

PEDRO PAULO DA SILVA

**O ofício de ver TV: a crítica televisiva de
Helena Silveira na *Folha de S.Paulo* (1970-1984)**

CELACC/ECA-USP

2013

PEDRO PAULO DA SILVA

**O ofício de ver TV: a crítica televisiva de
Helena Silveira na *Folha de S.Paulo* (1970-1984)**

Trabalho de conclusão do curso
de pós-graduação *lato sensu*
Mídia, Informação e Cultura
sob orientação da Profª Drª
Joana Rodrigues

CELACC/ECA-USP

2013

O ofício de ver TV: a crítica televisiva de Helena Silveira na *Folha de S.Paulo* (1970-1984).

Pedro Paulo da Silva*

Resumo

Este artigo pretende eleger a crítica de TV como objeto de estudo e apontar o potencial que ela carrega para as discussões sobre as relações entre televisão, indústria cultural e cultura no Brasil. Para tanto, resgata a produção da escritora e jornalista Helena Silveira, que atuou como crítica de televisão no jornal *Folha de S.Paulo*, entre 1970 e 1984.

Palavras-chave: Crítica de TV; Helena Silveira; Televisão; Jornalismo; Cultura.

Abstract

This article aims to elect television criticism as an object of study and point out the potential it carries for discussions on the relationship between television, cultural industry and culture in Brazil. Therefore, the article rescues the activity of Helena Silveira, writer and journalist who was TV critic in *Folha de S.Paulo* between 1970 and 1984.

Keywords: Television Criticism; Helena Silveira; Television; Journalism; Culture.

Resumen

Este texto tiene como objetivo elegir la crítica de televisión como objeto de estudio y señalar el potencial que conlleva para los debates sobre la relación entre la televisión, la industria cultural y de la cultura en Brasil. Por lo tanto, recupera la producción de Helena Silveira, escritora y periodista que se desempeñó en el papel de crítico de televisión del diario *Folha de S.Paulo* entre 1970 y 1984.

Palabras clave: Crítica Televisiva; Helena Silveira; Televisión; Periodismo; Cultura.

* Bacharel e licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo, pós-graduado em História, Sociedade e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua no mercado editorial como editor, preparador e revisor de textos. Currículo Lattes disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0827716578767632>>.

Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem a ajuda de diversas pessoas importantes. Agradeço primeira e especialmente ao Ivan Sallas, que me auxiliou no mapeamento prévio da produção de Helena Silveira no site do Acervo Folha. Foi ele o meu interlocutor principal nos primeiros contatos com esse objeto de pesquisa, e também quem me aturou durante vários fins de semana debruçado em leituras e releituras. A ele, toda minha gratidão – e meu amor!

Merecem figurar aqui todos os colegas do curso de especialização em Mídia, Informação e Cultura. A eles, o meu muito obrigado pelas ótimas conversas, pelas caronas, pelos bares e churrascos, pelos ombros amigos! Todos foram muito importantes nesse momento da minha vida. Espero carregá-los, todos, pra vida! Vocês são demais!

Agradeço imensamente aos professores do curso: a Charles Nisz Lourenço, pelas aulas e ótimas reflexões em conjunto; a Joana Rodrigues pelas nossas longas conversas sobre o passado e o presente, e claro, pelo cuidado e dedicação que devotou à orientação da minha pesquisa. Ao professor Dennis Oliveira, manifesto minha grande admiração e agradeço pelas aulas maravilhosas – não só sobre cultura, mas também sobre grandeza e honestidade intelectual! Muito obrigado!

Ao Celacc, que me concedeu bolsa integral, sem a qual eu não teria conseguido realizar esse curso que tão importante foi para minha formação como “pensador da cultura”. Espero poder retribuir a generosidade em algum momento e de alguma forma. Vida longa ao Celacc!

Sumário

Introdução.....	6
1. A crítica e a “montra condenada”	8
2. Helena Silveira: das letras à tela pequena	13
3. A TV que Helena Silveira viu	19
Considerações finais: Televisão e cultura	27
Referências bibliográficas	30

Introdução

As décadas de 1960 e 1970 no Brasil viram não só o avanço da televisão, que ganhou popularidade e adentrou muitos lares, mas um aumento de discursos sobre esse meio na imprensa escrita. Tal fato se confirma quando observados alguns fenômenos da imprensa como as revistas *Intervalo* (1963-1978), *Contigo* (surgida em 1963), *Amiga TV Tudo* (1970-1999), ou publicações de vida mais curta como *Cartaz* (1971-1973) e *TV Sucesso* (1973). Em comum, todas tinham o fato de se concentrarem no mundo da TV, focalizando celebridades e bastidores, e tinham tiragens bem significativas.¹

Além dessas publicações dedicadas às amenidades, percebe-se também, no âmbito do chamado “jornalismo cultural”, o aparecimento de textos que se empenhavam na busca de critérios, modos e conceitos para julgar a programação das emissoras. Revistas como *Realidade*, *Veja* e *Visão* dedicaram longos artigos promovendo reflexões sobre os assuntos da televisão e são hoje boas fontes para se entender um momento da história cultural do país em que uma “era da imagem” se anunciava. Porém, é nas páginas dos jornais, e mais especificamente dos cadernos de cultura, que essa crítica televisiva vai ganhando forma. Essa forma crítica de se falar da TV teve pelo menos três expoentes nos anos setenta: Artur da Távola (que além de escrever na revista *Amiga* teve coluna em jornais como *O Globo* e *O Dia*), Décio Pignatari (que, no fim dos anos 1970, assinou críticas no *O Estado de S. Paulo*) e Helena Silveira, que escreveu por quinze anos sobre televisão nas colunas “Videonário” e “Helena Silveira vê TV” na *Folha de S. Paulo*.

É a produção crítica de Helena Silveira que este artigo pretende resgatar e alçar a objeto de estudo sobre a televisão e a cultura no Brasil. Escrevendo regularmente sobre TV entre janeiro de 1970 e fevereiro de 1984, Helena Silveira sintetizou em seus textos os mais diversos momentos da história da televisão no País. A partir de suas colunas, é possível recuperar momentos como o advento da TV em cores, ou o fim de algumas emissoras (Excelsior, Tupi) e surgimento de outras (Manchete), ou ainda compreender o fortalecimento da TV Globo, que se torna a emissora mais influente ao estabelecer-se em rede pelo país. Ao longo da década, a telenovela vai se tornando o gênero televisivo

¹ A revista *Intervalo*, da editora Abril, por exemplo, chegou ter tiragens da ordem de 200 mil exemplares (cf. MICELI, 2005, p. 325).

mais popular do Brasil ao se afastar dos grandes dramalhões que reinaram nos anos 1960 (cujo maior nome foi a cubana Glória Magadan) e se aproximar dos dramas pessoais e sociais que nascem das transformações pelas quais passam os espaços urbanos das grandes cidades. Nas páginas de Helena Silveira, os critérios de análise da programação televisiva são pensados e repensados ao longo dos anos e ao mesmo tempo refletem os caminhos tomados pela televisão no momento em que vai ganhando corpo uma nova estética televisiva (RIBEIRO, SACRAMENTO & ROXO, 2010; TÁVOLA, 1996).

Para a elaboração deste artigo, os textos de Helena foram pesquisados basicamente em dois sites: TV Pesquisa <www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br> (projeto de Luís van Tilburg com o apoio da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, o site reúne um número bastante grande de textos jornalísticos sobre televisão) e Acervo Folha <www.acervo.folha.com.br> (que reúne as edições dos jornais publicados pela empresa *Folha da Manhã* desde seu surgimento).

1. A crítica e a “montra condenada”²

Em artigo publicado no jornal *O Globo* em 29 de outubro de 1976, e intitulado “Existe mesmo a crítica de TV?”, o crítico Artur da Távola apontou:

A “crítica” de televisão é bem mais intrascendente [em comparação à crítica de artes]; mas é bem mais influente. Ela é parte integrante do sistema que mantém a Indústria Cultural, por mais que se coloque na posição de permanente contestação. Ela contesta dentro do sistema. E é isso o que fez muita gente torcer o nariz à crítica de televisão. Ou o crítico sentir-se culturalmente pouco “importante” por exercê-la, daí ser impiedoso com a tevê.³

O trecho revela um pouco da forma como a crítica de televisão foi vista até hoje: dona de um poder “diferenciado”, mas também como atividade de pouco valor – até mesmo por quem a executa. Por vezes pouco exegética e mais impressionista, ora mais próxima da crônica, ora do colunismo social, preocupada em desvendar ideologias ou em explicar a linguagem televisiva, comentando um desempenho no vídeo, elegendo melhores e piores – enfim, em sua singularidade, essa crítica parece à primeira vista já ter nascido sob o signo da frivolidade. Afinal, o que esperar de um texto jornalístico que já nasce velho, voltado ao comentário e à análise de um momento que se desenrolou na tela da TV no dia anterior?

No Brasil, são poucas as reflexões sobre a natureza e o sentido da crítica de TV. Não raro, elas foram realizadas nos estudos de comunicação e por profissionais ou ligados à TV ou que em algum momento atuaram como críticos em jornais. Não é difícil também que essas reflexões se aproximem do trecho de Artur da Távola e nasçam do questionamento da existência desse tipo de crítica – postura que talvez seja resquício do lugar comum que aponta que o Brasil não teria uma “crítica cultural”.

Em uma palestra realizada nos anos oitenta, e toda dedicada a esse tema, Gabriel Priolli apontava para a crítica de TV como algo recente no país, mas que já teria seus profissionais de destaque (ele cita, por exemplo, Artur da Távola e Helena Silveira). Na tentativa de localizar a singularidade da crítica televisiva, o autor a confronta com outras modalidades de crítica também presentes nos cadernos de cultura e aponta como a grande diferença a postura em relação ao consumo, pois que ela funcionaria muito mais

² Trecho da canção “Santa Clara, padroeira da televisão”, de Caetano Veloso

³ Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/29107601.htm>>. Acesso em: 2 abr. 2013

como “legitimadora de prestígio dos programas e de seus produtores do que propriamente indutora ou inibidora do consumo. Para uma arte considerada ‘menor’ como a televisão, a crítica representa o aval, o prestígio cultural” (PRIOLLI, 1988, p. 149). Seria necessário ainda se distinguir entre *crítica* e *colunismo* pois a crítica televisiva “nasceu muito ligada ao cronismo. É uma derivação da velha crônica de costumes que começou a enfocar mais a televisão” (PRIOLLI, 1988, p. 149). Segundo o autor, esse aspecto frívolo herdado do colunismo é o que afetaria a credibilidade da crítica de TV dentro do jornalismo.

Em texto bem posterior ao de Gabriel Priolli, Maria Aparecida Baccega propõe uma aproximação à crítica televisiva destacando seu potencial para os estudos de comunicação interessados em recepção e mediação. A autora também destaca o caráter de desprestígio que cerca a televisão e – por consequência a crítica de televisão –, mas aponta uma razão diferente para essa postura:

As matrizes culturais populares sobre as quais a televisão se assenta, que vão desde a narrativa caracterizada pelo melodrama até a oralidade presente nesse meio e que nada mais é que uma manifestação de aproximação à oralidade que caracteriza nossas culturas, permitem, por um lado, que as classes populares se identifiquem com a televisão, e, por outro, abrem um grande espaço para o estereótipo referente à televisão, cunhado pelas classes dominantes: ela só faz alienar. Parafraseando, a televisão é o ópio do povo. [...] [Assim,] o domínio [da televisão e da crítica televisiva] é sempre o do desprestígio. (BACCEGA, 2000, p. 46)

Já para Aldo Grasso, crítico do jornal italiano *Corriere della Sera*, o próprio termo “crítica televisiva” instaura perturbação. Em sua *Enciclopedia della televisione* ele afirma:

A grande inquietação da crítica de televisão liga-se a uma dificuldade lógica insolúvel: o substantivo [crítica] refere-se a uma atividade normalmente exercida no campo da estética; o adjetivo [televisiva] indica a presença de um assunto que parece ter perdido toda a conotação estética e que, ao contrário, é frequentemente associado a “lixo”. É difícil estabelecer critérios sobre os quais se funda.⁴ (tradução nossa)

⁴ A citação original aparece em verbete da Wikipédia italiana: <http://it.wikipedia.org/wiki/Critica_televisiva>, acesso em: 5 abr. 2013. A ideia de Grasso também é mencionada por Nelson Hoineff no artigo “Existe crítica televisiva?”, publicado em 10 de março de 2004, no *Jornal do Brasil*.

Para além das reflexões interessadas na existência e natureza da crítica de televisão, alguns dos textos que tocam no assunto costumam indicar quais deveriam ser as *tarefas* de uma boa crítica de TV:

Ora, as tarefas de uma crítica séria de televisão são, justamente, estabelecer critérios de seleção, tão rigorosos quanto possível, que permitam separar o joio do trigo, que permitam elevar os níveis de exigência da audiência e, sobretudo, premiar, com estudos e comentários críticos, os esforços daqueles que, contra todos os obstáculos e a despeito de todas as estruturas e modelos, fazem a *melhor* televisão do mundo. (MACHADO, 2000, p. 20).

Assim, nessa mesma linha, muitas das reflexões não tratam de como a crítica televisiva *é*, nem como *foi*, nem como *tem sido*, mas como ela *deveria ser*. É o que se percebe em artigo de Eugênio Bucci, dedicado ao assunto:

A crítica de televisão não pode se acomodar à crítica de obras isoladas no interior da programação, por mais que admitamos a existência de gêneros no interior da TV (a título de exemplo, a telenovela pode ser entendida como um dos gêneros possíveis). Acima dos gêneros, a crítica de televisão é a crítica de um novo patamar das relações sociais e das relações ideológicas entre os sujeitos, e só a partir daí ela ganha o seu sentido político [...] A crítica de televisão não lida (apenas) com a estética. Ela não tem por objeto uma arte, mas um fato social como a própria língua (ou como a linguagem). Portanto, deve declarar que, discutindo a cultura, está discutindo a sociedade e seus sujeitos. A crítica de televisão, hoje, é uma crítica do poder. (BUCCI, 2004, p. 41-42)

As evocações feitas até aqui demonstram então, que as reflexões sobre a crítica de televisão (que se deram basicamente na área da comunicação) ainda não ultrapassaram a suposta barreira imposta por uma indefinição de campo. Assim, faltam ainda trabalhos interessados em investigar a história, os sentidos, os valores, os critérios, os principais temas evocados pela crítica de televisão realizada no país, bem como suas conexões com os diversos contextos e debates sobre a, no mínimo, “complicada”, relação entre televisão e cultura.

É considerando essa relação que se propõe aqui fazer da crítica de televisão um objeto de análise dos Estudos Culturais. Não se pretende, no contexto deste artigo, retomar a história dessa área que vem, no Brasil mais recentemente, lutando por seu espaço na universidade. Fredric Jameson em sua análise do sentido político e acadêmico dos Estudos Culturais, vê neles um “desejo” de trazer para a universidade

tudo o que é considerado não canônico. Constitui, ainda, o espaço possível para a interdisciplinaridade e se tornou o refúgio de pesquisadores da cultura de massa, “uma minoria estigmatizada e perseguida no contexto acadêmico tradicional” (JAMESON, 1994, p. 20).

Uma rápida observação em trabalhos realizados no âmbito dos estudos culturais, revela a preocupação de pesquisadores em se voltar para a televisão e considerá-la objeto de estudo. Há pelo menos três estudos clássicos devotados ao assunto e que definem em certa medida como esse objeto foi estudado até o momento. Em 1975, Raymond Williams lançou um estudo pioneiro (*Television: technology and cultural form*), em que se dedicou ao estudo da TV enquanto tecnologia e “forma cultural”, focado também na distribuição e fluxo da programação. Nos anos 1980, a pesquisadora Ien Ang dedicou-se ao estudo de recepção entrevistando telespectadores da série americana *Dallas*, e lançando seu clássico *Watching Dallas* em 1985. Uma linha de pesquisa que teve grande força foi o estudo das audiências, de que é exemplo o trabalho de David Morley, *Television, Audiences and Cultural Studies*, publicado em 1992, e focado em como as diferenças culturais e de classe interferem no modo como se interpreta a mensagem televisiva.

Em que pesem as diferenças de objetivos e os contextos que separam esses trabalhos, nenhum chega a tocar no significado da crítica especializada em TV. Os estudiosos da história de teledramaturgia fazem uso aqui e ali de algum texto ao analisar alguma obra ou momento específico da ficção televisionada. Assim, pode ser que a força que os chamados “estudos televisivos” vêm adquirindo nos últimos anos (GRAY & LOTZ, 2012) facilite o olhar para a crítica televisiva e sua relação com a cultura. Um exemplo de estudo recente, publicado em 2011, é *TV critics and popular culture: a history of British television criticism*, de Paul Rixon, que traça um panorama da crítica inglesa da década de 1950 até o início da era da internet e constitui um primeiro olhar acadêmico para a história e os sentidos da crítica de televisão.

Para Rixon, a crítica de televisão desempenha um importante papel na formação de um “discurso público sobre a TV”. Dessa forma, para se entender os sentidos da TV para um grupo ou comunidade, é importante passar pelos textos da crítica. No que se refere à metodologia de trabalho, Rixon considera a amplitude do que está por trás do termo crítica de TV e longe de eleger apenas os textos que procedem a uma análise detalhada de um programa, aponta a existência de uma “crítica leve” (*soft criticism*) para se referir aos discursos sobre a TV que circulam em tabloides e publicações

semanais dedicadas às fofocas e bastidores. Para o autor, esse formato, embora distante do embasamento teórico, também pauta de alguma forma a percepção e os discursos sobre a televisão.

Como Rixon, este trabalho observa a crítica de TV como um conjunto de textos marcados não pela uniformidade de estilos, formas e assuntos, mas pela diferença e multiplicidade. Reconhecer então, a crítica televisiva acima da categoria de *gênero* permite aumentar o foco e obter um olhar mais amplo para os temas e abordagens que podem se dar nos mais diferentes formatos de texto: do perfil das estrelas do vídeo à crítica da telenovela, do resumo e comentário dos capítulos à crônica reflexiva voltada para o mundo televisivo, da notícia às entrevistas, das reportagens às tão famosas fofocas e notas sobre os bastidores da TV.⁵

Além de Paul Rixon, trabalharemos na perspectiva delineada por Douglas Kellner em seu *A cultura da mídia*. Nesta obra, Kellner se propõe a analisar a cultura veiculada pela mídia por um viés que denomina como “multiperspectívico”, reconhecendo como os produtos da mídia evidenciam as constituições de uma sociedade numa determinada época. Kellner propõe que o estudioso da cultura exercite um “estudo cultural contextual”, atentando para as relações entre texto e contexto, pois as

formas de cultura da mídia devem ser analisadas como textos ideológicos em *contexto e relação* [...] em vez de, digamos, apenas rejeitar toda a cultura da mídia como reacionária e meramente ideológica, conforme costumam fazer certas teorias monolíticas de “ideologia dominante”, como a teoria crítica clássica [...]. Um estudo cultural contextualista lê os textos culturais em termos de lutas reais dentro da cultura e da sociedade contemporâneas, situando a análise ideológica em meio aos debates e conflitos sociopolíticos existentes [...] (KELLNER, 2001, p. 135)

Neste artigo trabalharemos a crítica de TV realizada por Helena Silveira e o modo como ela se relaciona com o pensamento sobre a cultura brasileira delineado a partir dos anos 1970.

⁵ É de se notar que essa particularidade permitiu, por exemplo, que a crítica migrasse dos cadernos de cultura e passasse a constituir um caderno autônomo em muitos jornais a partir dos anos oitenta. São exemplos desse novo modelo o caderno TV Folha (*Folha de S.Paulo*) e a Revista da TV (*O Globo*).

2. Helena Silveira: das letras à tela pequena

Observar a trajetória intelectual de Helena Silveira é uma forma de nos aproximarmos de seu mundo e de seu modo de ver TV. Como uma das marcas de seu fazer crítico era a mobilização de seus conhecimentos e vivência nas letras e humanidades, é necessário avaliar a passagem de seu engajamento nas letras ao seu engajamento diante do vídeo.

Helena Silveira pertenceu a uma família de grande dedicação ao mundo das letras: irmã da escritora Dinah Silveira de Queiroz (autora dos romances *Floradas na Serra* e *A Muralha*), sobrinha do escritor regionalista Valdomiro Silveira, prima do diretor e crítico de teatro Miroel Silveira e do editor Ênio Silveira (que por longos anos dirigiu a editora Civilização Brasileira). Aos 28 anos publicou seu primeiro conto: “Vida” saiu em página ilustrada por Belmonte no Suplemento da *Folha da Manhã* em 20 de outubro de 1940. Em 1943, publicou seu primeiro livro, *A humilde espera*, reunindo contos publicados em jornais até então. Um ano depois, separada e com dois filhos, torna-se colunista social da *Folha da Manhã*, sendo a primeira mulher contratada pelo jornal:

Naquele mundo machista, eu entrava na redação diariamente com minha farda de cronista, de longuinho, especiais para as festas a que tinha de ir. Na verdade, quando procurei um trabalho em jornal, pensei numa área ligada à literatura, pois então, por volta de 1945, já tinha coisas escritas, contos. Mas Rubens do Amaral ofereceu a vaga de colunista e disse: ‘Esqueça tudo que seus pais ensinaram, emburreça um pouco, fale de roupas e chapéus. Quanto mais tola, mais interessante será’. [...] Eu escrevia sobre a sociedade, mas procurava dar privilégio ao intelectual, esquecendo um pouco o chamado grã-fino. (“O pioneirismo de Helena, crítica de TV”, 15 de abril de 1982)

No entanto, a literatura acabou surgindo no espaço intitulado “Paisagem e memória”, no qual publicou crônicas entre 1947 e 1957 (que, nos tempos anteriores à *Folha de S. Paulo*, também saíam na edição noturna do jornal, a *Folha da Noite*).

Na década de 1950, realizou um programa dedicado às mulheres na rádio Excelsior e passou pela TV Paulista, onde realizou um programa de debates (nele, sua entrevista com Jorge Amado após voltar do exílio lhe rendeu o afastamento da emissora). Estreou como autora de teatro com a polêmica peça *No fundo do poço*, escrita em colaboração com o segundo marido, o poeta e tradutor Jamil Almansur Haddad. Elogiada por Oswald de Andrade, a peça logo seria censurada. Em 1954,

lançou a coletânea de contos *Mulheres, frequentemente*. A viagem ao Oriente Médio realizada no ano seguinte renderá um volume de crônicas: *Damasco e outros caminhos*. Nos anos 1960, continua com a atividade de cronista na *Folha de S.Paulo* e lança *Sombra azul e carneiro branco* (1960, contos). Uma viagem à China resultou em *Os dias chineses* (1961, crônicas de viagem) e trouxe problemas à autora, que foi acusada de subversão logo no início do governo militar. *Na selva de São Paulo*, publicado em 1966, constitui sua única experiência no romance. O livro é uma espécie de acerto de contas com a classe alta de São Paulo e fruto de sua experiência com colunista social. Sua última obra publicada foi *Paisagem e memória*, em 1983, um testemunho do mundo cultural que vivenciou entre a década de 1940 e o Golpe de 1964.

Não obstante toda a dedicação à literatura, foi na atuação cotidiana das redações de jornal que o nome de Helena Silveira se firmou – e sua extensa obra no jornalismo confirma isso. Quando convidada para assumir uma coluna de crítica de televisão no caderno Folha Ilustrada, estava na casa dos 60 anos e tinha um passado de lutas diversas na literatura e nas questões femininas. Já tinha também uma história de atuação dentro do jornal e demonstrava uma disposição para ver e entender o que chamava de “nossa maquininha domiciliar”. Em *Paisagem e memória*, Helena relembra as circunstâncias profissionais e pessoais que a levaram à crítica:

Quando Cláudio Abramo me sugeriu, na redação das *Folhas*, que eu me tornasse crítica de televisão, creio que, ao contrário do que ele esperava, aceitei com prazer. Vivi um tempo com nojo da palavra escrita. Uma coisa estranha. Achava que as palavras estavam gastas como as pedras puídas e limosas das velhas ruas. E a imagem, sobretudo aquela imagem que nos chegava a domicílio, era um golpe rude na ficção romanesca. Incumbi-me de uma página de jornal inteira, semanalmente, com o título de ‘Helena Silveira vê TV’. [...] O veículo com propostas ainda abertas, uma linguagem que se iria descobrindo todos os dias, me estimulava. Parecia-me que, no terreno literário, todas as fórmulas já tinham sido encontradas, enquanto a TV guardava todos os seus segredos, suas boas chaves. (SILVEIRA, 1983, p. 237)

Naquele período, a *Folha* passava por uma modernização empreendida por Cláudio Abramo, figura notória e notável do jornalismo brasileiro, que vinha de uma passagem pelo *O Estado de S. Paulo*. Abramo atuou em diversas frentes, mas é como chefe de redação que trará uma reformatação do jornal, atraindo diversos colaboradores importantes e levando-o à liderança que atingiu nos anos 1970 (ABRAMO, 1988).

No que se refere à Folha Ilustrada, Cláudio Abramo propõe uma elevação de seu *status*, apostando na grande diferença em relação ao que ocorria em termos de editoria de cultura no *Estado*, por exemplo. Surgido em dezembro de 1958, o caderno reunia diferentes assuntos. Era de fato um “caderno de variedades” distante, por exemplo, do Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo* ou o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, marcadamente voltados à literatura e às artes. A Folha Ilustrada não se aproximava plenamente desse conceito de cultura que vigorava nos primeiros suplementos culturais – nela, havia desde notas sobre celebridades, notícias da área cultural, quadrinhos, o columnismo social de Tavares de Miranda, matérias sobre comportamento e basicamente tudo o que não cabia em outras editorias (GONÇALVES, p. 22).

Na década de 1960, o caderno já possuía uma seção voltada para os assuntos da televisão. Esse espaço era dividido com notícias e textos a respeito da programação de outro veículo, até então, mais popular: o rádio. Basicamente, os textos se resumiam a destaques e informações sobre a programação das emissoras. Comentários críticos não eram longos. Numa época em que o grande destaque da televisão eram os programas musicais e os festivais da canção, não é difícil entender o porquê de a coluna ser assinada pelo mesmo jornalista encarregado da editoria de música: Adonis de Oliveira, que escreveu regularmente sobre esses assuntos durante quase toda a década até ser substituído por Helena.

Retomar o contexto da Folha e do caderno cultural no período em que Helena atuou como crítica é ir ao encontro da ideia de Robert Darnton, que, num ensaio em que relembra sua atuação como jornalista no *New York Times*, aponta para o fato de o local e o modo de trabalho de um jornalista interferir na sua forma de contar uma história (DARNTON, 2010, p. 109). O historiador sugere, ainda, que se considere uma duplicidade que marca o texto jornalístico: ele é ao mesmo tempo uma mercadoria e uma forma de ver o mundo. Darnton está se focando mais na atuação de uma figura específica da redação – o repórter – e na sua forma de se inserir na estrutura da empresa jornalística. No entanto, seu apontamento também serve para se considerar a atuação de todo profissional no mundo moderno.

No que se refere à figura do crítico, ainda que a relação estabelecida com o espaço da redação possa ser diferente, é inegável que esse contexto interfere em sua forma de atuação, quando não afeta também espaço disponível para sua produção. No período em que atuou como crítica de TV, a Folha Ilustrada teve basicamente quatro

editores: Moacyr Corrêa (que cuidou do caderno do surgimento até 1971), Victor Cunha Rego (1971-1974), Helô Machado (editora na segunda metade dos anos 70) e Caio Túlio Costa (contratado em 1981).

Esses diferentes contextos editoriais afetam a frequência da coluna de Helena Silveira no jornal. Entre janeiro de 1970 e maio de 1972, a jornalista escreveu todas as segundas-feiras na última página da *Ilustrada*. Durante pouco mais de um ano, de meados de maio de 1972 a julho de 1973, a coluna foi publicada no Caderno de Domingo, mas ainda ocupando página inteira. Em agosto de 1973, volta à *Ilustrada*, onde escreverá ininterruptamente até cinco vezes por semana.

O mês de março de 1974 marca o início de uma coluna diária: “Videonário” passa a ser publicada entre terça e sexta e convive com a coluna maior “Helena Silveira vê TV”, que sai aos sábados. A partir de julho de 1977 todas as colunas passam a se chamar “Helena Silveira vê TV”. Deste momento até 1984, Helena não terá mais um espaço grande semanal, nem a prestigiosa página final da *Ilustrada*: suas colunas ficam menores e dispostas no meio do caderno e, embora em alguns momentos se possa reconhecer alguma regularidade, não há um lugar fixo para ela.

Reconhecida pelo público e pelos profissionais da televisão, a dedicação plena de Helena Silveira às questões do mundo televisivo trouxe-lhe autoridade e credibilidade. A veterana atriz Vida Alves se referiu a ela como “verdadeira dama do jornalismo paulista” e lembra seu prestígio entre os profissionais de TV: “Sua coluna na *Folha de S.Paulo* era de muito prestígio na classe. Observadora, educada, o que ela escrevia era lei. ‘Helena Silveira disse...’, era uma frase ouvida por todos” (ALVES, 2008, p. 277). Entre 1971 e 1973, já como crítica reconhecida, criou o Troféu Helena Silveira, por sugestão do radialista da Rede Globo Milton Faria. Considerado um substituto do extinto Roquette Pinto, a premiação fez muito sucesso e distinguiu profissionais da televisão. No mesmo período, sua coluna se torna o local de encontro entre os envolvidos nas produções televisivas e o público – fato que pode ser percebido no espaço aberto para apresentação de cartas dos leitores e intitulado “A Hora e a Vez do Telespectador”. Segundo ela mesma, tratava-se de “um cantinho para a opinião do leitor, que amarrado à sua cadeira, diante do vídeo, não pode externar agrado ou desagrado e tem que engolir o bom e o péssimo sem exteriorizações” (“Um programa primitivo e uma plateia imatura”, 9 de março de 1970).

Com uma trajetória peculiar e uma vasta produção, Helena Silveira constitui uma figura importante para se pensar o significado da televisão para a cultura brasileira.

Num momento em que se anunciavam mudanças em diversos setores da sociedade, a escritora se ocupou de um elemento cada vez mais popular e rechaçado pela intelectualidade: a “máquina de fazer doidos”, como chamava Stanislaw Ponte Preta, em expressão sempre retomada por Helena.

Em entrevista ao caderno Folhetim em 1980, a crítica comentou um pouco de sua atuação e de como não falava “para o vazio”⁶:

O crítico é um ‘vedor’ de televisão como qualquer outra pessoa. O que talvez ele tenha mais é sensibilidade, mas não tem nenhuma forma mágica. Ele tem de saber o que há por trás da tevê: como funciona cada coisa, quais exigências e limitações de cada setor e de cada profissional. [...] [Porém, o] tecnicismo só interessa à própria crítica; para o leitor é muito chato quando se limita aos aspectos técnicos de uma produção. Acho que a crítica só deve se deter em detalhes técnicos como recurso para o aprofundamento da análise dirigida aos profissionais de TV. (“Helena Silveira comenta seu próprio trabalho: ‘Não falo para o vazio’”, 28 de setembro de 1980)

Sobre os critérios de crítica, explica que eles variam de acordo com o tipo de produção. Enquanto num musical ou show de entretenimentos a forma pesa bastante, num telejornal ou reportagem especial é essencial o conteúdo:

Não concebo um telejornal inócuo, que não leva a nada. A reportagem não pode ser alienante, preocupada apenas em ser bem feita formalmente. Ao analisar um telejornal eu procuro ver se um fundo foi atingido, se aprofundou os problemas, se a informação foi dada corretamente ou deturpada. (Idem)

Segundo a colunista, a função da TV seria semelhante a dos “rapsodos”: contar histórias para quem jamais poderia lê-la. Sua compreensão da TV vai além ao vê-la como veículo de “cultura, arte, respaldo forte de comércio e grande poder de produtividade enquanto indústria”, embora poucas vezes sua missão de arte e cultura tenha sido cumprida.

A devoção de Helena Silveira à “maquininha” durante tantos anos possibilitou à jornalista ver e rever posicionamentos, um movimento próprio de honestidade intelectual que ela foi exercendo mais nos últimos anos de sua atuação como crítica, rótulo que ela rejeita em texto de 1982:

⁶ Como argumento, Helena Silveira conta como sua crítica acabou auxiliando na modificação da grade de programação da Globo. Tal influência foi reconhecida por Boni em carta endereçada à colunista, que criticava a presença massiva da programação estrangeira (os chamados “enlatados”). Como resposta, logo a emissora produziu o festival *Abertura*.

Este convívio com programação, gentes e coisas do vídeo, no meu caso, cria um relacionamento parelho àquele que se estabelece em sociedade entre pessoas que se frequentam, convivem, têm afinidades, desafetos, impulsos afetivos e repulsas às vezes inexplicáveis. Vídeo e vida se parecem na forma vocabular e vídeo compulsivo, como é o meu caso, torna-se vivência tal e qual as ocorrências de nosso cotidiano.

Por isto, por este liame que se estabelece entre a maquininha e seu mirador, repilo a palavra crítica. Não sou crítica. Amarro-me às singularidades das produções no bom e no mau sentido. Sofro com certas calamidades de TV, alegro-me com acertos. Desta forma, comprometo-me. [...]. Sou da família das heras. Fico ligada aos muros do mundo e, se me arrancam, despedaço-me.

Bem, eis que, de repente, fico dramática (influência tremenda dos novelões?). Não. Apenas quero declarar aqui, alto e bom som, que não sou isenta, que ninguém é isento. Que este colocar-se entre fatos e coisas como que revestida de invisível toga é jogo marotíssimo. Ninguém julga ninguém porque na vida todos somos comprometidos através de nossa sensibilidade. [...] (“Sucupira recebe aula de política”, 15 de outubro de 1982)

Ainda que recusando o rótulo, foi como crítica de televisão que Helena encontrou seu lugar. É notável como sua postura diante da tela pequena vai se transformando ao longo dos anos, deixando de lado parâmetros rígidos – esse exercício de honestidade intelectual é o que torna sua produção mais singular por refletir as diferentes maneiras como se viu a televisão brasileira.

3. A TV que Helena Silveira viu

Foi em 12 de dezembro de 1969, na Folha Ilustrada, em texto intitulado “Uma visão da TV” que Helena Silveira tocou no assunto que desenvolveria nos quinze anos seguintes. Nele, a escritora defende o veículo e critica a visão de muitos intelectuais que não viam um potencial artístico na televisão, além de incursionar pelo debate sobre a qualidade da programação que vigorava à época:

[...] Falei da pichação sistemática feita pelos intelectuais que não aceitam a TV ou, se a aceitam, é como uma solução profissional, em que nem se pode cogitar da parte artística, se não se admite a TV como arte [...] A verdade é que, durante muito tempo, os produtores de TV apostaram na burrice da plateia. [...] Sem dúvida alguma, os tempos presentes se mostram bem melhores. Consultando o Ibope na *Folha de São Paulo*, um dia desses, vi que um programa que tivera em épocas passadas grande audiência e era degradantemente ruim, passara para nono lugar na parada de espetáculos. Assim o produtor está vendo que se o público aceitava o ruim é porque não se lhe servia melhor prato. Hoje, existe uma emulação entre os canais. As chanchadas, a demagogia barata, a exploração do mau gosto, do escandaloso, da cafonice, já não rende audiência. A mentalidade dos produtores está se modificando. Começa a se apostar se não na inteligência, pelo menos no bom senso do público e em sua capacidade de discernimento da barata exploração frente a limpeza e honestidade do programa.

No mesmo texto, a jornalista já destaca as qualidades percebidas naquele que se tornaria um gênero televisivo muito popular: a telenovela. Nessa época, o gênero tentava se livrar da influência forte do melodrama cubano que até então preponderava. O grande destaque dessa transformação foi, sem dúvida, a telenovela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, apresentada pela TV Tupi entre 1968 e 1969, e que inovou ao mostrar personagens comuns no cotidiano da cidade de São Paulo. Em seu texto, Helena identifica essa mudança em curso no gênero, e o valoriza como sendo uma espécie de neorealismo à brasileira:

O que se deve ressaltar no capítulo telenovela é a excelência dos elencos, da direção, do trabalho das equipes técnicas. [...] Sabemos que, em nosso país, as fórmulas artísticas chegam com certo atraso. Isto é válido em literatura e em outros setores. A TV sendo uma arte mais popular do que o cinema recebe a influência deste depois de inteiramente consagradas e ultrapassadas. No Brasil, a demora da repercussão é, obviamente, maior. Assim, temos agora, com resultados positivos, o neorealismo italiano a vigorar. Mercê da fórmula arcaica, mas válida de uma direção certa e de artistas de grandeza de um Juca de Oliveira de uma Angelina Muniz, de uma

Araci Balabanian, consegue-se o justo êxito de *Nino, o Italianinho*. Daqui por diante esse trabalho poderá valer como roteiro-lição em nossa TV. Lição de que o cotidiano, como enredo, é condimento melhor do que o grandiloquente. Claro que, apesar de tudo *Nino* não é sem falhas. Os tipos muito caricaturais, muitas vezes, têm um grifo demasiado. Mas de *Redenção* [telenovela apresentada pela TV Excelsior entre 1966 e 1968] (para citar roteiro parecido) a *Nino*, tivemos uma grande melhoria. (“Uma visão da TV”)

Os trechos desse primeiro texto já apresentam um pouco do universo da crítica realizada por Helena: a preocupação em inserir a TV num contexto maior da cultura brasileira e a valorização de seus pontos e gêneros mais fortes (o afinco de técnicos e profissionais de dramaturgia, a telenovela como gênero narrativo capaz de se utilizar das mais diversas fórmulas artísticas, etc.)

Já em 5 de janeiro de 1970, a jornalista iniciará sua dedicação semanal ao veículo, assinando o espaço como “Helena Silveira vê TV”. Nascia assim uma das colunas mais longevas sobre a televisão brasileira e num momento bastante peculiar da cultura nacional, em que a indústria cultural ganhava força e o mercado de bens simbólicos se transformava em ritmo acelerado.

Renato Ortiz analisa detidamente a modernização que vai ocorrendo via indústria cultural no regime autoritário instalado em 1964 e o discurso sobre a cultura. Para ele, “No período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura” (ORTIZ, 2006, p. 81). Nesse contexto, o Estado vai se preocupar cada vez mais com a questão, criando instituições para cuidar da organização e produção de cultura. No que se refere à produção audiovisual, é sempre lembrada a criação da Embrafilme, que teve um impacto importante na produção e distribuição de fitas nacionais. Mas, e a televisão? Que atenção mereceu do governo e como se pensou a sua relação com a cultura naquele momento?

O ano de 1970 é um marco importante para a discussão. Para o telespectador, é o ano de fenômenos televisivos como a Copa do Mundo e a telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, produção famosa por ter conseguido angariar o público masculino. No contexto político, marca o início da preocupação dos governos com a televisão. A elaboração de um novo Código de Censura e a cassação dos canais da TV Excelsior (a única emissora a se posicionar contra os militares) são índices dessa inquietação do governo com relação ao veículo. No mesmo período, o Ministério das Comunicações passará a se preocupar com a “qualidade” da programação televisiva. Duas figuras

despontam nesse âmbito: Hygino Caetano Corsetti, ministro no governo Médici, e Euclides Quandt de Oliveira, ministro das Comunicações durante o governo Geisel. As decisões desses ministros (e eventualmente dos ministros da Educação) para a TV vão se refletir no modo de falar do veículo naquele momento.

No começo da década, tem início uma transformação na estética televisiva (RIBEIRO, SACRAMENTO & ROXO, 2010; TÁVOLA, 1996). A busca de uma linguagem própria e as transformações técnicas da televisão só se completam no fim dos anos 1970. O que se vê na tela pequena, são caminhos e descaminhos, tentativas que beiram a vanguarda, testam limites das linguagens e gêneros.

Essa transformação terá à sua frente a Rede Globo, talvez a única emissora com capital (adquirido nos anos 1960 num acordo com o grupo estrangeiro Time-Life) para investir fundo nas mudanças – capital que lhe permitia, por exemplo, contratar os melhores artistas e profissionais da TV de então. Preocupada em limar de sua programação tudo o que houvesse de mais popularesco e oferecer produções de nível técnico elevado, como desejava o governo, a própria emissora vai evidenciar essa transformação para o público ao assumir em seu discurso a ideia de um “padrão de qualidade”.

Na crítica televisiva, a questão foi largamente explorada. Sérgio Miceli comenta brevemente a forma como a crítica da época incorporou esse discurso:

[os críticos e comentaristas especializados em TV] apoiam seus discursos na distinção entre programas de ‘alto nível’ e ‘baixo nível’, querendo indicar, assim, que o ‘nível’ de competência cultural dos respectivos ‘públicos’ determina o modo de recepção e a posição relativa de cada programa na hierarquia da indústria cultural (MICELI, 2005, p. 29).

As colunas de Helena Silveira nesse período assumem como válida essa inquietação e a cronista se mostra preocupada com o avanço de programas que não considera serem de bom gosto, como os shows de auditório de Chacrinha.

Comentando a clássica frase “Quem não se comunica se trumbica”, a crítica diz:

Muito engraçado, que, dentro dessa nova ordem que é a comunicação algumas pessoas achem que o vale tudo serve desde que atinja seu escopo. Segundo aqueles comentadores, Chacrinha seria o gênio como expressão de comunicação de povo subdesenvolvido. [...] Bem, Chacrinha *comunica* nesse sentido, não tenhamos dúvidas. É uma espécie de ‘bota pra quebrar’. [...] Atirar postas de bacalhau a uma plateia pobre, por certo, comunica. Comunica tão tremendamente que

ante a *diversão* proporcionada temos vontade de chorar. Essa é a anarquia primitiva e desencadeadora e deflagradora de emoção, âmago sempre presente dentro da arte desinteressada? [...] Nada há de inventivo nem nenhum belo ou feio primitivo em seus espetáculos. Há, sim, uma avacalhação incontestável visando uma pobre plateia imatura e indefesa. [...] (“Um programa primitivo e uma plateia imatura”, 9 de março de 1970)

O que é interessante observar, tendo em vista a trajetória de Helena Silveira, é sua honestidade em assumir, no seu espaço de crítica, uma revisão de critérios e opiniões. E Chacrinha é um tema a que a colunista voltará diversas vezes. Em uma coluna de 1971, Helena já assume um olhar diferente diante do apresentador:

E lá fui eu, quarta-feira passada receber um troféu das mãos do Chacrinha. Pensei em fazer um balanço, ou melhor, uma equação com os prós e os contras de minha visão crítica sobre seus programas, ao agradecer a láurea. Todavia, fui envolvida pelo movimento, os gritos, o barulho da arena e quase não pude ouvir minha própria voz. Uma gentil chacrete empurrava-me o microfone nos lábios e até tive medo de que ele me escorregasse garganta abaixo. Em verdade, o clima da *Discoteca [do Chacrinha]* é, ao vivo, algo alucinante. Disse muito obrigada ou qualquer coisa parecida e me retirei.

Os que acompanham esta minha página devem ter notado que, ao início destes comentários, eu era muito severa em relação ao Chacrinha. Outro dia, no programa de Silvio Santos, ele indagava a representantes da Classe A se eles se envergonhavam em dizer que viam os programas do apresentador, devido, naturalmente, ao *popularesco* do mesmo...

[...] Acontece que tempo correu, Abelardo Barbosa fora de sua arena pôde desenhar-se em dimensões humanas e aí... ele me ganhou. Hoje, vejo Chacrinha encastado em sua época, em meio ao seu público, dentro de sua arena, como algo absolutamente consequente. Ele é. Ele é gente. O resto é sofisticação. [...] (“Que a nossa música seja, apenas, nossa”. 22 de novembro de 1971)

Em texto de 1975, a relação entre a crítica e o apresentador ganha novo contorno uma coluna “Videonário”:

‘Eu vim para confundir, não para explicar’.

No fio, soa a voz de Chacrinha, pedindo o meu abraço, posto que 30 de setembro era seu aniversário. Mas eu estava encucada.

– Que frase é esta?

‘Eu vim para confundir, não para explicar’ tomou o lugar de ‘Quem não se comunica se trumbica’. [...]

E, a esta altura, eu própria que acabo de falar com ele ao telefone, estou incerta. O Graham Bell prega peças. Ele disse confundir ou contundir? – ‘Eu venho para contundir, não para explicar’. Isto é melhor. Pão e circo também pode ser traduzido por bacalhau e circo.

Dá no mesmo. Parabéns, Velho Guerreiro, aquele abraço! (“Eu vim para confundir, não para explicar”, 1º de outubro de 1975)

A relação entre crítica e seu ‘objeto’, já se transformara a esta altura, o que se pode perceber nas entrelinhas do texto, que sugerem uma maior proximidade e simpatia entre Helena e o apresentador. Este era, porém, um novo momento da televisão, distinto daquele do início da década. Helena Silveira já se fixara como crítica e suas preocupações vão se ampliando.

Um dos temas que aparecem em sua produção é a necessidade de se aprender a ver TV. Em junho de 1975, ela usa o espaço da coluna “Videonário” para responder a uma carta de leitora, preocupada com o que o filho poderia aprender vendo um programa de televisão não destinado à sua faixa etária:

É o caso da mãe zelosa a dizer que surpreendera o filho, noite alta, a casa toda dormindo, abrindo, só para ele, a pálpebra do vídeo, fruindo as imagens roubadas. O programa era proibido para menores de dezesseis anos. [...] Minha senhora, em primeiro lugar devo dizer-lhe que o que aconteceu com seu filho em relação à TV aconteceu comigo em relação à literatura. Havia na biblioteca da casa uma coleção de obras de Machado de Assis. Tomara de um volume, indagando se podia ler. A resposta veio: – Isto não é leitura pra menina de sua idade. [...]

Permita-me que lhe diga o seguinte: minha família, se fosse prevenida, trancaria a coleção de Machado, deixando-a longe do meu alcance. A senhora pode fazer o mesmo em relação ao receptor de TV. Quando for dormir, deixe-o trancado, sigiloso, de pálpebra descida. E a pureza de seu filho será preservada...

Mas não aconselho que faça exatamente isto. Não seria melhor deixá-lo ver o que quisesse desde que fosse algo válido como linguagem televisiva – caso de *Gabriela* – e depois explicar o que desejava dizer o baiano Jorge Amado com suas imagens e o que consegue dizer Valter George Durst com sua adaptação? Não creio que fosse pernicioso para ele saber sobre a coisificação da mulher, em *Ilhéus*, naqueles idos de 1925. [...]

Ensine-o a ver TV. Fiz por mim, sozinha, às escondidas, a descoberta de Machado. Deixe-o fazer suas descobertas e acredite que elas não o lesarão irrevogavelmente. [...] Se as histórias que a TV conta não são mágicas, não tem a menor importância. A magia, minha senhora, está dentro dele... [...] (“O pecado, ou o mundo mágico?”, 4 de junho de 1975)

A crônica-crítica revela um pouco da missão que Helena vai desenvolver ao longo dos anos: a de desmistificar a televisão e entendê-la como um veículo capaz de levar cultura às mais diversas classes.

A associação entre televisão e arte/cultura reflete o contexto já referido por Renato Ortiz: um momento em que os governos militares paulatinamente se preocupam com a organização e produção da cultura e seu papel na integração nacional (ORTIZ, 2006). E, neste último aspecto, a televisão foi o meio principal de integração, a ponto de se poder falar que nossa integração nacional “chegou antes pela televisão que pelas estradas” (PRIOLLI, 1988, p. 147).

A discussão que marcou a TV naqueles anos 1970 dizia respeito a uma grade de programação nacional, que rejeitasse produções “enlatadas” estrangeiras. Surge, então, no contexto da crítica televisiva a discussão sobre a cultura nacional, a busca da manifestação “genuinamente brasileira”. A resposta à polêmica quase sempre pode ser resumida à ideia do “nacional por subtração” (SCHWARZ, 1987): a recusa ao produto estrangeiro seria catalisadora para a produção nacional, que, esta sim, poderia dizer algo aos brasileiros.

Nas colunas de Helena Silveira, a defesa de uma televisão mais “cultural” está ligada à defesa da veiculação de um conteúdo nacional. Em notinha na coluna “Helena Silveira vê TV” de 4 de janeiro de 1975, ela aponta que os “enlatados” estariam “na mira do ministro Quandt de Oliveira, que vê nessa excessiva dose de programas alienígenas, uma descaracterização de nossa cultura”. Já em texto de 15 de março de 1975, por exemplo, ela se dirige ao ministro ao lamentar o fim de duas atrações televisivas: *A Grande Família* (seriado humorístico da Globo, escrito por Oduvaldo Viana Filho) e *Série Documento* (série de documentários musicais apresentado por Pinky Wainer na TV Bandeirantes):

Num veículo de comunicação como a TV, a todo momento sentimos que ao contrário dos propósitos dos ministros Nei Braga [da educação] e Quandt de Oliveira [das comunicações], a avalanche de enlatados estrangeiros, a maioria das vezes de duvidosa qualidade, vai tornando menor a programação genuína que possa expressar nossa cultura, que possa nos afirmar como povo e nação. E isto é triste. [...] Socorro-me, apelando para os ministros da Educação e das Comunicações, tão brasileiros e patriotas como este jornal e esta cronista e aos quais indaguei certo dia: – Se temos 200 milhas de mar, quantas teremos de ar para nossa cultura? (“Dançar um tango argentino?”, 15 de março de 1975)

Se há aqui um discurso que pode ser entendido como valorização da indústria cultural brasileira, deve-se atentar também para o fato de que a crítica apela ao poder instituído (aos ministros do regime militar) e não ao público ou aos produtores como

capazes de estabelecer uma “programação de qualidade”. O apelo só faz sentido se se tem em mente a forma como a cultura virou assunto de política no contexto em que o Estado atua com uma “normatização da esfera cultural” por meio de leis, decretos e portarias que “disciplinam e organizam os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais” (ORTIZ, 2006, p. 88). Assim, o encontro entre ministros e profissionais da TV vai se tornando frequente. Em abril, uma notinha na seção “Acontecendo” da coluna “Helena Silveira vê TV” evidencia isso:

E por falar em *Série Documento*, Roberto de Oliveira e Cláudio Petraglia foram a Brasília conversar com o ministro Quandt de Oliveira sobre a questão dos enlatados e discos estrangeiros e a atitude que podem ter as emissoras e gravadoras na defesa de nossa cultura. O ministro, provavelmente, em maio, virá a São Paulo para dar uma entrevista no programa *Informação* do Canal 13. Mas é necessário que a Bandeirantes acredite, mesmo, na prata da casa, partindo de sua programação e expurgando-a de tantos e tão velhos enlatados. (“Gabriela: muito folclórica?”, 26 de abril de 1975)

A discussão que opõe nacional e enlatado marca o pensamento sobre o sentido cultural da TV e ressurge em diversos momentos. Entre 1982 e 1983, a Rede Globo incorpora o pensamento numa chamada de sua programação: “Só aqui, no horário nobre, uma programação 100% nacional!”. A chamada evidencia de certa forma, como esse discurso foi incorporado pela emissora, como item do seu chamado “padrão de qualidade”.

Em 1977, com a chegada de Boris Casoy à *Folha de S.Paulo*, outras mudanças vão afetar o caderno de cultura do jornal. Assumindo o lugar que fora de Cláudio Abramo, a postura de Casoy diante da *Ilustrada* era de que nele não haveria matéria cultural (GONÇALVES, 2008). O que se viu, então, foi a contratação de novos profissionais. No campo da crítica de TV, o que ocorre é que Helena Silveira deixará de ser a principal responsável pelo assunto. A coluna “Helena Silveira vê TV” deixa de ser veiculada em página inteira a partir de meados daquele ano. O tamanho diminui, mas a jornalista continua escrevendo pelo menos cinco vezes na semana.

O fim dos anos 1970 constitui um período interessante da história da TV, que virá, no bojo da tão falada “Abertura política”, com novas ideias e assuntos. São desse período os últimos momentos de vanguarda e experimentação da TV, com produções como as novelas *Espelho Mágico* (de Lauro César Muniz), *Dancin’ Days* (de Gilberto Braga), esta última, verdadeiro fenômeno televisivo; além das chamadas “séries

brasileiras” um novo formato de ficção seriada que teve como ponto alto a discussão das questões femininas em *Malu Mulher*.

O fim da rede Tupi e o fracasso de uma novela polêmica como *Os Gigantes* (de Lauro César Muniz, que tematizava a eutanásia e a presença das multinacionais no país), mudam o cenário da TV. No terreno da teledramaturgia, a Rede Globo se vê livre da concorrência e interessada em não correr riscos – as novelas das oito da década de 1980 representarão a necessidade de manutenção do status adquirido.

No terreno da crítica, a produção de Helena Silveira vai refletindo sobre essas mudanças ao mesmo tempo que toca nas questões políticas candentes naquele momento: eleições diretas, censura, anistia, etc. No contexto da *Folha de S.Paulo*, a jornalista não atua mais sozinha: o espaço para se debater a TV é ampliado com a chegada de Gabriel Priolli e de Tarso de Castro.

Helena Silveira continuará com produção intensa até pelo menos o início de 1984, quando é afastada do jornal. Sua última coluna, publicada em 16 de janeiro de 1984, portanto oito meses antes de falecer, reproduz o trecho de *Paisagem e memória* em que ela conta do convite de Cláudio Abramo para ser crítica de TV. O título desta última “Helena Silveira Vê TV” sintetiza o combate que travou durante quinze anos como telespectadora e crítica contumaz: “Palavras que tentam compreender as imagens”.

Considerações finais: Televisão e cultura

Os trechos da produção de Helena Silveira destacados até aqui constituem só alguns exemplos de como, no terreno específico da crítica de televisão, confluem discussões sobre a cultura brasileira num momento bem específico do país.

Os anos 1970 constituem um período notável para se pensar as tensões da cultura. Iniciada sob o peso do AI-5, a década conheceu um momento duro de repressão ao mesmo tempo em que um discurso ufanista oficial glorificava o desenvolvimento do “Brasil Grande” como “milagre brasileiro”. Os fatores por trás do milagre são conhecidos: maior exploração da classe trabalhadora, que sofria com arrocho salarial, e avanço do capital estrangeiro no país na forma de empréstimos e de multinacionais. Dizia-se que quem conheceu a repressão não conheceu o milagre, e vice-versa. No cotidiano, esse “milagre” era visível no poder de compra de uma classe média urbana emergente, que se endividava para adquirir os últimos eletrodomésticos (entre eles, o televisor, pago em muitas prestações), usava o FGTS para se aventurar no Banco Nacional da Habitação, sonhava com um Chevette, um Passat ou uma Brasília, mas sofria ainda com a parca infraestrutura das cidades e tinha como principal lazer sentar todas as noites para acompanhar na TV dramas parecidos com os seus.

Nessa década, a televisão passou por um momento notável, pois buscava a todo momento testar as linguagens. Janete Clair, Dias Gomes, Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Walter George Durst, Ivani Ribeiro, Gilberto Braga entre outros delineavam com a televisão um novo imaginário nacional. Talvez por isso mesmo, muitas das produções em teledramaturgia da época sejam lembradas e refilmadas até hoje: há algo sobre o Brasil ali, que se insiste em recuperar ou reavaliar. As duas maiores emissoras da época, a Tupi e a Globo, apostaram ambas no poder das telenovelas para a garantia da audiência – com elas, criava-se uma fidelidade do telespectador e se economizava a longo prazo. Com resultados bem distintos, e que revelavam o quanto cada emissora dispunha de orçamento, as produções teledramatúrgicas da Globo e da Tupi, por exemplo, compõem facilmente um painel do país naqueles anos de chumbo, que aos poucos foram se tornando os anos da esperança da “abertura”.

Escrevendo regularmente entre janeiro de 1970 e fevereiro de 1984, Helena Silveira sintetizou em sua crítica de TV um momento da cultura no país. Seus textos permitem recuperar a dimensão do cotidiano de um homem que via nas imagens da TV seu “éter caseiro” (MICELI, 2005). Como afirmou Maria Rita Kehl, em um dos

primeiros textos a analisar retrospectivamente o significado da televisão nos anos setenta: “A este homem, expropriado de sua condição de ser político resta a televisão como encarregada de reintegrá-lo sem dor e sem riscos à vida da sociedade” (NOVAES, 2005, p. 409).

Observar esse período a partir dos textos de Helena Silveira é uma maneira de repensar os discursos sobre a relação entre televisão e cultura. A quem se propõe a analisá-la, a questão é espinhosa, como já apontou Jesús Martín-Barbero, em síntese da polêmica:

Poucos mal-entendidos são tão persistentes e intrincados quanto esse que sustenta e no qual desemboca a relação televisão/cultura. [...] Talvez em nenhum outro lugar o contraditório significado do *massivo* se faça tão explícito e desafiante quanto na televisão: a junção possivelmente inextricável daquilo que nele é desativação de diferenças sociais e, portanto, integração ideológica, e daquilo que ele tem de presença de uma matriz cultural e de um *sensorium* que nas elites produz asco. Desconhecer essa tensão, vendo apenas a eficácia do mecanismo integrador e o jogo de interesses comerciais, é o que justificou e continua a justificar que a televisão nunca seja considerada quando se trata de discutir políticas culturais, nem por parte dos governos, nem por parte das oposições. A televisão não seria assunto de cultura, só de comunicação. E, como prova, argumentam: onde estão as *obras-primas* produzidas pela televisão? [...] Mais uma vez, como afirmou Benjamin a propósito da fotografia, os mandarins da Cultura continuarão a se perguntar se a televisão pode ser considerada como cultura enquanto – gostemos ou não, para o bem ou para o mal – é a própria noção de cultura, sua significação social, o que está sendo transformado pelo que a televisão produz e em seu modo de reprodução. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 299-300)

No Brasil, a discussão não ficou no passado. Em 2012, o sucesso de *Avenida Brasil* alentou o debate ao trazer à tona a questão da representatividade da propalada “nova classe C” e da qualidade estética e dramática da telenovela. Não faltou também a oposição enlatado *versus* nacional quando a imprensa noticiou que a novela era inspirada numa série estadunidense chamada *Revenge*.

Em 2013, a questão voltou em tintas políticas quando a ministra da Cultura do governo Dilma, Marta Suplicy (que substituiu Ana de Holanda) afirmou que o Vale-Cultura (benefício a ser oferecido a trabalhadores que ganhem até cinco salários mínimos) poderia ser utilizado no pagamento de assinatura de TV a cabo. O lugar-comum que afirma que televisão não é cultura voltou a circular, desta vez ganhando força com a argumentação falaciosa das redes sociais. A anulação dessa possibilidade aventada pela ministra da Cultura eliminou qualquer possibilidade de debate. No

mesmo período, as TVs por assinatura se agitam por conta da lei que determina uma cota de programação nacional a ser exibida diariamente. Desse modo, a polêmica relação entre TV e cultura permanece, mas com pouco espaço para ser debatida, pensada e repensada.

A crítica de televisão guarda dimensões desses debates e constitui um meio profícuo para se pensar e repensar as tensões culturais que se encenam na televisão e que se dão fora dela. Este trabalho, primeira aproximação ao tema, se desenvolverá a partir daqui em nível de mestrado, propondo um aprofundamento das questões tendo como ponto de partida a produção crítica de Helena Silveira.

Referências bibliográficas

- ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. v. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 319-409.
- ALVES, Vida. *TV Tupi: Uma linda história de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção Aplauso).
- ANG, Ien. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London/New York: Routledge, 2005.
- BACCEGA, M. A. “Crítica de Televisão: aproximações”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2000, p. 37-54.
- BUCCI, Eugênio. “A crítica de televisão”. BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 27-42.
- DARNTON, Robert. “Jornalismo: toda notícia que couber, a gente publica”. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 76-109.
- FREIRE FILHO, João. “A ‘esfinge do século’: expectativas e temores de nossos homens de letras diante do surgimento e da expansão da TV (1950-1980)”. In: 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, Rio de Janeiro, 2003.
- GONÇALVES, Marcos Augusto (org.). *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- GRAY, Jonathan & LOTZ, Amanda. “Por que estudos de televisão? Por que agora?”. *Cadernos de Televisão: revista quadrimestral de estudos avançados de televisão*, Rio de Janeiro, Instituto de Estudos de Televisão, n. 4, setembro 2012. ISSN 2238-3670. p. 9-41.
- JAMESON, Frederic. “Sobre os ‘estudos de cultura’”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 39, trad. John Manuel Monteiro e Otacílio Nunes, p. 11-48, julho, 1994.
- KELLNER, Douglas. “Por um estudo cultural, multicultural e multiperspectívico”. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre moderno e pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001, p. 123-160.

- LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão & vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo).
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac SP, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MORLEY, David. *Television, Audiences and Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992.
- NOVAES, Aduato (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Música, literatura, teatro, cinema e televisão. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005.
- ORTIZ, Renato. “Estado autoritário e cultura”. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PEREZ, Renard. “Helena Silveira”. *Escritores brasileiros contemporâneos*, 1ª. série. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 183-194.
- PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PRIOLLI, Gabriel. “Crítica de Televisão”. In: MACEDO, Cláudia, FALCÃO, Angela, ALMEIDA, Cândido José Mendes de (orgs.). *TV ao vivo: depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 147-155.
- REIMÃO, Sandra (org). *Em instantes: notas sobre programas da TV brasileira (1965-2000)*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RIXON, Paul. *TV critics and popular culture. A history of British television criticism*. London/New York, I.B.Tauris, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVEIRA, Helena. *Paisagem e memória*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Secretaria Municipal de Cultura, 1983.
- TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *Televisión: tecnologia y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2011.