tardio, que funde o capital ao cultural. Para ele, com a crescente mercantilização da cultura, a esquerda ficou enfraquecida e precisou reinventar o seu fazer político.

Sergio Paulo Rouanet quando escreveu uma resenha ao livro *A moderna tradição brasileira*, de Renato Ortiz, problematizou: “O nacional-popular de mídia não é ideologia, mas crítica da ideologia, ou antes, é uma ideologia que é ao mesmo tempo mistificada como toda ideologia, e desmistificadora, porque é paródia de uma prática que não se sabe ideológica” (*Folha de S. Paulo*, 13/03/1988: 03). Motivado por essa percepção, Ridenti (2000: 324) propõe:

Essa relação [entre artistas da revolução e a televisão] tem sido vista ora como capitulação ideológica diante da burguesia – cuja dominação os artistas ajudariam a garantir, contribuindo para gerar uma ideologia nacional-popular de mercado, legitimadora da modernização conservadora da ordem social vigente –, ora como possibilidade de levar uma visão crítica ao telespectador, contribuindo para mudanças sociais. Entre essas duas visões opostas, parece haver espaço para uma série de nuances.

Usando um outro texto de Jameson, “Reificação e utopia na cultura de massa” (1995), Ridenti afirma a importância de se perceber a participação de artistas da revolução na televisão e os produtos originários dela em suas dimensões legitimadoras e

contestadoras da ordem, sendo ao mesmo tempo e num certo ponto ideológicas e utópicas. Jameson (1995: 35) entende que as primeiras dizem respeito ao “modo como vivemos” e as outras, ao “modo como deveríamos viver”. Embora de forma amiúde distorcida e recalçada, a indústria cultural contém, como impulso subjacente, as utopias de uma época. Visto isso, é difícil acreditar tanto que aqueles artistas foram simplesmente cooptados e alienados quanto pensar que eles somente davam seqüência a um projeto revolucionário. É, então, necessário buscar uma outra perspectiva teórica em que seja possível uma nova perspectiva conceitual em relação à ideologia.

A ideologia como um terreno de lutas

Num texto bastante importante, Stuart Hall (2003c) situa os debates sobre a ideologia no contexto da teoria marxista, identificando como problema maior nas formulações mais clássicas um apego à concepção de ideologia como “falsa consciência”. Identificada exclusivamente com a classe dirigente, ela aparece como “distorção” da realidade. Hall questiona sobre até que ponto explicações unilaterais como essas podem explicar práticas sociais concretas. Para ele, raramente, o que acontece na sociedade se encaixa na distinção entre “falso” e “verdadeiro”.

Ao contrário disso, Hall propõe uma análise material da cultura que tome os processos como uma “totalidade diferenciada”, como uma multiplicidade distinta que, de diferentes maneiras, articula-se com um todo. Cabe ao analista, desse modo, apreender as múltiplas determinações que permitiram a existência dos processos, ou melhor, perceber as diversas articulações entre processos específicos com o “mundo social” concreto.

Quando voltamos à interpretação de Ortiz, temos que ideologia é vista como ilusão. Os artistas revolucionários que trabalharam na Rede Globo estariam iludidos com as potencialidades da mídia eletrônica. Neste sentido, seria ingenuidade acreditar que tal entrada havia concretizado o projeto da esquerda. Infelizmente, Ortiz comprova as suas hipóteses por meio da coleta de poucos depoimentos de artistas, partindo do particular para o geral, algo extremamente limitador, como acusa Hall no mesmo artigo. Além disso, não existe em nenhum deles, até mesmo em Napolitano que enxerga a questão de outra perspectiva e em Ridenti, que cobra as nuances daquela presença, a preocupação em se fazer uma análise específica de algum produto.

O que a bibliografia simpática à interpretação de Ortiz não se preocupou em fazer foi em situar as condições de produção das posições ideológicas presentes nos

discursos dos artistas e acabou não dizendo muito sobre o processo de qual eles participavam, entendendo que ele teve a ver tanto com a consolidação da indústria cultural brasileira quanto com a trajetória crítica dos artistas. Entre a distância que parece separar as duas questões, deve-se mostrar que tal aproximação também foi impulsionada pela censura e pela repressão aos artistas de esquerda e a suas obras depois do golpe, pelo recrudescimento da presença do Estado na cultura, pelo investimento das emissoras de televisão em rede nacional numa programação de qualidade mais adequadas aos tempos do “milagre brasileiro” e também pela crise das utopias revolucionárias no capitalismo tardio. O ingresso daqueles artistas na Rede Globo já é o mote fundamental para se pensar as contradições como a especificidade daquele movimento, que não teve nada a ver, simplesmente, com aquelas oposições entre realidade e falsidade, entre utopia e ideologia, entre conscientização e alienação.

Como contribui Ridenti (2000: 335) para essa reflexão, o engajamento a partir da década de 1970 no Brasil aparece muito mais como manifestação de uma posição individual do cidadão do que como uma experiência coletiva, o que não inviabilizou a presença de algumas mensagens políticas no seu próprio trabalho dentro da indústria cultural. Todavia, isso não quer dizer que as ações devam ser analisadas como fenômenos isolados e puramente subjetivos. Pelo contrário, ao acreditarmos que os sujeitos históricos são concretos e vivem em sociedade, não podemos retirar deles as contradições – as diferentes vozes - do contexto que lhes constituem e que por eles são constituídas. Se “a linguagem é um fenômeno ideológico por excelência”, como afirma Bakhtin (2004: 36), não podemos deixar de estudar quaisquer obras como circunscritas, de alguma maneira, à arena de lutas sociais de uma época. Dentro dessa perspectiva, a análise estética tem de ser também “o estudo das relações sociais concretas”, o que é levado em conta por Lins (2004), Mota (2001) e Pelegrini (2000).

Seguindo as trilhas abertas por Bakhtin (2004), Hall (2003c: 287) nos auxilia ao conceber a ideologia como uma “infinidade de sutis variações pelas quais os elementos de um discurso parecem combinar e recombinar espontaneamente uns com os outros, sem quaisquer restrições materiais a não ser aquelas fornecidas pelas próprias operações discursivas”. Quando lemos, especialmente, as críticas de Ortiz (2001), percebemos uma diferença fundamental na concepção de ideologia. Lá, além de falsa consciência, quando ela estava relacionada a posicionamento, era vista como um fardo do qual os artistas da revolução não poderiam se livrar. Lamenta-se, então, o abandono do fardo, de certas posturas utópico-revolucionárias, tenha sido inevitável ao serem cooptados

pela televisão. Portanto, é preciso estudar quais condições materiais da cultura que permitiram as mudanças de posições em seus discursos. É preciso localizar os discursos dentro das práticas sociais e dos locais institucionais em que eles foram elaborados.

O que também incomoda é que as afirmações sobre a alienação dos “novos colaboradores da ordem” foram feitas ignorando uma metodologia de coleta de documentos mais sistematizada. A maior quantidade de textos traria, certamente, a polissemia das posições. Traria um universo de posturas contrárias, móveis e instáveis que faltam àquelas interpretações. As diversas posições que tiveram aqueles artistas em relação ao seu trabalho na Rede Globo e às reconfigurações da relação entre a sua arte e a política não são levadas em conta, talvez, porque tal investimento poderia derrubar “as contradições” tão caras a aquele momento da análise de Ortiz, seguida, num certo sentido, como vimos, por Frederico (1999) e por Miceli (1994) e negada por Napolitano (2001). Diferentes dos outros, os textos de Lins (2004), Moraes (1991), Mota (2001), Pelegrini (2000) e Ridenti (2000) buscam, à luz de suas preocupações específicas, por meio de depoimentos, de entrevistas e de artigos e matérias publicadas em periódicos, trazer diferentes elementos para compreender a entrada de artistas da revolução na televisão.

Ridenti (2000), por exemplo, mesmo sem desenvolvê-la, está atento a uma declaração de Jameson (2003: 271) sobre o mercado ser “o terreno de luta ideológica mais crucial de nossa época”. Como espaço de combate, não pode existir nele apenas uma única orientação, mas diversas em disputa pela hegemonia. O próprio Jameson reconhece, neste caso, como muito válidas as instruções de Stuart Hall (2003c), para quem a análise cultural deve se concentrar nas batalhas políticas pela legitimidade de determinadas ideologias numa dada circunstância histórica.

Hall (2003c) critica àqueles que equiparam “idéias dominantes” a “classes dominantes”. Ao contrário disso, se pensarmos a ideologia como discurso e como linguagem, ela não pode ser única, fixa e isolada, mas sim mutável e polissêmica e “articulada” com seu tempo. Desse modo, a ideologia é tida como um modo de se posicionar no mundo. Hall (2003c: 286) acredita que o campo do ideológico é “polivalente” e é sempre constituído de “ênfases interseccionadas” e “da intersecção de interesses sociais distintamente orientados”. Neste ponto, ele encampa o ensinamento de Mikhail Bakhtin (2004), para quem todo signo é uma arena de lutas que, se subtraído das tensões da luta social, torna-se débil e morre.

Ao substituir a noção de ideologias fixas por conceitos relacionados às lutas e às transformações ideológicas, Hall procura fugir das generalizações de uma teoria abstrata do ideológico em busca de análises concretas sobre como as idéias organizam os homens e criam terreno no qual eles se movimentam, tomam consciência de sua posição e lutam. Nesse momento, o autor faz uma instigante aproximação daquele teórico russo com Antonio Gramsci, ao propor que as ideologias como signos se constituem de valores contraditórios e em constante mudança para, de alguma maneira, preservar a ordem hegemônica.

Para compreender isso, é preciso voltar a um conceito fundamental de Gramsci: a hegemonia.⁴ A constituição de uma hegemonia é um processo demorado que ocupa os diversos espaços da cultura. Para ele, a hegemonia é produzida por uma classe que lidera a construção de um bloco histórico de poder, possível somente por uma ampla e uma durável aliança de classes e grupos díspares da sociedade.

A idéia de que a política não se exerce somente, nem prioritariamente, pela coerção, mas sim pelo consenso, pelo compartilhamento de valores, visões de mundo, conceitos éticos e morais e padrões comportamentais, é essencial para tratar dos fenômenos socioculturais. A cultura é um instrumento de força política. Neste sentido, a cultura compartilhada é que sedimenta e possibilita a hegemonia de um grupo sobre o conjunto da sociedade. O pensador contribui também por argumentar que a luta política constitui no campo cultural, dos valores, dos padrões e das práticas de comportamento.

Pensando nisso, trago agora mais uma interpretação de hegemonia. Raymond Williams (1979: 115) observou que a hegemonia vivida é sempre um processo. Não é um sistema ou uma estrutura, mas é um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Como resumem as palavras dele: “na prática a hegemonia não pode nunca ser singular”. Para Williams, esta concepção pode ser aferida numa análise concreta que leve em conta uma “semiótica da cultura” na análise dos diferentes textos produzidos em relação a um dado fenômeno.

Ao aproximar as conceituações de Gramsci (1966; 1968a; 1968b) às de Bakhtin (2004), Williams (1979) entende que a hegemonia é sempre plural, uma vez que é constituída por diferentes vozes em conflito. Não se pode deixar de atentar para a

⁴ Para fundamentar essa discussão, foram consultadas as seguintes obras do autor: *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, pp. 11 – 63; *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a, pp. 03- 103; e *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b, pp. 03- 67.

plurivalência dos discursos que constituem o hegemônico.⁵ É impossível conceber, então, numa análise materialista desta espécie, a televisão, por exemplo, como um todo monolítico, uma fortaleza intransponível, em que somente existem discursos de exaltação da ordem vigente. Sabemos que a existência de diferentes vozes é que produz a hegemonia. Esta é a sua maior estratégia para promover a sua manutenção como tal. É preciso que se entenda também, como faz Williams, que o hegemônico tende a controlar, transformar ou até mesmo incorporar alternativas e oposições que lhe questionam ou ameaçam o seu domínio, uma vez que ele está sempre alerta aos esforços e às contribuições de tudo aquilo que lhe impede, de algum modo, a existência.

Ciente da vizinhança das formulações sobre ideologia elaboradas por Bakhtin (2004) e por Williams (1979), Terry Eagleton (1997: 55) assim as sintetiza: “Estudar uma formação ideológica é, portanto, entre outras coisas, examinar o complexo conjunto de ligações e mediações entre seus níveis mais e menos articulados”. Para aqueles dois pensadores, é preciso reconhecer o conflito potencial entre as formas de consciência “prática” e “oficial” e a possibilidade de identificar relações variáveis entre elas: acordo, ajuste, incorporação, oposição total. Bakhtin e Williams recusam as concepções da ideologia que tomam a “consciência prática” como um mero reflexo das idéias dominantes.

Seguindo essa perspectiva, a presença de artistas de esquerda na Rede Globo serviu para a manutenção da hegemonia da emissora, o que não significou a existência de conflitos entre eles e a emissora. Nesses termos, não se pode pensar tal integração como pacífica e alienada, é preciso, mais do que isso, reconstituir o campo em que se travaram as lutas ideológicas e em que se transformaram as posições dos intelectuais e dos diretores da emissora. E muito mais do que isso: o campo tem de ser situado no terreno histórico que permitiu a sua formação, como ensina Hall (2003c: 289). Não se pode analisar um fenômeno cultural sem lhe dar a devida materialidade, prescindindo das múltiplas determinações que o torna possível.

Num outro texto, Hall (2003a) afirma que é preciso trabalhar a ideologia como um “terreno de lutas” para evitar as simplificações, estudando, assim, as formações

⁵ Craig Brandist (1996) traça um paralelo entre a vida e a obra de Bakhtin e a de Gramsci, ressaltando o contexto ditatorial de esquerda para um (Stálin) e de direita para o outro (Mussolini) em que produziram conceitos fundamentais, vistos hoje, para a reorientação da teoria da cultura, como polifonia e hegemonia, mas que no momento de suas elaborações, nas primeiras décadas do século passado, não mantiveram qualquer tipo de diálogo.



ideológicas em discursos específicos numa instância histórica concreta. Esta visão derruba a retenção da ideologia à falsa consciência, já que a pensa em seu dinamismo e em sua pluralidade de posições e opiniões. Então, é preciso que se façam análises histórico-concretas da cultura, das instituições e dos valores sociais que busquem a “profundidade”, evitando observações superficiais e banais de qualquer tipo de reducionismo.

Como diz Hall, em mais um trabalho (2003b), os estudos críticos da cultura têm de escapar de um “materialismo vulgar” retido ao reducionismo econômico. Desse modo, devem ser estudadas as condições que possibilitaram a presença daqueles artistas na televisão como um “terreno de lutas” em que produziram os discursos de suas experiências. Assim, acredito que se evita que a análise cultural caia em concepções que restrinjam os discursos a meros reflexos da ideologia da classe (ou grupo) dominante e que se aceita que todo discurso é permeado por contradições que vem do terreno tenso em foram construídos.

Nessa perspectiva, os discursos (obras, depoimentos, práticas, opiniões, ordens, escolhas dos personagens da história) produzidos por aqueles artistas durante o período em que trabalharam para a emissora não podem ser descolados das forças políticas, das múltiplas pressões, como chama Williams (1979: 93), que compunham o terreno histórico. Pensando assim, se não existem ideologias fixas e se elas mudam com o decorrer do tempo (HALL, 2003c: 289), é preciso analisar o momento que possibilitou tais mudanças e que também preservou resquícios de outros tempos.

Entre o engessamento da posição daqueles artistas como revolucionária na televisão e a crença que o trabalho na televisão só os havia levado à alienação, certamente, existem especificidades que devem ser levadas em conta. São especificidades conquistadas pelo reconhecimento de que a “infiltração” daqueles artistas serviu para a consolidação da hegemonia da Rede Globo, mas não inviabilizou posturas críticas, mesmo que estivesse marcando uma nova forma de engajamento que passa a ser marcada pela ação individual, como lembra Ridenti (2000: 335).

Certamente, o hegemônico não é capaz de controlar a tudo. Se assim fosse, não seria hegemônico. Assim o é porque muito lhe escapa. Se há o hegemônico, também há os seus outros – o dominando, o emergente, o alternativo, o opositor. Pensando assim, não se pode decantar a programação televisiva das contradições sociais de uma época. Afinal, elas, de alguma maneira, a constituíram.



Como reconstruir um terreno de lutas

Atualmente, estou me dedicando à escritura da minha dissertação de mestrado, intitulada “Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo (1971-1986)”, em que analiso a presença e a participação de cineastas remanescentes do Cinema Novo em dois programas jornalísticos da Rede Globo, o *Globo Repórter* e o seu precursor, a série de documentários *Globo-Shell Especial*. Neste programa, dirigiram documentários, de novembro de 1971 até março de 1973, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Walter Lima Júnior, todos envolvidos, de alguma maneira, com o movimento de fazer o cinema buscar o “Brasil profundo”. Em *Globo Repórter*, que estreou em abril de 1973, continuaram Paulo Gil Soares, que foi diretor do programa até 1983, e Walter Lima Júnior, que foi um dos mais produtivos. Até 1986, realizou para o programa inúmeros documentários e reportagens. Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade foram contratados da emissora e, para o jornalístico, escreviam e adaptavam roteiros, dirigiam e editavam programas. Coutinho ficou de 1975 até 1984, enquanto João Batista, de 1974 a 1979. Também participaram do programa David Neves, Dib Lutfi, Luiz Carlos Maciel, Renato Tapajós e Roberto Santos.

A entrada de cinemanovistas na televisão brasileira cobra o estudo do movimento e das diversas tendências em seu momento de formação nas décadas de 1950 e de 1960 e das diferentes caminhos que se abriram durante a sua dissolução nos anos 1970, o que possibilitou o encontro com a televisão. Também não pode ser ignorado o momento por que passava a televisão da época, especialmente a Rede Globo no caso da minha pesquisa, que permitiu a entrada e a participação daqueles cineastas em seus programas.

Se aceitarmos as análises simpáticas à interpretação de Ortiz (2001), observaremos que a mercantilização da cultura tornou-se central, invadindo todas as suas esferas. Agora, não podemos pensar o mercado unicamente como reduto da “falsa consciência”, temos de pensá-lo em termos de hegemonia, observando as diferentes – e divergentes - vozes sociais que dele fazem parte. Não se pode deixar a polifonia escapar. Portanto, a participação desses artistas na televisão estava livre de qualquer tipo de pressões - mercadológicas, institucionais, políticas, editoriais e estéticas. Nenhuma produção cultural está isenta de pressões.

Então, tenho privilegiado na minha pesquisa a busca de matérias dos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo* e das revistas *Veja* e *Filme Cultura*, que



abordem os documentários, o programa e a emissora. Também estou realizando entrevistas com diretores, jornalistas e cineastas envolvidos com a história, por acreditar que a memória de hoje sobre aquele momento trará novas sutilezas. Ainda analisarei documentários dirigidos por Eduardo Coutinho e por João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*, identificando como suas obras contestam e fortalecem a ordem social, nos termos formulados por Jameson (1995).⁶ Desse modo, pretendo problematizar o tipo de trabalho que eles realizaram na emissora brasileira de maior poder e hegemonia na época e hoje, e discutir os limites e as possibilidades da existência de autores politicamente engajados na televisão.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1944].
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004 [1929].
- BRANDIST, Craig. “Bakhtin, Gramsci and the semiotics of hegemony”. In: *New Left Review* I/216, March-April of 1996, p. 94-109.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 1997 [1991].
- FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de. *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.
- HALL, Stuart. “Estudos culturais: dois paradigmas” In: SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003a [1980].
- _____. “Estudos culturais e seu legado teórico” In: SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003b [1992].
- _____. “O problema da ideologia: o marxismo sem garantias”. In: SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003c [1983].
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2003 [1991].
- _____. “Reificação e utopia na cultura de massa” In: _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995 [1979].
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Porto Alegre: Globo, 1950 [1929].

⁶ Dentro dessa perspectiva, apresentei o trabalho “Coutinho na TV: um cineasta de esquerda fazendo jornalismo” no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) de 2006, vencedor do Prêmio Francisco Morel, concedido pelo mesmo congresso. Ainda em 2007, o texto será publicado no livro *Ícones da civilização midiática*, organizado pelos professores José Marques de Melo e Raquel Paiva e editado pela Editora Mauad.



- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1971 [1964].
- MICELI, Sergio. “O papel político dos meios de comunicação de massa” In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saul (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da USP, 1994.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1991.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001 [1988].
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1985].
- PELEGRINI, Sandra. “A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano”. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: USP, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROUANET, Sergio Paulo. “Nacionalismo, populismo e historicismo”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno D, 12/03/1988, p. 03.
- SACRAMENTO, Igor. “Coutinho na TV: um cineasta de esquerda fazendo jornalismo”. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Brasília, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964-69”. In: _____. *O Pai de Família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 [1969].
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979 [1971].