

POR UMA TELEVISÃO CULTURAL-EDUCATIVA E PÚBLICA

A TV CULTURA DE SÃO PAULO,
1960-1974

EDUARDO AMANDO DE BARROS FILHO

**POR UMA TELEVISÃO
CULTURAL-EDUCATIVA
E PÚBLICA**

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Áureo Busetto
Carlos Eduardo Jordão Machado
Milton Carlos Costa
Wilton Carlos Lima da Silva

EDUARDO AMANDO
DE BARROS FILHO

**POR UMA TELEVISÃO
CULTURAL-EDUCATIVA
E PÚBLICA**

**A TV CULTURA DE SÃO PAULO,
1960-1974**

**CULTURA
ACADÊMICA**

Editora

© 2011 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 — São Paulo — SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.culturaacademica.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

B277p

Barros Filho, Eduardo Amando de

Por uma televisão cultural-educativa e pública : a TV Cultura de São Paulo, 1960-1974 / Eduardo Amando de Barros Filhos. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2011.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-207-9

1. TV Cultura de São Paulo. 2. Televisão na educação – São Paulo (Estado) – História. 3. Televisão – Estações educativas. I. Título.

11-7941.

CDD: 791.45098161

CDU: 654.191:37(815.6)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora filiada:



*À memória de meu grande amigo,
Constância Salvador.*

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho acadêmico que implica anos de pesquisa acumula débitos com diversas pessoas e instituições. Originário de minha dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista (Unesp) – para a obtenção do título de mestre em História (área de conhecimento: História e sociedade), realizada com financiamento da Fapesp, este livro não foge à regra. Assim, mesmo que de maneira sucinta, quero registrar meus sinceros agradecimentos àqueles que de alguma maneira me propiciaram as condições para a elaboração deste livro.

Primeiro, agradeço ao professor Áureo Busetto pela paciência, competência e dedicação ao orientar minha dissertação de mestrado. Deixo aqui registrados meus profundos reconhecimento e admiração, pois, além de sugerir reflexões fundamentais para a realização de minha pesquisa de mestrado e de pesquisas anteriores, de iniciação científica, o professor Áureo, desde o primeiro momento em que tive o privilégio de ser um de seus orientandos, ocupou-se de ensinar-me os caminhos a trilhar para a formação de historiador.

Agradeço a todos os professores do Departamento de História da FCL-Unesp/Assis pela contribuição durante minhas graduação e pós-graduação. Sou especialmente grato a Carlos Alberto Sampaio Barbosa, Célia Reis Camargo, Clodoaldo Bue-

no, Milton Carlos da Costa, Paulo Henrique Martinez, Ricardo Gião Bortolotti e Tania Regina de Luca, pelas sugestões teóricas e historiográficas formuladas em conversas informais e atividades acadêmicas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a formulação deste livro e a constante reflexão sobre o trabalho de historiador. À professora Célia Reis Camargo e ao professor Ricardo Gião Bortolotti, agradeço as preciosas considerações durante o exame de qualificação. Agradeço também ao professor Claudio Bertolli Filho, da Unesp/Bauru, pelos enriquecedores comentários ao meu projeto de mestrado tecidos na disciplina “Seminário de Pesquisa I”. Sinto-me especialmente agradecido ao professor Célio Losnak, da Unesp/Bauru, e à professora Célia Reis Camargo, que compuseram a banca examinadora de minha dissertação de mestrado e formularam críticas e sugestões relevantes para o aperfeiçoamento de meu trabalho acadêmico.

Aos funcionários do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (Cedap) da FCL-Unesp/Assis, do Arquivo do Estado de São Paulo, do Departamento de Documentação e Biblioteca da Fundação Padre Anchieta, do Acervo Histórico e Biblioteca da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, agradeço a paciência e o empenho em auxiliar minha pesquisa de mestrado.

Aos companheiros de orientação Eduardo de Campos Lima, Edvaldo Correa Sotana e Paulo Gustavo da Encarnação, agradeço as inestimáveis sugestões e incentivos ao longo desse trabalho. Agradeço, ainda, à Clarice e à Regina do Departamento de História e aos funcionários da Biblioteca e do Programa de Pós-Graduação da FCL-Unesp/Assis.

Por fim, agradeço aos meus familiares, em especial aos meus pais, Eduardo e Maria Lúcia, aos meus avós, Paulo e Sylvia, e a Ondina, e às minhas primas, Maria Silvia e Maria Isabel. Agradeço à minha segunda mãe, Silvana, ao meu irmão Claudio e à minha namorada, Carolina. Sou grato à minha prima Patrícia pelo carinho e incentivo desde a minha graduação. Ao Eduardo Caldeira por sua amizade e apoio. Agradeço à República Lurde e aos meus grandes amigos de São Manuel.

É bom saber o que está por trás da televisão.

Nem sempre é a parede.

(JOSÉ ALBERTO BRAGA – “JAAB”)

*O intelectual que despreza a televisão está vivendo
no século XIX. A TV é de todos e para todos.*

(BRÁULIO PEDROSO, 1972)

*Os cidadãos bem podem resmungar, indignar-se,
protestar – finalmente são eles que fazem dos meios
de comunicação social aquilo que estes são. Cabe-lhes sabê-lo
e assumi-lo, tanto para o controle como para a ação.*

(JEAN-NOËL JEANNENEY)

SUMÁRIO

Introdução 11

1 O campo televisivo brasileiro: entre o comercial e o educativo 29

2 A TV Cultura: da Taba Associada à cruz de padre Anchieta 121

3 Na tela o Canal 2: entre continuidades e rupturas 193

Considerações finais 259

Siglas e abreviações 267

Fontes 271

Referências bibliográficas 275

INTRODUÇÃO

Este livro é pautado pelo objetivo central de analisar historicamente as discussões e iniciativas envolvidas na constituição de modelos de TV cultural-educativa e/ou pública no Brasil, durante o período de 1960 a 1974, tendo como eixo norteador o estudo histórico das relações que tornaram possível a TV Cultura, canal 2, de São Paulo, quer em sua fase como emissora privada, quer como pública. Dessa maneira, este trabalho tem como intento trazer a lume dados e análises que permitam comprovar a hipótese de que as definições e as iniciativas, tanto da ordem privada como governamental, voltadas para a TV como serviço público e veículo cultural-educativo se mostram limitadas e frágeis.

Limitadas, em razão de elas se restringirem inicialmente ao âmbito dos agentes atuantes no campo da comunicação social, portanto, sem amplitude social, e posteriormente serem encampadas pelo Estado brasileiro em momento de acentuado autoritarismo. Frágeis, pois não permitiram instrumentos e mecanismos que engendrassem uma diretriz de programação consistente para a televisão educativa, que lhe possibilitasse, ao mesmo tempo, significativa aderência da audiência e graus consideráveis de autonomia para sua condução.

Esta obra conta, também, com alguns objetivos pontuais. Primeiro, analisar historicamente a formação e o desenvolvimento do campo televisivo brasileiro e as visões e interesses da imprensa impressa sobre este – mais especificamente, dos periódicos *O Estado de S. Paulo*, *Diário de São Paulo* e *O Cruzeiro*. Pontuar o debate e as iniciativas voltados para a elaboração de representações e práticas ocupadas com o modelo de televisão cultural-educativa e/ou pública durante o período de 1960 a 1974, advindos de instituições, movimentos e grupos dos campos político, social e cultural (comunicação social, intelectual e artístico). Historiar o processo de formação e o desenvolvimento da TV Cultura de São Paulo sob o comando de Assis Chateaubriand, identificando os interesses, as ações e as relações desse empresário para obter a concessão e manter sua segunda emissora em São Paulo. Mapear as avaliações que agentes do campo político e da comunicação social apresentaram sobre a constituição da TV Cultura e de sua trajetória no período em que esteve ligada ao condomínio Diários e Emissoras Associados. Abordar historicamente o processo de compra da TV Cultura pelo governo paulista, cuidando tanto das ações oficiais como das manifestações de setores sociopolíticos relacionadas àquele ato do executivo paulista e à criação da Fundação Padre Anchieta, notadamente as que emergiram na Assembleia Legislativa e na imprensa impressa do período. Caracterizar as diretrizes aplicadas à TV Cultura, assim como suas relações com o governo paulista e as mudanças em sua direção, durante seus primeiros cinco anos como emissora pública. Por fim, objetiva elucidar as similitudes e distinções contidas na programação da TV Cultura em suas duas fases: como emissora privada e, depois, como pública.

Para tanto, desenvolvemos nossa pesquisa, primeiro, realizando a busca e o cruzamento das informações e dos dados encontrados na literatura específica sobre a TV brasileira (notadamente, a ocupada com sua história, estrutura e dinâmica,

seus agentes e sua programação). Porém, centrando a atenção em dois momentos específicos da história da televisão e da vida política nacional: o início da televisão no Brasil em um período de democracia parlamentar representativa e a expansão do meio sob o regime militar.

Mesmo produzidos com preocupações e perspectivas de análise diferentes das adotadas neste trabalho, os textos ocupados com os estudos sobre a comunicação social e a TV no Brasil forneceram elementos empíricos que serviram para dar, em termos gerais, espessura historiográfica ao estudo histórico proposto por nós. Evidentemente, a bibliografia utilizada foi confrontada entre si e com as fontes primárias que consultamos em pesquisa documental.

Quanto às fontes primárias, primeiro foram compulsados matérias, artigos, reportagens e editoriais dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Diário de S. Paulo* e da revista de circulação nacional *O Cruzeiro*. Dando continuidade à consulta das fontes documentais, foram também pesquisados projetos de lei relacionados ao universo da televisão, pareceres, mensagens de governadores e atas das sessões da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Posteriormente, foram consultados relatórios de atividades, publicações comemorativas sobre a TV Cultura, estatutos e legislação relacionados à Fundação Padre Anchieta. Foi compulsada, também, a legislação brasileira relativa à televisão e, especificamente, à televisão cultural-educativa. Por fim, houve a consulta de material audiovisual, acessado por meio da internet, no site de compartilhamento de vídeos YouTube e no da própria TV Cultura.

Por meio da documentação do legislativo paulista, foi possível conhecer e compreender a discussão política em torno da televisão cultural-educativa e/ou pública que se estabeleceu em terras paulistas. Pôde-se, inclusive, perceber o grau de conhecimento dos agentes políticos sobre o assunto e seus referenciais acerca do tema, desde o início da televisão no Brasil, passando

pelo período em que a TV Cultura pertencia aos Diários e Emissores Associados, pelo período de sua aquisição pelo governo paulista e da instituição da Fundação Padre Anchieta, até chegar aos primeiros anos da TV Cultura como emissora pública.

A documentação da Fundação Padre Anchieta permitiu conhecer, caracterizar e analisar a atuação da entidade em seus primeiros anos de existência e sua influência na vida da TV Cultura como emissora pública. Material de jornais e revistas possibilitou conhecer a posição de empresas do setor e de segmentos socioculturais sobre a televisão no Brasil e em São Paulo, o modelo de tevê pública ou o cultural-educativo, a TV Cultura sob a égide de Chateaubriand, a transação de compra desta pelo governo paulista e sua condução pela Fundação Padre Anchieta.

Aqui cabe ressaltar que, em razão da perspectiva teórico-metodológica por nós adotada, os periódicos são tomados ao mesmo tempo como fonte e objeto. Fonte, em razão de fornecerem dados e informações sobre relações (encetadas pelo próprio jornal e demais agentes do campo de comunicação social e político) que possibilitaram a formação da TV Cultura e seu desenvolvimento, tanto na fase de emissora privada como no período inicial como emissora pública. Objeto, dado que tomado não só como uma caixa de ressonância apenas de visões grupais ou políticas sobre a televisão brasileira, mas antes como um agente portador de representação própria sobre o meio e sua aplicação no Brasil.

A documentação da Fundação Padre Anchieta tornou possível entender e historiar como os profissionais que a dirigiram ou produziram a programação da TV Cultura procuraram adaptar ou dar respostas, quer às diretrizes estabelecidas pela Fundação, quer aos problemas interpostos ao seu desenvolvimento. Com os trabalhos sobre a TV, tentamos entender e caracterizar como agentes culturais se manifestaram ou se portaram diante da formação e do desenvolvimento da TV no Brasil e em São Paulo, e como participaram na definição e no estabelecimento dos mode-

los de TV pública e/ou cultural-educativa – sem nos esquecermos dos outros autores no campo social e cultural.

As obras de memórias e autobiografias foram compulsadas com o interesse de buscar alguns dados empíricos e, principalmente, as impressões que agentes envolvidos com a TV Cultura tinham, ou tiveram, sobre a emissora e sobre questões acerca da TV pública e/ou cultural-educativa. A análise da legislação concede o entendimento da regulamentação da televisão brasileira de modo geral, assim como da TV cultural-educativa e/ou pública especificamente. Por fim, o material audiovisual consultado na internet permitiu perceber elementos técnicos e de conteúdo acerca de produções exibidas pela TV Cultura, mesmo que disponibilizadas de maneira fragmentada.

Apesar da consolidação, no Brasil, do espaço da mídia na vida social contemporânea, sobremaneira da TV, a historiografia política brasileira apresenta, ainda hoje, um número pouco expressivo de trabalhos que têm a mídia como objeto de pesquisa, bem como um número irrisório de estudos que tomam o rádio, a TV, o cinema e a indústria fonográfica como objetos específicos de análise, e nada sobre a internet (Busetto, 2008, p.14-15). A bibliografia sobre a televisão, no Brasil e no mundo, é ainda majoritariamente produzida por pesquisadores das áreas de Comunicação e Ciências Sociais. Bibliografia que traz, geralmente, análises acerca da programação televisiva, dos avanços tecnológicos televisivos e dos efeitos do meio sobre o mundo da comunicação social, sobre um setor social específico (economia, política, educação, cultura, religião, esporte etc.) ou sobre a sociedade como um todo – assim, pouco ou quase nada se preocupando com exercícios de historicização e distante de um pensamento relacional.

Os estudos sobre a TV Cultura de São Paulo não fogem à regra. Em geral, a bibliografia ocupada com o tema foi produzida ao largo de procedimentos de pesquisa mais detidamente voltados à busca ampla de material empírico que possibilite ao

pesquisador perceber e compreender as relações sócio-históricas que, encetadas dentro do campo da comunicação social, e também as encetadas entre este e os campos político, econômico e social, tornaram possível à emissora ser o que tem sido e inviabilizaram outros formatos de TV cultural-educativa no Brasil.

Dessa forma, a TV Cultura de São Paulo tem sido vista por seus pesquisadores dentro de “contextos históricos”, “panos de fundo históricos” ou “panoramas históricos”, resultando, quase sempre, em análises da emissora pela emissora – portanto, longe de pautar-se pelo intento de pensá-la e analisá-la como resultante de um feixe de relações sócio-históricas constantes tanto na sua formação quanto no seu desenvolvimento, como alerta Busetto (2008, p.16) para o estudo histórico da televisão, com pressupostos teóricos oferecidos pelo sociólogo Pierre Bourdieu e pelo historiador Roger Chartier. Não por acaso, o período em que a emissora ainda era privada (1960-1967) e o processo de sua compra pelo governo paulista são quase nada tratados.

Laurindo Leal Filho pode ser considerado referência obrigatória no Brasil para os estudos sobre TV pública, uma vez que pesquisou e publicou obras sobre a TV Cultura de São Paulo e a BBC, além de ter produzido escritos diversos sobre esses temas. Em seu livro *Atrás das câmeras: relações entre cultura, Estado e televisão* (1988), resultante de sua dissertação de mestrado em Ciências Sociais, defendida em 1986, realizou, de maneira pioneira, um estudo sociológico sobre a TV Cultura de São Paulo, buscando traçar um histórico da emissora desde sua fundação até o ano de 1986.

Considerando as peculiaridades e a maneira como se organizou a “primeira televisão educativa do Brasil”, e, por conta de sua experiência como jornalista na emissora (1974-1982), procurou ressaltar a dicotomia existente na organização da Fundação Padre Anchieta – uma entidade de direito privado, porém mantida com verbas públicas. Sua problemática é construída no

sentido de mostrar que foi no espaço jurídico-administrativo que se forjaram as contradições básicas desse projeto: “tratava-se de um projeto liberal de comunicação formulado num período de transição do liberalismo para o autoritarismo e implantado sob um regime ditatorial”. Leal Filho (1988) não teve como objetivo analisar a primeira fase da TV Cultura como emissora privada, pertencente aos Diários e Emissoras Associados. Essa fase é apenas citada sem maiores desdobramentos, não há preocupação em responder ou refletir historicamente sobre quais teriam sido as razões ou os interesses de Chateaubriand para criar a emissora, ou, ainda, em identificar algum debate sobre TV educativa no período e em que termos ele se deu.

Após a publicação de Leal Filho (1988), surgiram três dissertações que, de certa forma, dão continuidade ao seu estudo, sempre utilizando cortes temporais posteriores ou que partem do mesmo ano adotado pelo autor –, portanto, sem nenhuma contribuição histórica para a questão do processo de formação e da compra da TV Cultura pelo Governo do Estado de São Paulo, pois cada um concentra-se em questões específicas em outras temporalidades.

Assim, Rondini (1996) discute os caminhos da emissora entre 1986 e 1994. Avalia a TV Cultura que, sob nova direção e de posse de equipamentos modernos, caminha para a reformulação de seus conceitos como veículo de comunicação de massa educativo. Suas indicações apontam para uma maior aproximação da emissora com as televisões comerciais no quesito “formato dos programas”. O autor analisa esse aspecto problematizando a proposta de filosofia do entretenimento conduzida por Roberto Muylaert a partir de 1986.

Santos (1998) discute a história da TV Cultura de São Paulo entre 1969-1997. Porém, considerando-a uma TV pública atuando como produtora de documentários educativos e culturais. A autora aponta que, nesse período, documentários e televisão se tornaram espaços educativos/culturais utilizados para cons-

truir/reconstruir imagens do Brasil. Conclui que a utilização da emissora, muitas vezes, foi e é vinculada a projetos políticos.

Por fim, Coutinho (2003) intenta realizar um debate sobre a institucionalização da TV educativa no Brasil, destacando a especificidade da TV Cultura de São Paulo em relação às outras tevês educativas instituídas no país. Aponta que ocorre um descompasso entre o que ocorre e o que a legislação que regulamenta o funcionamento da TV Cultura prescreve, no tocante ao seu funcionamento, objetivos e estratégias de sobrevivência, visando cumprir suas metas como TV educativa. Contribui para uma discussão mais aprofundada da relação entre Estado e meios de comunicação, particularmente com a TV educativa.

Ainda sobre a TV Cultura, foi publicado recentemente um livro comemorativo dos seus quarenta anos. Em *Uma história da TV Cultura* (2008), Jorge da Cunha Lima traz um apanhado histórico de fatos, acontecimentos e agentes ligados à formação e ao desempenho da Fundação Padre Anchieta e da primeira emissora pública paulista, assim como traz dados sobre o quadro nacional da televisão educativa. O livro discorre, ainda que de maneira apenas descritiva, sobre a primeira trajetória da TV Cultura, como emissora privada e pertencente ao condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand, mas não trata de posicioná-la dentro do debate sobre TV cultural-educativa que se desenrolou desde os anos de 1950 e tomou vulto a partir da década de 1960.

Portanto, a respeito da TV Cultura não há, ainda, uma proposta de estudo que a analise como um feixe de relações sócio-históricas constantes tanto em sua criação como em sua compra e em seu desenvolvimento como emissora pública. Ainda não se investiu nesse tema com uma preocupação pautada pela historicização e pelo pensamento relacional, com base na busca de fontes empíricas que permitam perceber e compreender aquelas relações.

Do ponto de vista teórico-metodológico, nossa pesquisa se pautou pelas férteis e introdutórias orientações teóricas ofere-

cidas pelos historiadores Asa Briggs, Peter Burke e Jean-Noël Jeanneney para a realização de pesquisas históricas sobre a mídia.

Briggs e Burke (2004, p.11) defendem a necessidade de “trazer a história para o interior dos estudos da mídia, e a mídia para dentro da história”, salientando, dessa forma, a importância do passado em relação ao presente. Procedimento que exige do pesquisador da mídia ter claro que o entendimento dos novos padrões e da evolução dos meios de comunicação social depende de uma análise interdisciplinar, que seja pautada por debates e descobertas em torno das mídias e da forma que elas assumem hoje em dia. Assim, a mídia, segundo Briggs e Burke (2004, p.17), “precisa ser vista como um sistema, um sistema em contínua mudança, no qual elementos diversos desempenham papéis de maior ou menor destaque”. Enfim, ambos os autores preconizam a análise da mídia sob a ótica de “uma história social e cultural que inclui política, economia e – também – tecnologia”, contudo distante de “qualquer determinismo tecnológico baseado em simplificações enganosas”.

Ao abordar as interpretações dos intelectuais sobre a mídia, pautadas por “interrogações angustiadas relativamente à influência, supostamente detestável, dos meios de comunicação audiovisual sobre o funcionamento das democracias nas sociedades modernas”, o que, portanto, “aos olhos dos mais pessimistas, tratar-se-ia de uma ruptura radical e profundamente nefasta com tudo o que aconteceu anteriormente”, Jeanneney (1996, p.281) salienta e precisa a importância e o papel que os estudos históricos ocupados com a mídia podem desempenhar no debate acerca do tema mídia e democracia. Ou, como afirma o próprio historiador:

Ora, é sobretudo em conjunturas psicológicas idênticas que a História é útil, porque ajuda a reencontrar o sangue-frio. Ao lembrar antecedentes esquecidos, permite enxergar o inédito e fornece algumas soluções para enfrentar os desafios recentes. Simultaneamente, pode alertar-nos, tranquilizar-nos e esclarecer-nos.

E, igualmente aos historiadores ingleses anteriormente citados, Jeanneney defende que os estudos históricos sobre a mídia devam ser baseados na interdisciplinaridade.

O setor dos meios de comunicação social, como ressalta Jeanneney (1996, p.6), não é o mais ardorosamente trabalhado. Esse atraso nas pesquisas sobre mídia pode ser justificado por uma série de fatores como a ampla diversidade e a dispersão dos objetos de estudos relacionados com o universo midiático. Quando nos voltamos para o audiovisual, a situação se agrava, pois são dispendiosas e penosas e a consulta aos arquivos de imagem e de som e sua conservação. Porém, quando se trata de meios de comunicação públicos, em razão de sua administração, pode-se encontrar uma rica e até vasta documentação escrita. O contrário se estabelece nas empresas midiáticas particulares, nas quais a premência do tempo e a excessiva preocupação dos seus agentes com a materialização do bem midiático resultam em diminutos acervos em termos de documentação sobre os mecanismos e as práticas de produção dos produtos midiáticos. E não adianta nutrir ilusões com relação ao uso de entrevistas e depoimentos como fontes, pois, como alerta o historiador francês: “Os profissionais dos meios de comunicação social raramente têm um pensamento histórico e, na memória dos atores, o que predomina frequentemente é a anedota, mais que a cronologia verdadeira e o sentido dos movimentos do conjunto” (Jeanneney, 1996, p. 6).

Jeanneney (1996, p.12) assevera que os pesquisadores dos meios de comunicação precisam buscar a verdade da influência dos poderes públicos e dos diversos grupos de pressão sobre a mídia. Para tanto, faz-se necessário ter a noção de que seu estudo é muito mais complicado que a simples relação de intervenientes ativos esforçando-se para impor sua influência a sujeitos mais ou menos passivos. Para ele, a grande dificuldade é fugir do particular e captar a totalidade de um conjunto. Dessa maneira, faz-se necessário o cuidado com o estudo das relações de poder,

conflitantes ou convergentes, entre os meios de comunicação e o Estado, entre os meios de comunicação e a nação como um todo, e não se deve, portanto, considerar as instituições de comunicação em si mesmas. Porém, adverte: “E em sentido contrário, se se procurar escapar a isso, corre-se o risco de perder de vista a realidade na sua complexidade em proveito de considerações demasiadamente estatísticas, demasiado gerais, demasiado abstratas” (Jeanneney, 1996, p.6).

Com relação à autonomia da televisão do ponto de vista da influência do poder político, Jeanneney (1996, p.229) oferece dois critérios para o estabelecimento dos parâmetros da diferença de um país a outro. O primeiro consiste em considerar o peso relativo do governo na sociedade, ou seja, observar a maior ou menor centralização do poder, a influência dos costumes herdados do passado – nos países de tradição protestante, por exemplo, estão habituados há mais tempo à liberdade de imprensa do que nos países latinos, de tradição católica. Esse critério exige atenção à maneira pela qual responsáveis envolvidos com os meios de comunicação são nomeados, pois disso resultará a capacidade da TV de resistir ao poder, tanto político como de outras esferas da sociedade.

O segundo critério é de apreciação da capacidade de ação do Estado sobre a informação televisiva, considerando o uso de recursos financeiros como exemplo de controle. É certo que a maioria dos governos, os quais detêm o controle das finanças públicas (fixação de taxas de impostos, verbas orçamentárias e subsídios ou taxas especiais de juros para empréstimos na rede oficial de bancos), apresentam, num episódio ou em outro e até mesmo numa série deles, a intenção de limitar a independência da TV que, de boa ou má vontade, são levados a conceder.

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa nos orientamos, ainda, por algumas reflexões teóricas elaboradas por diversos autores latino-americanos, expostas no livro *Televisão pública: do consumidor ao cidadão* (2002), organizado por Omar

Rincón, ocupadas com a distinção entre televisão comercial e televisão pública, e entre esta e televisão de governo. Segundo a conclusão elaborada por Rincón (2002, p.332-4), com base nas discussões levantadas por aqueles pesquisadores, a televisão comercial é aquela que tem, primeiro, fins lucrativos; porém, isso não quer dizer que toda emissora que vende pauta publicitária seja necessariamente comercial. A televisão pública é a que tem um compromisso com a construção do caráter público, o que não equivale a dizer que as empresas privadas de televisão não tenham qualquer compromisso com tal construção.

O caráter público de uma emissora de TV encontra-se decisivamente ligado à renovação permanente das bases comuns da cultura nacional, por meio de uma programação cultural inclusiva de todos os cidadãos. Deve-se levar em conta que a mídia como um todo é pública, uma vez que mesmo a mídia privada tem compromissos legais, como a exibição de programas culturais e educativos, e está ligada à sociedade. Por sua natureza, a mídia privada tem a opção legítima de expressar o ponto de vista de seus proprietários, evidentemente respeitando códigos e normas éticos com relação à informação. Já à televisão pública cabe expressar o ponto de vista da diversidade. A televisão comercial busca a grande audiência, privilegiando os gêneros e estilos de programação de suposta maior demanda e com formatos comprovados. A pública pode se esforçar para buscar novos formatos e atender a demanda de públicos minoritários.

Sobre a definição de TV pública e TV de governo, Rincón (2002, p.330-2) assevera que existiram, e ainda existem, televisões chamadas públicas apenas pelo fato de pertencerem ao Estado ou a alguma comunidade, ou, mesmo, em decorrência de dependerem de subvenções de governos. Nesses casos, o caráter “público” da televisão se dá mais pela questão de quem é o proprietário do que pela missão ou filosofia da emissora.

Essas televisões carecem de um projeto que englobe conceitos de cidadania, sociedade civil e consumo cultural. O potencial de transformação do caráter público estaria minado caso a definição de TV pública se referisse apenas ao aspecto governamental, o que deixaria o meio como presa fácil da manipulação política e da corrupção.

Com base nessas considerações, este livro se encontra dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, é remontado historicamente o quadro de possibilidades para a formação e o desenvolvimento de programas ou emissoras educativas no campo televisivo brasileiro, no período compreendido entre a década de 1960 e início dos anos de 1970, com recuos temporais explicativos à década de 1950. Tal quadro possibilitará entender a formação e o desenvolvimento da TV Cultura em suas duas fases.

Para tanto, no primeiro tópico tratou-se sobre o campo televisivo no Brasil dos anos 1950 a início de 1970, destacando a formação e o desenvolvimento das principais emissoras e redes de TV, tanto do ponto de vista da organização, da propriedade e do nível tecnológico quanto da programação e dos produtos televisivos oferecidos, bem como as iniciativas dessas emissoras no âmbito dos programas educativos. Sempre sem perder de vista as relações das emissoras e redes de TV com o campo político, e, quando necessário, efetuando a comparação com os campos televisivos europeu e norte-americano.

No segundo tópico são abordadas as medidas, tanto estritamente políticas como complementares às providas da iniciativa privada. Medidas do campo político, em seus três níveis (federal, estadual e local), que procuravam incumbir-se da tarefa de atuar de forma complementar às práticas estabelecidas pela TV comercial, visando o surgimento de programas e emissoras de televisão que atendessem às carências educativas e culturais do campo televisivo. E, por fim, no terceiro tópico são cuidadas as representações e ações da imprensa impressa

sobre a formação e o desenvolvimento da televisão brasileira em geral, e sobre a temática TV educativa e/ou pública. São destacados os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Diário de S. Paulo* e a revista *O Cruzeiro*.

No segundo capítulo são tratadas detidamente as ações e representações investidas, dentro do quadro televisivo anteriormente abordado, para a formação e o desenvolvimento da TV Cultura em suas duas fases, ou seja, como emissora integrada aos Diários e Emissoras Associados e como emissora pública do estado de São Paulo, destacando o processo de sua aquisição pelo governo paulista.

Um primeiro tópico analisa especificamente o processo de formação e desenvolvimento da TV Cultura sob o comando do condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand, identificando os interesses, as ações e as relações desse empresário para obter a concessão e manter sua segunda emissora em São Paulo.

No segundo tópico procura-se analisar historicamente o período em que o Canal 2 de São Paulo ficou fora do ar, ou seja, quando da transição da TV Cultura para uma emissora pública. É dado destaque ao processo de compra do canal pelo governo paulista, cuidando tanto das ações oficiais como das manifestações de setores sociopolíticos sobre aquele ato do executivo paulista e sobre a criação da Fundação Padre Anchieta, notadamente as que emergiram na Assembleia Legislativa e na imprensa impressa do período.

No terceiro e último tópico desse capítulo são caracterizadas e analisadas as diretrizes aplicadas à TV Cultura, bem como suas relações com o governo paulista e as mudanças em sua direção, durante seus primeiros cinco anos como emissora pública.

Por fim, no terceiro capítulo, são analisadas historicamente, dentro de um pensamento relacional e calcado numa perspectiva comparativa, as similitudes e distinções da programação da TV Cultura em suas duas fases. Para tanto, cada um dos três tópicos

que compõem esse capítulo aborda uma linha de programação específica: artística, cultural e de ensino, respectivamente. São considerados programas artísticos, aqueles relacionados à música, ao teatro, ao circo, à dança, ao humor, às artes plásticas, à literatura e ao cinema, assim como os programas de calouros e as telenovelas. Os programas jornalísticos, esportivos, de debates, de entrevistas e os documentários são classificados como culturais. Por fim, a programação de ensino compreende programas que consistiam basicamente em tele-aulas, ou que de alguma maneira eram responsáveis pelo aprendizado de conteúdos por meio do vídeo.

1

O CAMPO TELEVISIVO BRASILEIRO: ENTRE O COMERCIAL E O EDUCATIVO

Formação e desenvolvimento da televisão brasileira

No Brasil, assim como nos Estados Unidos e opostamente à Europa, a televisão nasceu privada. Dessa maneira, desde sua inauguração oficial no dia 18 de setembro de 1950, quando foram ao ar as primeiras imagens da TV Tupi, canal 3, de São Paulo, segunda emissora da América Latina,¹ cujo concessionário era Assis Chateaubriand, o modelo que ganhou hegemonia e estabeleceu regras no campo televisivo nacional foi o comercial, tal como acontecera anteriormente com o rádio.

1 A primeira emissora de televisão da América Latina foi a mexicana Canal 4 XHDF-TV, inaugurada em 31 de agosto de 1950, segundo o documento da Cámara de la Industria de la Radio y la Televisión. (Elenes, 2000, p.150)

Apesar de Inglaterra, Alemanha, França e Estados Unidos estarem à frente na criação dos primeiros modelos televisivos de transmissão durante o entreguerras – como a inglesa British Broadcasting Corporation (BBC), emissora pública, que desde novembro 1936 lançou suas primeiras emissões regulares, e a norte-americana National Broadcasting Company (NBC), então subsidiária da RCA-Victor e primeira televisão comercial do mundo a transmitir regularmente desde abril de 1939 –, a intensificação das emissões televisivas e o estabelecimento de modelos de TV se deram a partir do segundo pós-guerra, quando o meio passava a se infiltrar nos lares, consequência do aumento de sua atratividade e do seu desenvolvimento técnico.

Os Estados Unidos tomaram a dianteira, pois saíram menos enfraquecidos da guerra, seguidos de Inglaterra, Alemanha e França. A televisão, por seu alcance, passou a despertar a atenção de diversos setores sociais, como o político, o econômico e o cultural. Com o lugar ocupado pela TV na vida cotidiana e suas possibilidades de influência sobre os cidadãos, setores da sociedade norte-americana e da europeia passaram a discutir mais firmemente e dirigir a atenção para os riscos da informação única. Percebeu-se, assim, a necessidade de alargar o conjunto das emissões. Demanda que reacendeu o debate sobre a problemática dos dois modelos televisivos: o público e o privado. (Jeanneney, 1996, p.223-61)

Nos Estados Unidos, o modelo que tem prevalecido é o comercial. Entretanto, a televisão comercial norte-americana tem um papel cultural muito limitado. Dada a carência de uma programação cultural-educativa consistente, foi desenvolvido e aplicado nos ESTADOS UNIDOS um projeto televisivo financiado parcialmente com verbas públicas, resultando na constituição, em 1979, da Public Broadcasting Service (PBS). Porém, os resultados alcançados por essa rede se revelaram muito frágeis e restritos. Mesmo assim, em termos de conteúdo da sua programação, a PBS se prestou, e tem se prestado, de

forma eficiente ao papel educativo, sobretudo diversificando a oferta de programas infantojuvenis, muitos dos quais premiados e exibidos internacionalmente, como *Sesame Street* [Vila Sésamo].

A PBS tem sido conhecida também pela qualidade de seus documentários, noticiários e programas locais. Suas produções são financiadas por fundações ou empresas privadas, dados os cortes drásticos de investimentos oficiais na rede a partir do governo Reagan. Assim, a PBS não é uma produtora de programas e nem os encomenda às emissoras integradas à rede; sua direção apenas aprova ou rejeita programas e séries que são oferecidos para compor a programação. (Jeanneney 1996, p.223-61)

O contrário aconteceu na Europa, onde o modelo público e pedagógico-elitista foi proposto desde o início da televisão e marcou o desenvolvimento do meio, sobremaneira na Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália e nos Países-Baixos. A televisão pública britânica desponta como a de mais elevado nível de qualidade que se possa fixar, mesmo não sendo perfeita. A BBC é o exemplo de televisão pública mais conhecido no mundo. Mais que a sua tradição, a rede se tornou um fenômeno de audiência no Reino Unido. Como corporação pública, ela tem como objetivo produzir programas que, ao mesmo tempo, entretenham, eduquem e informem, os quais devem ser produzidos livres de interesses comerciais e de tendências políticas. A BBC é financiada por uma taxa anual cobrada por residência com televisor, além de outras fontes de renda, como a venda de suas produções a emissoras de outros países. Sua autonomia, em grande parte, é favorecida pela forma de arrecadação e de gerenciamento público, este com a participação consistente de setores sociais envolvidos ou ocupados com a comunicação social.

Em 22 de setembro de 1955 nasceu a Independent Television (ITV), primeiro canal concorrente da BBC. Comandada por uma autoridade independente pública, a Independent Television

Authority (ITA), a ITV era explorada por concessionários privados com renda obtida por meio da venda de publicidade. A ITA ficara responsável pela infraestrutura e pela regulação das atividades da nova rede, e os operadores privados responsáveis pela produção dos programas. Por esta razão, não se pode mencionar a existência de um sistema comercial puro na Grã-Bretanha. E tampouco em emissoras comerciais, pois as empresas que compunham a ITV não tinham o controle sobre o sistema de transmissão, que era realizado pela corporação pública. O duopólio formado pelas emissoras BBC e ITV permaneceu por trinta anos, até a década de 1980. (Jeanneney, 1996, p.223-61; Leal Filho, 1997 p.49-53)

Na Alemanha Ocidental, sua reconstrução após a Segunda Guerra Mundial fez que o sistema de radiodifusão fosse organizado pelos “aliados” (Estados Unidos, Inglaterra e França), tendo como uma de suas características principais a independência perante o governo e a distribuição regional. Já o sistema midiático da República Democrática da Alemanha, alinhada ao bloco soviético, permaneceu sob controle estatal. A organização da radiodifusão alemã ocidental teve como principais referências a britânica BBC, com relação a princípios e missão do serviço público, e o sistema de mídia estadunidense, no que diz respeito à distribuição descentralizada e federativa.

Em 1950, as emissoras regionais então existentes se organizaram em torno de uma associação e criaram a *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* (ARD), lançando assim a primeira rede pública nacional. Com a prerrogativa de atuar nacionalmente, foi criada em 1962 uma segunda rede, a *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF). Igualmente fundada no princípio federativo, a nova cadeia pública nacional objetivava atingir o maior número de cidadãos com informações, educação e entretenimento. As duas corporações constituíam a base do sistema televisivo alemão. Tratou-se, em ambos os casos, de um monopólio público com publicidade, mas sendo

esta limitada no tempo (das 18 às 20 horas) e na quantidade. Esse princípio preservava a liberdade de uns e de outros e, simultaneamente, impedia que se criasse uma disparidade demasiadamente grande na capacidade de oferta de programas. A missão educativa também era repartida entre as duas cadeias. Esse sistema de monopólio público equilibrado funcionou convenientemente até início dos anos de 1980, momento no qual a Alemanha, assim como boa parte dos países europeus, possibilitou a utilização de seu espaço eletromagnético pela iniciativa privada. (Jeanneney, 1996, p.249-50; Valente, 2009, p.47-62)

Já a França desenvolveu-se em um ritmo mais lento, sua infraestrutura televisiva não evoluiu tão depressa como a britânica e a alemã. Se na década de 1930 o país estava pronto para tomar a dianteira, após a Segunda Guerra os franceses parecem crer menos no progresso do meio do que antes, tanto que a TV francesa se manterá por mais tempo, quando comparada às experiências de outros países, dividindo com o rádio o orçamento provido pelo Estado. Como na França o Estado avocou o monopólio da radiodifusão, no ano de 1945, foi criada a Radiodiffusion Française (RDF). Em 1949, a organização passou a ser chamada Radiodiffusion-Télévision Française (RTF). Após quinze anos, ocorreu uma nova mudança de denominação: Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF).

O ano de 1968 marca uma transformação no rígido controle estatal do sistema, com a abertura para a veiculação de anúncios publicitários pelas emissoras públicas do país. Em 1974, a ORTF foi desmembrada em canais e órgãos específicos: três emissoras nacionais (TF1; Antenne 2, hoje France 2; France Régions 3, hoje France 3), um organismo para fomento à produção (Société Française de Production), uma entidade de gestão de arquivos e formação pessoal (Institut National de l'Audiovisuel), uma companhia para operação das transmissões (Télédiffusion de France) e uma empresa responsável pelas estações de rádio (Radio France). Somente na década de 1980

foi promulgada a lei que permitiu a outorga de frequências para pessoas e empresas privadas. (Jeanneney, 1996, p.226; Valente, 2009, p.157-71)

Em outros países pode-se encontrar maior atraso na implantação de emissoras televisivas. Nos Países Baixos as emissões regulares começaram em 1951, na Itália e Canadá em 1952, na Bélgica, Dinamarca e Japão em 1953, na Áustria e em Luxemburgo em 1955, na Suécia, Espanha e Austrália em 1956, em Portugal em 1957, na Suíça, Finlândia e antiga Iugoslávia em 1958, na Noruega somente em 1960. Nos países do Leste europeu, então sob influência política da antiga URSS, o desenvolvimento foi ligeiramente mais rápido, pelo menos relativamente aos emissores, porém dominado pela audiência coletiva, e a informação controlada de muito perto pelos governos socialistas. Assim, Moscou emite, a partir de 1948, a antiga Leningrado em 1950 e Kiev em 1952.

A América Latina acreditou ser herdeira de um dos dois modelos de televisão, o comercial estadunidense ou o público e pedagógico-elitista da Europa Ocidental. Entretanto, em muitos países, e em diversos estágios do seu desenvolvimento, predominou um modelo de televisão de governo. Na maioria dos países da América Latina existiram, e ainda existem, televisões chamadas públicas apenas pelo fato de pertencerem ao Estado ou a alguma comunidade, ou, mesmo, em decorrência de dependerem de subvenções dos governos. Não por acaso, a televisão latino-americana tem sido utilizada para benefício e propaganda do poder, como são os casos lapidares da TVN (Televisão Nacional do Chile) sob o governo de Pinochet e da peruana TNP (Televisão Nacional Peruana) no período de Fujimori. (Rincón, 2002, p.330-1)

A televisão surgiu, na América Latina, durante as décadas de 1950 e 1960, quando a maior parte dos países estava sob regimes autoritários: Batista em Cuba, Perón na Argentina, Pérez Jiménez na Venezuela, Rojas Pinilla na Colômbia, Odría no

Peru, Stroessner no Paraguai e Ovando Candía na Bolívia. Sendo assim, grande parte dos países latino-americanos optou por começar com uma televisão estatal sob o controle do governo (Cifuentes, 2002, p.133). Exceções a essa regra apresentaram-se no Uruguai, Brasil, México e Chile. Os três primeiros mais vinculados ao modelo norte-americano de televisão. Por outro lado, no Chile, a implantação da TV não se deveu essencialmente nem ao capital privado nem ao poder público central, mas sim à experimentação técnica das universidades, e ficou durante anos confiada a elas.

O período de surgimento da televisão no Brasil foi marcado pelo avanço do parque industrial nacional e crescimento dos centros urbanos, avolumando o mercado urbano-industrial. Apesar disso, a televisão continuou a ser assistida por uma elite. Os televisores eram ainda vendidos a um preço demasiado alto, fator que mantinha a audiência televisiva muito pequena e pouco atrativa para a publicidade. Tal característica, aliada ao cunho de total improvisado que marcou os primeiros anos da TV e às limitações técnicas do equipamento da época, levou a televisão brasileira a um prolongado período de hibernação. O meio de comunicação social soberano continuava sendo o rádio. Para se ter uma ideia, em 1956, existiam apenas 250 mil televisores em todo o país, concentrados basicamente no eixo Rio-São Paulo. (Mattos, 2002, p.25-8; Simões, 2004, p.17-19)

Em sua primeira década, a televisão só existia onde estavam erguidas as antenas de transmissão. Os telespectadores podiam captá-la num raio máximo de 100 quilômetros em torno do transmissor que gerava as imagens. Portanto, cada estação de TV tinha de prover sua própria programação. A estrutura empresarial das emissoras era pouco comercial e a produção e a distribuição dos programas era marcadamente regional. Naquele primeiro momento, a programação televisiva incluía gincanas infantis, encenações teatrais de grandes nomes da drama-

turgia nacional e internacional, balés, concertos, missas e saraus litero musicais.

Como no início a televisão não atingia um grande público, também não conseguia atrair os anunciantes. Entretanto, as agências estrangeiras de publicidade instaladas no Brasil, e que já possuíam experiência com a TV em seus países de origem, logo começaram a utilizar a televisão brasileira como veículo publicitário. Assim, passaram a contribuir diretamente para preencher os horários de transmissão. Elas importavam, criavam e até produziam *scripts* e programas. O patrocinador decidia sobre os aspectos da produção dos programas, restando às emissoras a incumbência de ceder seus estúdios e equipamentos, além de pôr o programa, ao vivo, no ar.

Diferentemente dos Estados Unidos, onde a poderosa indústria cinematográfica forneceu apoio técnico e artístico ao novo meio de comunicação, no Brasil a TV se utilizou, às pressas, de profissionais do rádio e da propaganda. Exatamente por isso, os programas eram identificados pelo nome do patrocinador, como *Gincana Kibon*, *Sabatinas Maisena*, *Divertimentos Ducal* e *Repórter Esso*, então alguns dos títulos de sucesso da TV Tupi. Era a repetição de prática já largamente utilizada pelo rádio. (Simões, 2004, p.19-20; Mattos, 2002, p.70; Priolli, 2000, p.17)

Entre a década de 1950 e o início dos anos de 1960, as iniciativas de implantação de emissoras de TV, a concorrência no setor e as inovações na programação televisiva ficaram restritas, praticamente, ao eixo Rio-São Paulo. Assim, segundo quadro elaborado por Busetto (2007, p.195-6), foram criadas as seguintes emissoras no eixo Rio-São Paulo: TV Tupi, canal 6, do Rio de Janeiro, inaugurada em 1951, de propriedade dos Diários e Emissoras Associados; TV Paulista, canal 5, de São Paulo, instalada em 1952, inicialmente de propriedade do deputado Ortiz Monteiro, depois, em 1955, seu proprietário passa a ser o empresário da comunicação Victor Costa, dono da poderosa Organizações Victor Costa (OVC), a qual comandava também

as Rádios Excelsior e a Rádio Nacional; TV Record, canal 7, de São Paulo, em 1953, de Paulo Machado de Carvalho, dono da Rádio Record, então a mais ouvida no território paulista; TV Rio, canal 13, do Rio de Janeiro, em 1955, do empresário também ligado ao ramo da comunicação João Batista do Amaral; TV Continental, canal 9, do Rio de Janeiro, em 1959, dos irmãos Rubens (deputado federal), Carlos e Murilo Beraldo, sócios na propriedade das rádios Continental e Metropolitana e da Companhia Cinematográfica Flama; TV Excelsior, canal 9, de São Paulo, em 1960, de propriedade dos empresários do ramo de exportação de café Mário Wallace Simonsen e João José Luiz Moura, e de João Scantiburgo, proprietário do *Correio Paulistano*, porém, antes do início de 1961 já constava como propriedade apenas de Simonsen, o qual inauguraria a TV Excelsior, canal 2, do Rio de Janeiro, em 1963; TV Cultura, canal 2, de São Paulo, em 1960, integrada inicialmente ao condomínio Diários e Emissoras Associados e depois, em 1967, adquirida pelo governo paulista; TV Globo, canal 4, do Rio de Janeiro, em 1965, de Roberto Marinho, o qual adquiriria, em novembro daquele ano, a TV Paulista; TV Bandeirantes, canal 13, de São Paulo, em 1967, de João Saad, genro de Ademar de Barros e proprietário da rádio homônima de sua TV; e, por fim, a TV Gazeta, canal 11, de São Paulo, em 1970, da Fundação Cásper Líbero e dirigida pelo grupo Frical, comandado por Octavio Frias e Carlos Caldeira, proprietários da *Folha de S. Paulo*. Ainda no território paulista entraria no ar, em 1958, a primeira emissora de televisão do interior do Brasil e da América Latina: TV Bauru, canal 12, de propriedade de João Simonetti, dono de jornais locais e vinculado a políticos paulistas de projeção nacional. Em 1969, a Rede Globo de Televisão compra a TV Bauru, a qual já era sua afiliada há algum tempo. Por fim, também no interior paulista foi inaugurada, em 1960, a TV Tupi Difusora, canal 3, de São José do Rio Preto, pertencente ao condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand.

As exceções, basicamente, ficaram por conta das seguintes emissoras: TV Itacolomi, canal 4, de Belo Horizonte, inaugurada em 1955; TV Mariano Procópio, canal 10, de Juiz de Fora, em 1960; TV Piratini, canal 5, de Porto Alegre, inaugurada em 1959; TV Itapoan, canal 5, de Salvador, instalada em 1960; TV Rádio Clube, canal 6, de Recife, no ar a partir de 1960; TV Ceará, canal 2, de Fortaleza, inaugurada em 1960; TV Paraná, canal 6, de Curitiba, funcionando a partir de 1960; TV Marajoara, canal 2, de Belém, inaugurada em 1961; TV Rádio Clube, canal 4, de Goiânia, em 1961; TV Vitória, canal 6, da capital capixaba, inaugurada em 1961. Além da TV Brasília, canal 7, também pertencente aos Diários e Emissoras Associados, foram inauguradas em Brasília a TV Alvorada, canal 8, da Rádio Rio Ltda., e a TV Nacional, canal 3, da União, em 1960. Em 1962, era inaugurada a TV Gaúcha, canal 12, de Porto Alegre, pertencente aos empresários Maurício Sirotsky Sobrinho, Frederico Arnaldo Ballvé e Nestor Rizzo, emissora que serviria de embrião para a constituição da Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS).

O condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand formava uma grande cadeia de emissoras televisivas, possuindo pelo menos uma em cada estado brasileiro. Essas emissoras, apesar de serem de um mesmo grupo, inicialmente, transmitiam programações diferentes. Presas pelo cordão umbilical da transmissão ao vivo e da impossibilidade de registro de imagens, aquelas emissoras conseguiam, no máximo, um intercâmbio de *scripts* de programas, ou uma ponte aérea de artistas entre as diversas praças, nas quais um mesmo programa era refeito sucessivamente. Salvo os filmes, cujas cópias eram distribuídas para vários locais, não havia recursos tecnológicos para distribuir nacionalmente a mesma programação.

Com base nesse quadro, pode-se notar um expediente comum ao campo televisivo brasileiro ainda em formação: os concessionários das primeiras emissoras de televisão eram agentes já atuantes no campo da comunicação social e, por vezes, com

atuação no campo político nacional. Ademais, naquele campo em que as primeiras relações eram estabelecidas e no qual imperava a precariedade e a improvisação, os Diários e Emissoras Associados mantinham posição hegemônica, com a maior cadeia latino-americana de televisão.

Na década de 1950, os programas da Tupi paulista e da carioca eram os mais assistidos e comentados. No início, tudo se realizava de maneira experimental. A maioria de seus técnicos e artistas fora trazida da Rádio Tupi. Dadas as limitações tecnológicas, os programas eram feitos ao vivo, e as falhas eram frequentes, indo de gafes à falta de equipamentos adequados, passando pela escassez de energia elétrica. A programação da TV Tupi, em seus primeiros anos, entrava no ar às 18 horas e se encerrava às 23 horas.

Por meio de seus transmissores, instalados, em São Paulo, no alto do prédio do Banco do Estado, e, no Rio de Janeiro, no alto do Pão de Açúcar, foram irradiados programas como: *TV de Vanguarda*, *Grande Teatro Tupi*, *Clube do Artista*, *Almoço com as Estrelas*, *Alô Doçura*, *O Céu é o Limite*, *Sítio do Pica-Pau Amarelo* e *Noite de Gala*, além de transmissões esportivas. O primeiro telejornal da Tupi foi *Imagens do Dia*, substituído, em 1952, pelo *Telenotícias Panair*. Em 1º de abril de 1952, estreou o grande marco jornalístico *Repórter Esso*, trazido da Rádio Nacional junto com o slogan “testemunha ocular da história”. Com notícias providas de agências internacionais como CBS e UPI, ficou no ar até 31 de dezembro de 1970. De início, possuía duas versões: uma paulista e outra carioca, que davam enfoque também às notícias locais.

A emissora lançou, em 1951, a primeira telenovela brasileira, intitulada *Tua Vida me Pertence*, que ficou famosa pelo fato de o galã Walter Foster beijar a heroína Vida Alves, um escândalo para os hábitos da época. Uma série de programas, como o *TV de Vanguarda*, trouxe para a televisão atores renomados do teatro em encenações adaptadas do teatro mundial. O *Clu-*

be dos Artistas foi um programa de entrevistas que marcou época, ficando no ar de 1952 a 1980. Outra atração foi *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, da obra de Monteiro Lobato adaptada por Tatiana Berlinck e Júlio Gouvêa. A novela *Beto Rockefeller*, de 1968, representou outro destaque da TV Tupi ao inovar o padrão da teledramaturgia brasileira. A novela de Bráulio Pedroso, que contava com o ator Luís Gustavo interpretando o personagem título, um anti-herói brasileiro, abriu caminho para uma dramaturgia baseada em tipos nacionais, trocando o tom solene e impostado por expressões coloquiais e, assim, criando personagens mais identificáveis. O sucesso, no entanto, não se repetiu em novas produções. Tendo formado sua rede nacional em 1974, a Tupi viveu muitos anos de glória, mesmo em seus últimos momentos. Com o declínio dos Diários e Emissoras Associados e a concorrência das demais emissoras, a rede faliu e foi extinta prestes a completar 30 anos, em 1980. (Hingst, 2004, p.27; Rixa, 2000, p.229-30; Simões, 2004, p.35-6)²

Às Emissoras Associadas couberam as principais inovações tecnológicas ligadas à televisão na década de 1950 e 1960. No dia 18 de dezembro de 1955, a TV Tupi realizou a primeira transmissão intermunicipal, quando uma partida de futebol entre Palmeiras e Santos, realizada na Vila Belmiro, em Santos, foi transmitida para a capital paulista (Rixa, 2000, p.32). No dia 11 de julho de 1956, foi a vez de a TV Tupi executar a ligação Rio-São Paulo, sua primeira transmissão interestadual.³ A primeira imagem colorida transmitida na América Latina também foi ao ar pela TV Tupi de São Paulo, em 1963, embora fosse em caráter experimental.⁴

2 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.

3 *Diário de S. Paulo*, 8 jul. 1956. 1ª Seção, p.2.

4 *Ibidem*, 3, 4, 8 e 9 maio 1963.

A TV Paulista surgiu com uma programação voltada para o telejornalismo, entrevistas, musicais e telenovelas. Através desta emissora surgiram atrações como *Circo da Alegria* e *A Praça da Alegria*. A emissora apresentava modestos estúdios, totalmente improvisados e menos estruturados que os de sua principal concorrente à época, a TV Tupi. Inaugurada com a telenovela *Helena*, protagonizada por Hélio Souto, Paulo Goulart e Vera Nunes, o crescimento da emissora se deu a partir da compra de parte de suas ações por Victor Costa. Sob sua administração, a emissora contratou profissionais de grande prestígio no meio televisivo, como Walter Forster, Álvaro Moya, Hebe Camargo e Dermeval Costa Lima, diretor artístico da Tupi. Os destaques da programação foram variados: no jornalismo, *Mappin Movie-tone*, apresentado por Roberto Corte Real; o primeiro programa no estilo *talk show*, com o jornalista Silveira Sampaio; além da atração *O Mundo Feminino*, comandada por Hebe Camargo. Na área humorística, a Paulista trouxe para a TV programas consagrados do rádio, como: *A Praça da Alegria*, com Manoel da Nóbrega; *Cadeira de Barbeiro*; além dos infantis como *O Circo do Arrelia*, com o famoso palhaço. Contudo, o falecimento de Victor Costa, em 1960, acelerou o processo de declínio da TV Paulista, e a emissora foi vendida, em 1965, para a TV Globo do Rio de Janeiro. (Hingst, 2004, p.28)

De olho no mercado televisivo, Paulo Machado de Carvalho montou uma estação de televisão em um prédio adaptado no bairro de Congonhas. A TV Record foi inaugurada transmitindo um programa do qual participaram os cantores Dorival Caymmi, Inezita Barroso, Adoniran Barbosa, Isaura Garcia, Pagano Sobrinho, Randal Juliano, a orquestra de Enrico Simonetti e vários dançarinos. A emissora, a princípio, não tinha o poderio das Emissoras Associadas, mas exibia uma programação variada, como: *Capitão 7*, o primeiro seriado de aventuras da televisão brasileira, estrelado por Ayres Campos e Idalina de Oliveira; *Mesa Redonda*, apresentado por dois locutores de

rádio, Geraldo José de Almeida e Raul Tabajara, pioneiros nas transmissões esportivas, como as partidas de futebol, uma das especialidades da emissora. O *Circo Arrelia e Pullman Jr.*, apresentados respectivamente por Cidinha Campos e Durval de Souza, foram programas importantes na história da emissora, obtendo ampla aceitação do público infantil.

Durante a década de 1960, a Record viveu seu período áureo. Atrações como o *Grande Show União* levaram o canal ao primeiro lugar na audiência geral de São Paulo. Os musicais, transmitidos diretamente do Teatro Record, foram o ponto forte da emissora, que teve importância fundamental na popularização da bossa nova, do iê-iê-iê, do tropicalismo, do som da pilantragem e da música de protesto.

Os célebres *Festivais da Música Popular Brasileira* impulsionaram o sucesso de cantores e compositores como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão e muitos outros. O *Jovem Guarda*, programa musical para a juventude, exibido no horário vespertino, em pouco tempo, tornou-se um dos maiores sucessos da televisão brasileira, sob a liderança do cantor Roberto Carlos e seus amigos Erasmo Carlos e Wanderléa. Outro programa musical de grande repercussão foi *O Fino da Bossa*, apresentado pelos cantores Elis Regina e Jair Rodrigues, no qual eram valorizados novos talentos da música brasileira.

Os programas humorísticos, tais como *A Praça é Nossa*, de Manuel de Nóbrega, e *A Família Trapo*, com Renata Fronzi, Otelo Zeloni, Cidinha Campos, Ricardo Corte Real, Jô Soares, Sônia Ribeiro e Ronald Golias, também contribuíram para os elevados índices de audiência obtidos pela Record. Assim também *Corte Rayol Show*, apresentado por Renato Corte Real e Agnaldo Rayol; *Esta Noite se Improvisa*, com Blota Jr.; e *Hebe*, no qual Hebe Camargo viveu o auge de sua carreira.

Entretanto, a Record chegou à década de 1970 com uma série de problemas, entre eles uma sucessão de incêndios que destruiu seus auditórios, equipamentos e instalações, além de falhas administrativas e de planejamento, que a levaram a uma situação pré-falimentar. Sua programação passou a se resumir aos esportes, jornalismo e, principalmente, filmes enlatados. Tal situação motivou a venda de 50% do capital da Record ao empresário e comunicador Silvio Santos. Posteriormente, no início da década de 1990, a empresa foi vendida ao bispo evangélico Edir Macedo. (Hingst, 2004, p.28; Rixa, 2000, p.231-3; Simões, 2004, p.23)

Salvo as práticas comuns atribuídas ao campo televisivo brasileiro, como precariedade e improvisações, a TV Excelsior, entre seu lançamento oficial e os primeiros meses em funcionamento, dava provas de que se ocuparia em inovar a maneira de fazer televisão no país, pois trazia pra esse campo a literatura, o teatro e o cinema produzidos no Brasil, assim como a música clássica nacional, oferecendo uma alternativa interessante para os telespectadores que nessa época assistiam às TVs Tupi, Record e Paulista. A emissora era a única empresa da família no campo da comunicação social e estava longe de ter o poder do condomínio dos Diários e Emissoras Associados, ou de se igualar ao da rádio e tevê Record, de Paulo Machado de Carvalho. O Teatro Cultura Artística, no centro de São Paulo, foi sede de quase toda a programação da TV Excelsior, até a construção do primeiro complexo planejado para uma emissora de televisão, com estúdios e central técnica, no bairro Vila Guilherme em São Paulo.

A emissora, além de introduzir um novo conceito de programação no Brasil, deu certo tom profissional às atividades televisivas. Para as atividades de produção, contratou um conceituado elenco de artistas e técnicos, muitos deles vinculados às suas

concorrentes diretas como a Tupi e a Record. Dentre os nomes que fizeram parte da emissora, pode-se destacar o roteirista Manoel Carlos, o cenógrafo Ciro Del Nero, o diretor artístico Álvaro Moya, os diretores de teatro Flávio Rangel e Ademar Guerra. A TV Excelsior introduziu a grade de programação vertical (os programas tinham sempre uma sequência, levando o telespectador a assistir um programa após o outro) e horizontal (horários fixos para os programas durante toda a semana). No sentido horizontal, oferecia todos os dias às 20 horas a novela e o telejornal. No sentido vertical, iniciava com um programa infantil logo cedo, seguido pelo destinado às donas de casa, continuava com a novela do início da noite, passava pelo telejornal, pelo show de variedades e pelos filmes. Inovou na produção de vinhetas e na organização dos intervalos comerciais.

Muitos programas marcaram época na Excelsior, como: *O Teatro das Nove*, que trazia peças de teatro de autores nacionais como Chico de Assis, Walter Negrão e Jorge de Andrade; o *Brasil 61*, apresentado por Bibi Ferreira, com variedades; e o musical *Times Square*, numa linha dos shows da Broadway, com Daniel Filho e Dorinha Duval. A linha de humor da emissora ia do *Simonetti Show* aos programas de Chico Anysio, Moacir Franco, chegando até Dercy Gonçalves, traduzindo a popularidade de seus programas. No setor da teledramaturgia, a emissora realizou a primeira telenovela diária do país, *2-5499 Ocupado*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes; e a novela mais longa da história da televisão brasileira, *Redenção*, com 596 capítulos (de maio de 1966 a maio de 1968). Revolucionou, ainda, o setor de telejornalismo com o *Show de Notícias* e o *Jornal de Vanguarda*, mais ilustrados, dinâmicos e opinativos que seus congêneres.

O sucesso obtido em razão dos amplos investimentos aplicados na emissora, e do estabelecimento de uma programação

arrojada e inovadora, tornou, em 1963, a Excelsior líder de audiência nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Tal resultado acirrou a disputa por posições no campo televisivo brasileiro, pois os demais proprietários de tevês não gostavam de ver suas rendas obtidas com publicidade serem cada vez mais divididas, além de reprovarem as alterações provocadas pela TV Excelsior naquele campo. Entretanto, essa trajetória de sucesso da emissora começou a mudar a partir de 1964, quando os militares tomaram o poder e Simonsen passou a ser visado por causa de sua proximidade com o presidente deposto, João Goulart, e do apoio que dera a este.

Mesmo com as dificuldades geradas pelo golpe, a Excelsior continuou, até por força de compromissos assumidos, exibindo sua programação normal, exceto no que dizia respeito aos telejornais. Contudo, o regime militar não cassou a concessão pública da emissora, que tinha vigência até 1970, nem interferiu diretamente na Excelsior. Assim, ao regime militar restou a tática de minar os negócios da família Simonsen como meio, menos visível publicamente e mais eficaz, para concluir sua perseguição ao empresário. Com a morte de Mário Simonsen, Wallace Neto herdou não só o controle da emissora, mas também a perseguição política pela via econômica. Sem saída imediata, Wallace Neto venderia, no final de 1965, os direitos sucessórios sobre as ações da sua rede de TV a Edson Leite e Alberto Saad, diretores da Excelsior de São Paulo, e Otávio Frias e Carlos Caldeira Filho, sócios do Grupo Frical, proprietários da *Folha de S. Paulo*.

O mal-entendimento entre os novos administradores e a considerável dívida adquirida fizeram que a emissora perdesse, a cada novo dia de programação, um pouco de tudo que conseguira anteriormente. Em 1969, Wallace Neto reassumiu a emissora, já economicamente inviável. Sem condições de gerir a Excelsior,

após uma venda frustrada e um incêndio considerado proposital, em 1º de outubro de 1970, a emissora foi retirada do ar, findando sua história como a primeira rede de TV brasileira casada oficialmente. (Busetto, 2009, p.53-63; Hingst, 2004, p.30; Simões, 2004, p.23)

O fim da Excelsior acenou para um novo panorama no cenário televisivo paulista no final da década de 1960 e início da década seguinte: o começo do declínio da Tupi e da Record, e o crescimento da TV Bandeirantes.

Entre a obtenção da concessão para o canal e a implantação da emissora, no dia 13 de maio de 1967, passaram-se treze anos. A TV Bandeirantes testou, inicialmente, uma novidade em sua grade de programação: a eliminação dos intervalos entre os programas. Desde o início, a emissora investiu em uma linha de programação variada, semelhante à das demais emissoras da época. No jornalismo despontavam Maurício Loureiro Gama, José Paulo de Andrade, Salomão Êsper, Murilo Antunes Alves e Júlio Lerner, com o telejornal *Titulares da Notícia*. Em sua primeira fase, a linha de humor era consistente, com os programas: *Ari Toledo Show*, *Leporace Show*, com Vicente Leporace, e *I Love Lúcio*, espetáculo de música e humor comandado por Lúcio Mauro e Arlete Salles. Houve até o exótico *Zé do Caixão*, com seu programa *Além, Muito Além do Além*.

A dramaturgia contou com o *Teatro Cacilda Becker*, apresentado logo na inauguração da emissora, trazendo a atriz de renome no teatro brasileiro para interpretar peças clássicas na TV, além de novelas como *Os Miseráveis*. A TV Bandeirantes começou pequena e tornou-se uma rede de televisão, embora sempre circundada por problemas, como um grave incêndio, ocorrido no dia 16 de julho de 1969, quando boa parte de suas modernas instalações foi destruída. Em 1973, a emissora foi pioneira na programação totalmente colorida. (Hingst, 2004, p.33; Rixa, 2000, p.245-6)

Instalada no ponto mais alto da cidade – Av. Paulista, 900 –, aproveitando equipamentos da falida TV Excelsior e sem pre-

tensões de competir com as grandes emissoras, a TV Gazeta entrava, em 1969, no espectro eletromagnético paulista. Sob o *slogan* “A imagem viva de São Paulo”, a emissora era conduzida pela Fundação Cásper Líbero. O jornalista Cásper Líbero nutria o sonho de ter uma emissora de tevê mesmo antes de o meio existir no Brasil; tanto que, em 1939, requereu uma concessão ao Estado brasileiro. Com sua morte, em 1943, e a criação da Fundação Cásper Líbero, esta ficou com a obrigação de manter o projeto encaminhado pelo jornalista. Uma concessão foi novamente pedida, antes de 1950, sendo outorgada em 1952, junto com a da TV Paulista e com a mudança da TV Tupi do canal 3 para o 4.

A Gazeta deveria ter sido a segunda ou terceira emissora de São Paulo. Entretanto, perdeu a concessão do canal 2, transferido para os Diários Associados. Curiosamente, o condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand, em 1960, fez ampla divulgação de que a TV Tupi teria de mudar obrigatoriamente para o canal 4 por causa da inauguração da TV Cultura, canal 2, para evitar interferência de sinal. O que não passou de puro marketing, visto que a mudança já estava programada bem antes, em 1952, por conta da concessão do canal 2 para a TV Gazeta. Após a Fundação perder a concessão do canal 2, o presidente Juscelino Kubitschek concedeu-lhe o canal 11, em 1959. Contudo, durante a década de 1960, a Fundação passou por séria crise financeira e administrativa. Em 1968, a sua presidência foi assumida por Octavio Frias de Oliveira, e a vice-presidência por Carlos Caldeira Filho, do grupo Frical (Frias-Caldeira). Com o novo fôlego administrativo e financeiro da Fundação, a TV Gazeta pôde finalmente ir ao ar. A emissora, por muitos anos, se autointitulou “a mais paulista das emissoras”.⁵

5 *O Estado de S. Paulo*, 17 jan. 2010. TV & Lazer, p. 4-7.

Voltada ao povo paulistano, a TV Gazeta objetivava gerar novos talentos e ser uma alternativa às demais emissoras, comerciais ou educativas. Em sua programação inicial destacaram-se: *Informação e Finanças – a Multiplicação do Dinheiro*, com Joelmir Betting, e *Show de Ensino*, com professores, psicólogos e jornalistas, que julgavam um fato ou personagem histórico após uma encenação. Na área esportiva, a Gazeta iniciou com dois verdadeiros boletins: *Resenha Esportiva* e *Ducal nos Esportes*. Em março de 1970, ambos se fundiram transformando-se no *Mesa Redonda Esportiva*, também chamado de *A Gazeta Esportiva*. Em maio de 1971, a TV Gazeta alcançou a liderança de audiência ao transmitir os jogos do Campeonato Mundial de Basquete Feminino. No ano seguinte, o Canal 11 foi o primeiro a transmitir um programa regularmente em cores, o feminino *Vida em Movimento*, apresentado por Vida Alves. (Francfort, 2010, p.53-245)

Já no Rio de Janeiro, após a TV Tupi, entrou no ar a TV Rio, desde seu início apelidada carinhosamente de “A Cariquinha”. Começou como uma emissora local, seguindo o estilo empresarial familiar. Não obstante as dificuldades financeiras e a precariedade das condições técnicas da época, manteve sempre programas líderes de audiência. Instalou-se na Avenida Atlântica 4.264, no Posto 6 de Copacabana, onde antes funcionara o Cassino Atlântico. Seu elenco foi composto, majoritariamente, por artistas provindos da Rádio Mayrink Veiga. Em 1956, vindo de uma agência de publicidade, ingressou na emissora o então jovem Walter Clark, que trouxe, com sua criatividade e em pouco tempo, um novo conceito de programação. Clark inovou, ainda, na maneira da inserção publicitária. Os comerciais passaram a ter menor duração e os valores de veiculação a variar de acordo com o horário e o programa exibido.

A programação da TV Rio possuía como tônica a versatilidade – por exemplo, as transmissões de lutas livres no *TV Rio Ring*, programa que levou a emissora ao primeiro lugar na audiência em 1956. Outro destaque na época era o *Teatro Moinho de Ouro*.

Em 1957, estreou *Noite de Gala*, um programa revolucionário que mesclava música, humor e reportagem, com apresentação de Flávio Cavalcanti. *Praça da Alegria*, sucesso da TV Paulista, também passou a ser apresentado pela TV Rio, a partir de 1959, mesmo ano em que estreou outro recordista de audiência, o musical humorístico *Noites Cariocas*. Sob o comando de Léo Batista e Heron Domingues, era apresentado o principal noticiário da emissora, o *Telejornal Pirelli*. Findado o contrato com a Pirelli, o telejornal passou a se chamar *Jornal Nacional*, patrocinado pelo Banco Nacional – nome reutilizado pela TV Globo em 1969, quando lançou seu homônimo.

Em 1962, “A Carioquinha” viveu seu apogeu, com sua faixa nobre: segunda-feira, *Noite de Gala*; terça, *Show Doçura – Moacir Franco*; quarta, *Discoteca do Chacrinha*; quinta, *Boa Noite Brasil*; sexta, *Noites Cariocas*; sábado, *O Riso é o Limite*; e domingo, *Chico Anysio Show*. A decadência da TV Rio foi resultado de um somatório de fatores. Em 1963, a TV Excelsior, oferecendo melhores salários, provocou um grande desfalque no elenco da emissora. No ano seguinte, com a instauração do regime militar, o Canal 13 promoveu vigílias cívicas e chegou a sair do ar em solidariedade ao presidente João Goulart, causando uma indisposição com o governo da ditadura. Somando-se a isso, a desestruturação de sua aliada TV Record e as perdas de José Bonifácio Oliveira Sobrinho e Walter Clark acarretaram a venda da participação acionária de João Batista do Amaral para a família Machado de Carvalho, da Record, e Murilo Leite, da Bandeirantes. Estes, posteriormente, transferiram a emissora para uma sucessão de controladores, em razão do agravamento dos problemas financeiros e administrativos. O fim da TV Rio se deu em 1977, com a cassação de sua concessão pelo presidente Ernesto Geisel. (Hingst, 2004, p.28-9; Rixa, 2000, p.233-5)

Apesar de não ter o porte de suas concorrentes cariocas, a TV Continental teve sua marca pessoal. Diferente da Rádio Continental, que era eminentemente voltada para o jornalismo espor-

tivo, a TV possuía uma grade de programação bastante diversificada. Jô Soares, por exemplo, tinha um programa de entrevistas, com personagens fictícios. No jornalismo, destacaram-se Mário Del Rio, o repórter Carlos Pallut e o locutor Heron Domingues. Especializada em musicais, a emissora lançou programas como: *Elizeth, a Magnífica*, com Elizeth Cardoso; *Agostinho Espetacular*, com Agostinho dos Santos; *Agnaldo e as Garotas*, com Agnaldo Rayol; e *Cauby Peixoto*. Foi também na Continental a estreia de Hebe Camargo na TV carioca, com os programas *Hebe Comanda o Espetáculo* e *O Mundo é das Mulheres*.

Outro ponto positivo do canal foi a teledramaturgia, com *Teatro de Ontem*, *Teledrama Continental*, *Teleteatro das Quartas* e *Isto é Estória*. Integravam seu elenco atores como Francisco Milani, Nicete Bruno, Paulo Goulart, Joana Fomm e Miele. Transmissões esportivas, como o futebol, eram narradas simultaneamente para a rádio e para a TV Continental pelo locutor Waldir Amaral. Em 1960, a emissora viveu seu auge de popularidade com o programa *Figura de Francisco José*, com o cantor português, que tornou-se líder absoluto de audiência, indo ao ar nas noites de sábado.

O fundador da emissora, deputado Rubens Berardo, ligado ao PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), o mesmo do presidente deposto João Goulart, não era visto com simpatia pelo governo militar. Após o golpe de 1964, a emissora já não tinha o mesmo fôlego criativo de seus primeiros anos. Apesar das boas coberturas esportivas, os enlatados estrangeiros passaram a predominar na programação. Em 1970, sem investimentos e anunciantes, a Continental foi despejada do prédio que ocupava. Dois anos depois, teve sua concessão cassada. (Hingst, 2004, p.29; Rixa, 2000, p.236-8)

Quando a TV Globo iniciou suas transmissões, três emissoras competiam pela liderança no campo televisivo brasileiro: a TV Tupi, com suas novelas, a TV Record, com os programas de MPB, e a TV Excelsior. A TV Globo optou por uma programação direcionada às camadas socioeconômicas mais precárias

da população, evitando o combate direto com as emissoras que lideravam os índices de audiência naquele momento. Em um curto prazo, no entanto, a Globo já se encontrava em pé de igualdade com as concorrentes. Cercada de eficientes colaboradores, sobretudo a chamada dupla “Boni & Clark” (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho e Walter Clark), a emissora de Roberto Marinho solidificou um conceito positivo em poucos anos.

Tiveram importante papel na consolidação da audiência da emissora o *Programa Silvio Santos*, já no ar pela TV Paulista e no Rio de Janeiro a partir de 1969; *Dercy de Verdade*, de 1967; *Casamento na TV*, com Raul Longras, 1967; *Mister Show*, com Agildo Ribeiro e o ratinho Topo Gigio, a partir de 1969; e as novelas *Véu de Noiva* (1969) e *Irmãos Coragem* (1970).

Em 1971, a TV Globo deu outro passo pioneiro e decisivo para o sucesso, criando um departamento de pesquisa e análise, por meio do qual planejou a publicidade e adaptou programas para diferentes gostos, adequando cada um deles aos resultados das pesquisas socioculturais. Em 1972, com o estabelecimento da televisão em cores no país, a emissora consubstanciou de vez sua liderança no mercado (Mattos, 2002, p.95-6; Rixa, 2000, p.243-4). O “padrão Globo de qualidade” – conjunto de regras (implícitas e explícitas) que norteava as operações da emissora e que, quando empreendido em sua grade de programas, apresentou ótima qualidade em termos de emissão e de produção técnica – foi se tornando hegemônico no campo televisivo brasileiro, a ponto de assumir a tarefa de modificar a representação imaginária do país. Para tanto, os motivos são vários, entre os quais, como já mencionado, a organização como empresa e a administração profissional – em confronto com o descalabro administrativo da TV Tupi, ou a perseguição do governo, no caso da Excelsior, além dos incêndios que abalaram principalmente a Record e a Bandeirantes.

O início da massificação e padronização dos produtos televisivos se deu com a introdução do videoteipe (VT), tecnologia inventada nos Estados Unidos em 1956 e adotada mais largamente

no Brasil a partir de 1962. O videoteipe teve sua estreia oficial na TV brasileira em 21 de abril de 1960, quando foi inaugurada a nova capital federal, Brasília. Essa tecnologia libertou a televisão da exclusividade da transmissão ao vivo, que até então reduzia tudo ao mero registro do que estava no campo visual imediato da câmera. Introduziu a linguagem específica da televisão, com os cortes de edição, a velocidade e um novo ritmo. Com o VT tornou-se possível a exibição nacional de programas produzidos no eixo Rio-São Paulo, através de redes primárias de tevês, como a Excelsior, a Tupi, as Emissoras Unidas (formadas pela TV Record, TV Rio e TV Alvorada) e a Globo, provocando mudanças que abriram caminho à consolidação da televisão como indústria, uma vez que permitiram o aumento da abrangência do meio e o interesse da publicidade por ele. (Busetto, 2007, p.196; Simões, 2004, p.21)

A TV Excelsior tornou-se a primeira rede de televisão propriamente brasileira, pois boa parte de sua programação era exibida em várias regiões do país. Prática possível graças ao VT e ao transporte rápido e sem custos adicionais das fitas de programas da emissora pelos voos da Panair do Brasil, pois tanto a emissora como a companhia de aviação eram de propriedade da família Simonsen. Entre o final de 1962 e início de 1964, a Excelsior se encontrava em plena expansão. Além das emissoras de São Paulo e do Rio de Janeiro, Simonsen adquiriu parte das ações da TV Vila Rica, de Belo Horizonte, e da TV Gaúcha, de Porto Alegre, bem como firmou acordos com emissoras de Curitiba, Recife, Uberlândia e Cuiabá para a exibição de produções da Excelsior. (Busetto, 2009, p.55)

O uso do videoteipe configura um momento de inflexão, no qual o campo televisivo preparava-se para o embate entre as emissoras e o governo federal, a propósito da votação do Código Brasileiro de Telecomunicações. A televisão brasileira se estabeleceu em um ambiente de legislação rarefeita. No final da década de 1950, apesar de já existirem dez emissoras de televisão em

funcionamento, a legislação das comunicações continuava bastante imprecisa. Embora já tivesse sido estabelecido, desde os anos de 1930, que o espectro eletromagnético nacional era de propriedade do Estado, ainda não havia uma legislação mais sistemática sobre o uso desse espaço.

Ao perceber a importância estratégica da área de comunicação e a necessidade de contar com uma legislação específica para o setor em pleno desenvolvimento, para o qual eram destinadas altas somas do orçamento do Estado, o governo Goulart fez aprovar o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), pela Lei n. 4.117, de 27 de agosto de 1962. Esta, apesar de elaborada em tempos de vigência da democracia, não deixou de contar em sua feitura com a significativa e marcante presença de representantes das Forças Armadas, as quais já se identificavam plenamente com a sinistra Doutrina de Segurança Nacional.⁶

Com o CBT abriu-se o campo para a consolidação, no país, diferentemente do que ocorrera em larga escala na Europa, de um sistema comercial privado de rádio e televisão, com um modelo de concessões públicas – para dez e quinze anos, respectivamente, renováveis por períodos idênticos e sucessivos –, ainda que preservando o direito da União de executar serviço idêntico, dando preferência, no processo de outorgas, às pessoas jurídicas de direito público, inclusive universidades. O Código foi complementado com o Regulamento Geral, Decreto n. 52.026, de maio de 1963, que detalhou a estrutura, atribuições e funcionamento do Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel) – responsável pela elaboração de um Plano Nacional de Telecomunicações⁷

6 Os objetivos da Doutrina de Segurança Nacional vinculados às telecomunicações eram integração nacional, integridade territorial, preservação dos valores morais e espirituais da nação e paz social. (Borges, 2003, p.13-42; Mattos, 2000, p.32-4)

7 O Plano Nacional de Telecomunicações foi aprovado no dia 13 de novembro de 1963; previsto pelo CBT, propôs a substituição, em cinco anos, da estrutura obsoleta existente até então, por uma nova rede de telecomunicações e a implan-

– e do Departamento Nacional de Telecomunicações (Dentel), dedicado à fiscalização do funcionamento do sistema. Ficou assim estabelecido o arcabouço básico da legislação brasileira em matéria de comunicação, que vigorou no Brasil até a reforma dos anos 1990. (Bolaño, 2007, p.11-3; Mattos, 2002, p.86)

A instituição do CBT representa a culminância de um complexo de lutas e negociações, remontando aos embates que, como em todo o mundo, separam os defensores de uma função eminentemente educativa e cultural daqueles que são partidários de uma função mais comercial; tanto para o rádio, a partir da década de 1920, como para a TV, a partir dos anos 1950.

No Decreto n. 20.047, de 27 de maio de 1931, pela primeira vez na história do país, a radiodifusão foi explicitamente citada em um texto legal. Criado em substituição aos decretos ns. 4.262, de 1921, e 16.657, de 1924, que incluíram normas para o uso da radiotelefonia, o Decreto de 1931 estabelecia que a radiodifusão era concebida como um serviço de interesse nacional, com caráter educativo. O governo promoveria a unificação desses serviços numa rede nacional e definiria concessões de emissoras, renováveis a cada dez anos, a organismos sociais ou privados. O Decreto n. 20.047 foi regulamentado por outro, o Decreto n. 21.111, publicado em 1º de março de 1932, que detalhava os dispositivos do primeiro e estabelecia como deveriam ser cumpridos. O novo decreto foi o primeiro ato regulatório brasileiro que mencionou a televisão. Estabeleceu que “radiotelevisão” e qualquer outro uso da radioeletricidade para transmissão ou recepção de textos, sinais, sons ou imagens de qualquer natureza, por meio de ondas hertzianas, deveriam ser considerados serviços de radiocomunicações.

Vários outros atos legais foram publicados entre as décadas de 1930 e 1940, porém nenhuma mudança substancial foi im-

tação de uma indústria de equipamentos para esse fim. (*O Estado de S. Paulo*, 14 nov. 1963, p.13)

plementada. Com a televisão iniciando em 1950, persistiu a figura da concessão, possibilitando sua exploração pela iniciativa privada. A legislação então em vigor era a mesma que havia sido elaborada para o rádio, e dava ao presidente da República grande poder para regular e controlar ambos os meios de comunicação. (Bolaño, 2007, p.11; Capparelli, 1982, p.174; Jambeiro, 2001, p.55-7)

Uma vez que a televisão já era uma realidade mundial e que o primeiro canal já havia sido concedido a Assis Chateaubriand, o Ministério da Viação e Obras Públicas publicou a portaria n. 692, de 26 de julho de 1949, pela qual foram fixadas as normas técnicas para esse novo serviço público de radiodifusão. Além de outras especificações, essa portaria destinou doze canais do espectro eletromagnético para o serviço de televisão, numerados de 2 a 13, e variando de 54 a 216 megaciclos. Em 1951, Getúlio Vargas baixou o Decreto n. 29.783, que previa uma mudança crucial, reduzindo para três anos o período de concessão, sendo que esta poderia ser cancelada sem que qualquer direito fosse assegurado ao concessionário. O Decreto previa, ainda, a criação de uma comissão para elaborar um Código Brasileiro de Radiodifusão e Telecomunicações – no entanto, não sobreviveu ao próprio Vargas, caindo em 1954, ano do suicídio do presidente. Em 24 de junho 1961, Jânio Quadros assinou o Decreto n. 50.840, reduzindo novamente para três anos o período de concessão, renováveis ou não; entretanto, mais uma vez, a medida acabou não vigorando, em razão da renúncia do presidente, dois meses depois. (Bolaño, 2007, p.11-2; Jambeiro, 2001, p.59)

Desde o I Congresso Brasileiro de Radiodifusão, em 1946, empresários ligados ao setor procuraram juntar forças para conseguir a revisão da legislação de 1931 e 1932. Após tentativa do Congresso Nacional de elaborar um Código Nacional de Radiodifusão, porém sem obter aprovação do governo para levar o projeto adiante, o Código Brasileiro de Telecomunicações nasceria do Projeto de Lei n. 36, apresentado, em 1953, ao Senado

Federal. Depois de nove anos de negociações entre partidos políticos e concessionários, o Código foi finalmente aprovado. Os detentores de concessões de rádio e tevê pressionaram no sentido de criar, finalmente, um Código de Telecomunicações de acordo com seus interesses, principalmente reconhecendo a atuação da iniciativa privada.

O presidente João Goulart vetou nada menos do que 52 itens do CBT. Contudo, teve, em uma noite, todos os vetos derrubados pelo Congresso Nacional, reunido sob o olhar vigilante da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert) – associação que surgira exatamente para lutar contra os vetos presidenciais ao novo código. Através da Abert, o empresariado de radiodifusão começou a despertar e partiu para um trabalho de esclarecimento da sociedade, por meio de seus congressistas. João Medeiros Calmon, presidente da Associação de Emissoras do Estado de São Paulo (AESP) e vice-presidente dos Diários e Emissoras Associados, tornou-se seu primeiro presidente, liderando o grupo de trabalho que reuniu subsídios para a discussão sobre os vetos. (Bolaño, 2007, p.11-2; Capparelli, 1982, p.176; Jambeiro, 2001, p.56-60)

Com a instauração do regime militar, inaugurou-se um segundo ciclo para a televisão brasileira. Após o golpe, o setor televisivo recebeu amplos investimentos e se desenvolveu acentuadamente quando comparado ao período pré-64. Com políticas voltadas à ampliação do mercado interno para produtos industrializados e à integração nacional, sobremaneira pela comunicação eletrônica, além de planos para poder contar com um meio abrangente e eficaz a serviço da propaganda do regime militar, os governos militares consolidaram a expansão da TV no país, especificamente por meio da constituição de uma infraestrutura para serviços nacionais e internacionais de telecomunicações. Assim, em 1965, é criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), com a finalidade, entre outras, de controlar e distribuir as transmissões de televisão. Foi com a Embratel que

o governo federal deu início, também, às transmissões via satélite, efetivando, dessa maneira, as condições necessárias para a criação de verdadeiras redes de tevê no país, uma vez que a programação das emissoras poderia ser exibida diretamente em várias partes do território nacional. (Simões, 2004, p.27; Mattos, 2002, p.88-93)

O período militar trouxe importantes modificações na estrutura do setor de comunicações no Brasil. Em 28 de fevereiro de 1967, o governo federal editava o Decreto-lei n. 236, complementando e modificando a Lei n. 4.117, de 27 de agosto de 1962. O modelo se tornava mais autoritário e centralizador, impondo, por exemplo, penalidades mais severas. Com esse decreto, foram criadas restrições à propriedade de emissoras de rádio e televisão, limitando em dez o número de emissoras que cada entidade poderia controlar em todo o território nacional, sendo no máximo cinco em VHF e duas por estado da Federação, e eliminando qualquer possibilidade de participação de estrangeiros na propriedade ou na direção de empresas de comunicação do país. O ano de 1967 trouxe, ainda, a criação do Ministério das Comunicações (Minicom), que incorporou o Contel e o Dentel, e do sistema Telebras, que incorporou, por sua vez, a Embratel. Com essas mudanças, completou-se o modelo de regulamentação das comunicações e da radiodifusão no país, que permaneceu em vigor até a segunda metade dos anos 1990. Depois de a Embratel entrar em operação, implantou-se, a toque de caixa, o Plano Nacional de Telecomunicações, que em pouco mais de quatro anos instalou 18 mil quilômetros de enlaces de micro-ondas. Em 1969 foi feita a recepção direta de uma mensagem do papa Paulo VI, e a transmissão via satélite da chegada dos primeiros astronautas norte-americanos à Lua, cujas imagens provocaram reações de absoluta incredulidade em todo o país. (Bolaño, 2007, p.13-14; Simões, 2004, p.27)

Aos poucos, os aparelhos receptores passaram a ser fabricados pela indústria nacional, tornando-se cada vez mais acessí-

veis às camadas populares; porém, esse processo ganharia força a partir do chamado “milagre econômico”.⁸ Jambeiro (2000, p.81) aponta que no Brasil, em 1964, havia cerca de 2 milhões de aparelhos de TV. A partir do final da década de 1960, com a recém-instalada indústria de eletrônicos, associada a políticas de incentivo ao setor e à lei de compra a crédito, promulgada em 1968, o número de televisores aumenta significativamente, chegando a 5 milhões em 1970.

As possibilidades criadas por aquelas medidas, que permitiriam a integração nacional via TV e a criação de verdadeiras redes de televisão no Brasil, foram efetivadas primeiro pela TV Globo de Roberto Marinho, o qual pôde criar sua rede de televisão e posicioná-la como líder de audiência graças a auxílios oficiais conquistados devido a sua proximidade com o regime militar.

O rigor em relação ao capital estrangeiro, expresso no Decreto-lei n. 236, deveu-se à experiência da entrada da TV Globo no mercado brasileiro. Fundada em 26 de abril de 1965, a TV Globo, que se tornaria líder de audiência nas décadas seguintes, teve sua concessão outorgada pelo presidente Juscelino Kubistchek no dia 30 de dezembro de 1957. O primeiro prédio da emissora começou a ser construído em 1961 e a empresa passou a contar, a partir de 1962, com financiamento de cerca de 6 milhões do grupo multinacional *Time-Life*. O acordo, embora irregular – uma vez que a Constituição Federal de 1946, no artigo 160, proibia grupos estrangeiros de auferir lucro e interferir na orientação de empresas de comunicação –, custeou a construção do prédio no bairro carioca do jardim Botânico e o equipamento de última geração com que a TV Globo ingressou no mercado, dando-lhe significativa vantagem sobre as concorrentes.⁹

8 Na década de 1970, essa expressão passou a ser usada como sinônimo do boom econômico observado desde 1968 no Brasil, e como instrumento de propaganda do governo militar. (Prado; Earp, 2003, p.207-41)

9 *Diário de S. Paulo*, 8 ago. 1964. 2ª Seção, p.4; *O Estado de S. Paulo*, 27 abr. 1965. p.15.

A sociedade milionária com o grupo *Time-Life*, no entanto, acabou provocando uma campanha negativa de grande repercussão. Já em 1965, o deputado Eurico de Oliveira havia solicitado um inquérito. Também Carlos Lacerda fez, na época, denúncias ao ministro da Justiça sobre o acordo multinacional. Em 1966, a investigação do caso virou compromisso da Abert, cujo presidente, João Calmon – naquele momento deputado federal e um dos condôminos-proprietários dos Diários e Emissoras Associados, portanto, ligado aos interesses da TV Tupi –, levou a Câmara dos Deputados a instalar uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI). O inquérito apurou que a Globo associara-se ao grupo norte-americano em 1962, sob a forma de uma sociedade por cotas. Em setembro de 1966, a CPI *Time-Life*/Globo concluiu que os contratos secretos entre as duas empresas feriram a Constituição Federal de 1946, que proibia explicitamente a participação de capital estrangeiro em empresas de radiodifusão. A investigação, no entanto, não teve consequências legais para a emissora. Em março de 1967, o governo de Castelo Branco declarou infundadas as acusações sobre o caso e arquivou o inquérito.¹⁰

A Rede Globo fora beneficiada até indiretamente pelo regime militar, como no caso da falência da TV Excelsior, após uma série de arbitrarias e injustas pressões sobre os bens da família Simonsen. Com a queda da mais arrojada e inovadora emissora do período, o caminho da liderança de audiência estava aberto para a TV Globo, que soube, e pôde, aproveitar as inovações implantadas pela Excelsior – como a grade horizontal de programação –, assim como absorver seu quadro de técnicos, produtores e artistas. Não por acaso, a rede de TV de Roberto Marinho pôde empreender e institucionalizar o “padrão Globo de qualidade”, garantindo assim uma ótima qualidade em termos de emissão

10 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.

e de produção técnica, igualando-se às maiores redes de TV do mundo. De um lado, tal fator garantia à Rede Globo a liderança de audiência, sobremaneira com o *Jornal Nacional* e as telenovelas, e quase inviabilizava a concorrência e a inovação por parte das demais redes de TV; de outro, servia mais facilmente ao regime militar para controlar, segundo seus interesses autoritários, o universo televisivo – afinal, era só pressionar diretamente o concessionário Marinho.

O *Jornal Nacional* foi o primeiro telejornal em rede nacional, apresentado pela primeira vez em 1º de setembro de 1969, com Cid Moreira e Hilton Gomes. Reunia as características para ser um fator de integração nacional, aspecto primordial para o governo naquele momento. A novela *Selva de Pedra*, de Janete Clair, estreada em 12 de abril de 1972, chegou a atingir quase 100% de audiência. Entretanto, é necessário apontar que a relação entre Marinho e o regime militar nem sempre foi pautada por harmonia e confiança. Não raras vezes, ela foi permeada por tensões e desconfianças de ambos os lados, sobremaneira em acontecimentos envolvendo a aplicação da censura do regime militar à grade de programas da Rede Globo. Porém, nada tão sério ao ponto de ameaçar efetivamente as concessões de funcionamento da emissora. (Busetto, 2007, p.197-8; Hingst, 2004, p.32-3)

A partir da década de 1970, a TV brasileira se posicionaria como o principal meio de obtenção de informações nacionais e internacionais, assim como a única fonte de entretenimento e cultura para a maioria dos grupos social e culturalmente desfavorecidos. Posição alcançada, em grande medida, por um lado, devido aos interesses políticos do regime militar, geralmente pautados pela sinistra Doutrina de Segurança Nacional, e também devido a consideráveis financiamentos à infraestrutura do setor de radiodifusão, em particular o da televisão, promovidos pelos governos militares; e, por outro lado, em razão das necessidades de comunicação criadas pelo desenvolvimento do capita-

lismo no Brasil e pela ampliação do mercado interno, o qual cada vez mais passava a investir a maior parte de suas verbas publicitárias na TV. (Busetto, 2007, p.204)

A natureza dos interesses e a origem dos investimentos dirigidos ao setor de radiodifusão levaram a televisão brasileira a se constituir num excelente meio de reprodução da ordem social e veículo de propaganda política oficial do regime militar. A partir do final de 1968, por meio da decretação do AI-5, houve uma ampliação arbitrária do papel do Estado como censor. Durante as presidências de Costa e Silva e de Médici foram criadas, respectivamente, a Assessoria de Relações Públicas (ARP) e a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), órgãos oficiais que cuidavam de um ponto crucial para a manutenção do regime de exceção: a propaganda ideológica. Esta era veiculada em todos os meios de comunicação social, porém com concentração amplificada na TV, e objetivava ampliar e consolidar o apoio de segmentos sociais dominantes, além de conquistar a aprovação de setores e grupos sociais populares. (Fico, 1997, p.89-117)

Num segundo momento, inaugurado com a instituição do regime militar, o campo televisivo brasileiro apresenta práticas diversas ao clima de improvisação dos anos de 1950. Adota padrões de administração norte-americanos e torna-se cada vez mais profissional, passando a assumir funções estratégicas no novo ciclo econômico e político que se impõe no país. As estruturas administrativa e financeira se tornam mais sólidas, não existindo mais lugar para o gerenciamento paternalista ou personalista característico da década de 1950, como o das Emissoras Associadas e Record, principalmente. Nesse momento, todas as ações perdiam espontaneidade para se inserir nos planos do marketing. (Mattos, 2002, p.93-4; Simões, 2004, p.29-30)

A redução do custo dos televisores, a constituição de uma rede nacional de televisão integrando todo o país e a profissionalização das emissoras, entre outras mudanças que marcaram o segundo período da televisão no Brasil, iniciado em 1964, e

que contribuíram para a consolidação da televisão em terras brasileiras, tiveram como resultado uma programação popular, apoiada nas novelas, programas de auditório, seriados e filmes norte-americanos. Não havia espaço para a indústria cinematográfica nacional, uma vez que seus temas eram censurados por motivos ideológicos. Ironicamente, isso ocorreu no período em que o cinema nacional, com a experiência do Cinema Novo e Glauber Rocha, seu maior expoente, amadurecia. Nos primeiros seis anos do golpe militar, os programas estrangeiros chegaram a atingir 50% da programação; os “enlatados” estrangeiros eram mais baratos e não causavam transtornos para a censura vigente. (Mattos, 2002, p.90-1)

No início, a concessão dos canais era feita pelo governo mediante a condição de que as emissoras tivessem atrações culturais e educativas. Concertos clássicos e populares, balés, festivais e teleteatros demonstravam a preocupação com o nível da programação. No início da década de 1950, mediante algumas oportunidades propiciadas pelas estações comerciais de televisão, podemos notar o surgimento dos primeiros cursos educativos via televisão. Em 1951, a TV Tupi, canal 6, do Rio de Janeiro, exibia um programa, às terças-feiras, no qual eram dadas explicações sobre como proceder no trânsito, conduzido por uma autoridade na área.¹¹ Nesse mesmo ano, a TV Tupi, canal 3, de São Paulo, incluiu em sua grade dois cursos destinados às mulheres, com aulas de inglês e artes culinárias.¹² Com o crescente consumismo, a concorrência e a guerra de audiência, aquela condição foi aos poucos esquecida por quase todas emissoras de TV (Rixa, 2000, p.253). Como enfatiza Lopes (2004), a televisão está interessada nos elevados índices de audiência, que são obtidos por meio da identificação dos telespectadores com

11 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1951. p.48.

12 *Diário de São Paulo*, 11 out. 1951. 1ª Seção, p.12.

o material veiculado. Segundo esse autor, com os programas nivelados por esse objetivo maior (audiência), seria “ingênuo querer dela um papel educativo, no sentido clássico-iluminista do termo”. (Ibidem, p.137)

Entre 1950 e a primeira metade da década de 1970, o campo televisivo brasileiro passou por diversas mudanças de estrutura, prática e abrangência. No início, não houve nenhuma referência concreta a qualquer modelo de televisão que não fosse o comercial. Ocorreu no Brasil exatamente o oposto ao verificado na Inglaterra e praticamente em toda a Europa Ocidental. Na década de 1950, no campo televisivo brasileiro, imperava a precariedade, a falta de organização, os altos custos e a falta de profissionais qualificados. Esses fatores, entre outros, resultaram em baixa audiência, restrita praticamente a parte da população de São Paulo e Rio de Janeiro.

A partir do início da década de 1960, e principalmente com a ascensão dos militares ao poder, inicia-se a segunda fase da televisão brasileira. Com avanços tecnológicos passando a ser utilizados no Brasil – como o videoteipe –, a instituição do Código Brasileiro de Comunicações e toda a estrutura estrategicamente investida pelo governo militar no campo da comunicação social eletrônica, a TV foi se deslocando para o centro da cena nacional. Não havia mais espaço para emissoras que não se organizassem como empresa. A televisão se transformava no principal meio de comunicação do país. Em função dessas mudanças, pode-se notar uma diferença na programação durante essas distintas fases.

Na primeira fase, a programação era eminentemente trazida do rádio, porém com ares “elitistas”, devido à apresentação de teleteatros, com a encenação de textos de teatro clássico e de vanguarda, e por apresentar também alguns programas de música erudita, além do fato de os próprios televisores serem um objeto restrito a regimentos mais abastados da classe média urbana. Na fase seguinte, a programação passou a ser dirigida a todos,

pois teve início a massificação do meio, resultando na falta de espessura cultural e educativa. A exemplo das emissoras norte-americanas, as brasileiras passam a priorizar o entretenimento, visando à audiência e, principalmente, seus rendimentos. Como reação a isso, o debate sobre a TV educativa ganha força a partir da segunda metade dos anos 1960. A constituição dos primeiros modelos de televisão cultural-educativa e/ou pública no Brasil se processariam juntamente com aquele debate, que já era presente na imprensa desde a década de 1950.

Programas e projetos políticos para a TV educativa

A primeira iniciativa de implantação de uma emissora de televisão cultural-educativa e pública no Brasil não partiu da iniciativa oficial, mas do médico e cientista Edgard Roquette-Pinto, embora ele contasse com o apoio do governo local. Em 1952, Roquette-Pinto, pioneiro na radiodifusão e empreendedor contumaz do setor, idealizou um projeto que, a ser mantido com recursos públicos, se concentraria em atender à carência cultural-educativa promovida pelos nascentes canais de televisão. As implicações educacionais do rádio, do cinema e da televisão brasileiros encontraram em Roquette-Pinto um forte e constante entusiasta. Após a primeira transmissão radiofônica realizada no Brasil, por empresários norte-americanos, durante as comemorações do primeiro centenário da Independência, em 1922, Roquette-Pinto empenhou-se em conseguir recursos e criar a primeira rádio do país, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Ainda jovem, trabalhou na ideia de fazer o rádio servir às necessidades de desenvolvimento cultural do país. Em sua meia-idade, dedicou-se às primeiras experiências técnicas com televisão no Brasil. Poucos anos antes de sua morte, participou da elaboração de planos para a implantação de uma estação de televisão educativa no Rio de Janeiro.

Dois anos antes de sua morte, Roquette-Pinto aliou-se a seu discípulo Fernando Tude de Souza, ao engenheiro José Oliveira Reis e ao general Lauro de Medeiros, formando uma comissão para estudar a implantação de uma televisão educativa. Era a Comissão Técnica de Televisão (CTT). Em abril de 1952, pouco depois da inauguração das primeiras emissoras de TV cariocas e paulistas, a Comissão apresentou ao prefeito João Carlos Vital um plano para dotar o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, de um canal de televisão educativo. Em um curto espaço de tempo, foi outorgada a concessão de um canal de televisão a ser operado pela Rádio Roquette-Pinto. Com verba aprovada pela Câmara de Vereadores e também pelo Tribunal de Contas, a Prefeitura do Distrito Federal estava, portanto, em condições de realizar o projeto.¹³ Entretanto, por uma série de questões políticas, como a exoneração do prefeito João Carlos Vital, em dezembro de 1952, sendo imediatamente substituído pelo cel. Delcídio Cardoso, o empreendimento não foi complementado. O projeto, que estava praticamente concretizado, dado que já havia sido iniciada a construção dos estúdios, e cerca de 50% dos equipamentos Dumont já havia sido pagos, desapareceu dentro das gavetas do Palácio da Guanabara, sem que nenhum outro prefeito quisesse se preocupar com o assunto. Fernando Tude de Souza fora demitido da direção da Rádio Roquette-Pinto, as obras dos estúdios da TV foram paralisadas e o dinheiro investido na prestação inicial dos equipamentos foi perdido pela municipalidade. (Milanez, 2007, p.11-27)

Além do grupo de Roquette-Pinto, o presidente Getúlio Vargas concedeu, em 1952, a outorga de canais educativos a outras instituições. Mas tais concessões destinadas à criação de televisões educativas tiveram sua caducidade decretada cinco anos depois, já no governo Juscelino Kubitschek e mediante

13 *O Cruzeiro*, jan. a jul. 1952. Back Ground.

o Decreto n. 42.939, de dezembro de 1957. Na redistribuição feita por JK, o canal 2, que hospedaria a emissora de Roquette-Pinto, acabou hospedando a TV Excelsior (Milanez, 2007, p.13). Nessa redistribuição, foi concedida a outorga do canal 4 ao grupo comunicacional de Roberto Marinho, que abrigaria posteriormente a TV Globo.

A partir da década de 1960, particularmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, a utilização da televisão para o ensino teve um maior cuidado, que mais tarde atingiu ainda Minas Gerais e o sul do país. No dia 29 de outubro de 1961, foi inaugurado o primeiro curso de educação de base pela televisão no Brasil.¹⁴ Assim, a Fundação João Batista do Amaral desenvolveu um curso de alfabetização para adultos, veiculado pela sua TV Rio, cuja programação diurna era reservada à educação pela televisão. O objetivo de João Batista do Amaral transcendia a concretização de princípios sobre o papel educativo da TV, pois o empresário visava comercializar os telecuriosos que produzia com outras emissoras ou com o governo federal. O projeto de tele-escola da Fundação João Batista do Amaral era coordenado pela professora Alfredina Paiva de Souza, tendo o governo e a iniciativa privada mantido uma rede de telepostos conectados à emissora e às suas afiliadas. Em dois anos, a TV Rio transmitiu 262 horas-aula, atingindo mais de 5 mil alunos em 105 núcleos de recepção. A transmissão dos telecuriosos perdurou até 1964, quando a Fundação encerrou suas atividades por falta de recursos financeiros. (Milanez, 2007, p.34)

Em 1962, a TV Continental passou a exibir alguns programas didáticos pertencentes ao projeto educacional “Universidade Sem Paredes”, dirigido e supervisionado por Gilson Amado.¹⁵ Um deles, o *Artigo 99*, exibido a partir de 1964, tinha como

¹⁴ *O Estado de S. Paulo*, 30 out. 1962.

¹⁵ Gilson Amado foi um dos mais importantes nomes da TV Continental, não apenas pelos programas educativos que dirigiu, como também por seu programa

finalidade a formação nos atuais ensino fundamental e médio. Professores de português, geografia, matemática, ciências e história apresentavam aulas na emissora diariamente. As apostilas confeccionadas para acompanhar os telecursos eram impressas pela Bloch Editores. O programa ganhou prêmios internacionais e foi copiado em outros países. Havia ainda telecursos ligados à cultura geral, tais como *História da Liberdade no Brasil*, *Educação Familiar* e *Os Mistérios da Pintura Moderna*. Ademais, a TV Continental contou em sua grade com um curso de inglês, o *Let's Learn English*, que alcançou grande audiência e foi mantido no ar entre 1963 e 1970.¹⁶

O governo de São Paulo, sob o comando de Carvalho Pinto e tendo como secretário da Educação Sólton Borges dos Reis, procurou estar à frente nesse processo de utilização da televisão de forma educativa. Em 1961, deu seus primeiros e tímidos passos para a educação e, por meio de um ato da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, criou um curso de admissão ginásial pela televisão. Foi o primeiro curso oficial de educação popular pela televisão na América do Sul, fruto de uma parceria entre a Secretaria da Educação e a TV Cultura. Passou a ser produzido pelo estado, sob cuidado e orientação do TV-Escolar, órgão daquela Secretaria, e transmitido pelo Canal 2 de São Paulo.¹⁷

A iniciativa paulista de montar uma estrutura de educação através da televisão deu um importante passo com o decreto do governador Adhemar de Barros, que instituiu, em 1963, o Serviço de Educação e Formação de Base pelo Rádio e Televisão, na Secretaria da Educação do Estado de São Paulo.¹⁸ O decreto tinha

de entrevistas. Trabalhou na Rádio Mayrink Veiga, onde foi diretor durante 25 anos. Passou a integrar a emissora carioca de televisão a partir de 1962.

16 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.

17 *Diário de S. Paulo*, 2 maio. 1961 e 11 jan. 1967.

18 *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 1º ago. 1963. p.1.

como objetivo instituir cursos voltados para o nível elementar, bem como a organização de cursos complementares de interesse social. Dispunha que os professores e o pessoal especializado necessários ao funcionamento dos diversos cursos seriam selecionados por meio de provas, sob orientação da Secretaria da Educação. Considerava, notadamente, o grande interesse social da formação e educação de base, a conveniência de dar maior expansão a essa formação e o fato de que a técnica moderna de rádio e televisão, pelo alcance, objetividade e eficiência, poderia prestar inestimáveis serviços no campo pedagógico. Para tanto, previa a celebração de convênios com emissoras de rádio e televisão para a concessão de horários destinados à difusão do ensino. A partir desse decreto, a Secretaria da Educação anunciou a assinatura de um convênio com a TV Cultura para a difusão de seu programa de tele-ensino. Além do curso de admissão, já no ar há dois anos e meio pela mesma emissora, seriam lançados o curso primário, vestibular e de alfabetização de adultos, com teleaulas ministradas por professores subordinados ao Serviço do Ensino.¹⁹

Um fato curioso é que, anteriormente ao decreto de 1963, o então deputado Sólton Borges dos Reis apresentou, em 1962, o Projeto de Lei n. 302, que instituía o ensino pela televisão. Tal Projeto, entretanto, recebera veto total do Poder Executivo. Com base nas discussões estabelecidas no plenário da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo sobre o veto ao projeto de Sólton Borges, é possível a constatação de que, em linhas gerais, o decreto do governador em muito se pareceria com o do deputado, apenas adicionando o mesmo serviço estabelecido para a televisão também para o rádio. Segundo o deputado Sólton Borges dos Reis, o projeto vetado visava regular aquilo que o go-

19 O jornal *O Estado de S. Paulo* não deixou de publicar, no dia 2 de agosto de 1963, na página 11, apesar de suas conhecidas desavenças com o governador Adhemar de Barros, a criação de um serviço, por este, que buscava a ampliação da programação educativa veiculada pelas emissoras paulistas de televisão.

verno já vinha fazendo, inclusive oficializando os contratos com as emissoras de televisão, feitos, segundo ele, de forma irregular.²⁰ Em parte, pode se afirmar que o veto se dera também pelo fato de o deputado Sólon Borges integrar a oposição do governo Adhemar de Barros.

Outros estados também partilhavam dessa tendência de tentar usar a TV de forma educativa. Iniciativas a esse respeito surgiram das mais diversas formas. O governo do estado de Minas Gerais cogitou servir-se da televisão e do rádio, através da formação de um grupo de trabalho, como auxiliares na obra de alfabetização em que se empenharia a Secretaria da Educação, em 1961.²¹ No Rio Grande do Sul, desde 1958, a estação de TV Educativa da Universidade de Santa Maria produzia programas educativos, porém, em circuito fechado. Em Santa Catarina houve a criação, em 1964, da TV-Rádio Ginásio.²²

Embora no início da década de 1960 pululassem no Brasil e no mundo expectativas sobre os ricos frutos a ser colhidos em decorrência do uso da televisão de forma educativa, foi somente na segunda metade da década de 1960 que o governo federal passou a intervir efetivamente por meio de medidas que estimulassem a utilização do meio para aquele fim. As iniciativas e possibilidades com relação à televisão cultural-educativa iniciadas na década de 1950 desenvolveram-se nos anos posteriores. Apesar de o modelo privado se tornar hegemônico no Brasil, o debate sobre os modelos televisivos iniciado na Europa e nos Estados Unidos não tardou a emergir em terras brasileiras. Com a dedicação, por parte de algumas emissoras brasileiras, de espaço para programas de caráter educativo em sua grade de programação, somada a medidas e incentivos provindos das esferas federal, estadual e municipal, o Brasil parecia disposto a se transformar em um

20 Atas das Sessões da Alesp de 19 e 20 ago. 1964.

21 *O Estado de S. Paulo*, 7 set. 1961. p.5.

22 *Ibidem*, 19 mar. 1964. p.10.

fértil terreno para a criação de modelos de televisão cultural-educativa e/ou pública.

Em outubro de 1964, fora composta uma comissão formada por educadores, funcionários do Ministério da Educação e Cultura e do Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel), cujo objetivo era elaborar o projeto de criação de um Centro Brasileiro de Televisão Educativa. Um ano depois, a comissão foi oficializada, com algumas mudanças em sua composição e o aumento do número de participantes. Em 1967, o presidente Castelo Branco encaminhou mensagem ao Congresso Nacional solicitando autorização para que o Executivo instituisse o Centro Brasileiro de Televisão Educativa, com sede na Guanabara, e tendo como finalidade adquirir, produzir e distribuir material audiovisual destinado à televisão educativa no Brasil. Na exposição de motivos, o Ministério da Educação e Cultura salientava que a exiguidade das redes escolares e a insuficiência de professores haviam determinado uma situação crítica no campo educacional, justificando, assim, a adoção da medida proposta.²³

Os trabalhos daquela comissão resultaram na promulgação da Lei n. 5.198, de 3 de janeiro de 1967, autorizando a criação, sob a forma de fundação, do Centro Brasileiro de Televisão Educativa (CBTVE). Como almejava Castelo Branco, o intuito principal da Fundação era produzir, comprar e distribuir programas para transmissões educativas, acrescido da responsabilidade de conhecer e verificar o funcionamento de televisões educativas estrangeiras, a título de tentar adequar experimentos daquelas emissoras em terras brasileiras. Logo depois, com a aprovação do seu primeiro estatuto, o CBTVE passou a se chamar Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FCBTVE). No dia 3 de abril, a Assembleia Geral constituiu a entidade, conforme a lei, e elegeu o primeiro presidente, Gilson Amado, indicado pelo

23 *Ibidem*, 2 ago. 1966. p.1.

ministro da Educação, Tarso Dutra.²⁴ Naquele mesmo ano, realizou-se também o I Seminário Internacional de Televisão Educativa, evento que contou com a participação de especialistas internacionais da Unesco e representantes brasileiros. Foi o ponto de partida para a criação de uma sistemática de trabalho voltada para a televisão educativa no Brasil. (Milanez, 2007, p.35-7)

Não é exagero nenhum afirmar que a partir de 1965 a televisão educativa estava na ordem do dia. Alguns fatos, como a reserva feita pelo Contel de canais a ser utilizados com objetivos culturais e educativos e o curso de treinamento profissional para a televisão educativa, corroboram essa afirmação. Em julho de 1965, o Ministério da Educação e Cultura formalizou o pedido de reserva de cem canais de televisão para fins educativos (Matos, 2002, p.180). Em 1966, o então ministro da Educação Pedro Aleixo garantiu, durante o encerramento do 1º Curso de Preparação para a Televisão Educativa – curso supervisionado pelo MEC e pelo Contel –, total apoio à implementação de emissoras de televisão com finalidade educativa.²⁵ Segundo um estudo apresentado pelo Contel durante o I Congresso de Comunicação, no dia 9 de junho de 1966, dezesseis organizações educacionais já haviam solicitado a concessão de canais para transmissões educativas. O estudo informou ainda que a Universidade Federal de Pernambuco já havia obtido um canal, e que estava providenciando a aquisição de equipamento. Outras iniciativas educativas estavam com seus processos transitando em caráter prioritário.²⁶

Em 1967, o general Taunay Drummond Coelho Reis, membro do Contel, afirmou que o Brasil aceleraria, a partir de 1968, a solução do problema da educação de seu povo por meio da televisão educativa. O general acreditava que o Brasil, naque-

24 Ibidem, 17 set. 1967. p.28.

25 Ibidem, 17 fev. 1966. p.8.

26 Ibidem, 10 jun. 1966. p.7.

le momento, possuía as melhores condições para o êxito da TV educativa, pois dispunha do oitavo parque receptor do mundo, com 3 milhões de telespectadores, e a tendência era que esse número seguisse aumentando. Para o general, caberia às organizações educacionais e aos educadores, portanto, ir ao encontro dos brasileiros que possuíam ou começavam a ter acesso à TV. Declarou que o número de canais oferecidos para a educação fora ampliado para 128, e que o Contel já havia recebido mais de trinta requerimentos, provenientes de onze estados, solicitando canais educativos. Porém, até aquele momento, somente dois pedidos haviam sido proferidos – o da Secretaria da Educação da Bahia e o já mencionado pedido da Universidade Federal de Pernambuco. Por fim, elucidou que a TV educativa beneficiaria a todos, e o meio seria utilizado para promover cultura, qualquer que fosse o grau de instrução do telespectador, e que as televisões comerciais ficariam responsáveis por ceder uma hora diária para programas educativos, entre as 7 e as 17 horas.²⁷

O ano básico da implantação da televisão educativa no Brasil pode ser considerado 1967. Ao lado da estrutura oferecida pelo governo militar aos meios de comunicação social, sobremaneira a televisão, o Estado avocou para si a tarefa de construir suas próprias redes, de forma complementar à iniciativa privada. Desde a instituição da Fundação Centro Brasileiro de Televisão Educativa, houve a criação de um sistema de emissoras educativas comandada pelo governo federal e pelos governos estaduais, bem como pelas universidades federais. Foi nesse ano que a Universidade Federal de Pernambuco obteve seu canal, e que a TV Cultura foi comprada pelo Governo do Estado de São Paulo e abrigada pela Fundação Padre Anchieta. Entre 1967 e 1974 surgiram mais sete emissoras com esse perfil, tendo as mais distintas vinculações e razão social. Foram elas: TV Educativa do

27 *Ibidem*, 28 dez. 1967. p.7.

Amazonas, TV Educativa do Ceará, TV Educativa do Espírito Santo, TV Educativa do Maranhão, TV Educativa do Rio de Janeiro,²⁸ TV Universitária do Rio Grande do Norte e TV Educativa do Rio Grande do Sul. (Fradkin, 2003, p.56)

A primeira televisão pública brasileira a entrar efetivamente em operação foi a TV Universitária, canal 11, de Recife, pertencente à Universidade Federal de Pernambuco, inaugurada no dia 22 de novembro de 1968. A instituição da Fundação Padre Anchieta e a compra da TV Cultura pelo Governo do Estado de São Paulo ocorreram um ano antes; entretanto, a TV Cultura pública iniciou suas transmissões somente no dia 15 de junho de 1969, como será visto com mais detalhes no próximo capítulo.

A criação de um sistema público de televisão educativa era interessante para as emissoras privadas, pois, dessa forma, viam-se desobrigadas das tarefas culturais e educacionais exigidas por lei. A presença do Estado na radiodifusão brasileira se deu sempre de forma complementar à iniciativa privada, funcionando em regiões desinteressantes comercialmente ou em áreas não rentáveis do rádio e da tele-educação. Assim também se deu no caso das emissoras posteriormente instaladas em regiões críticas por questões de segurança nacional, como a TV Nacional de São Felix do Araguaia e a TV Nacional de Fernando de Noronha (Leal Filho, 1988, p.38). A iniciativa privada e a ação estatal, dessa forma, complementares no processo de implantação e de consolidação do poder da televisão no Brasil. A série de medidas, provindas tanto da esfera federal quanto estadual e local, com relação à televisão educativa, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960, surge como maneira de buscar garantir conteúdo diverso do que era transmitido pelas emissoras privadas e também para atender às necessidades do governo, como as relativas à educação.

28 A TVE iniciou seu funcionamento em caráter experimental em 1974; já as transmissões em definitivo só ocorreram três anos depois.

O entusiasmo depositado pelo governo brasileiro na tele-educação pode ser notado pela feitura de um projeto, datado de 1968, que previa o lançamento de um satélite como fonte retransmissora para a televisão educativa. A ideia inicial proveio do então reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, professor Onofre Lopes, que a sugeriu ao ministro da Educação Tarso Dutra. A pedido do governo federal, foram enviados técnicos da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco) para avaliar a viabilidade do projeto e para apresentar um relatório contendo as medidas técnicas necessárias. Conclui-se que o lançamento de um satélite com aquela finalidade era executável em um prazo de cinco anos, porém fazia-se necessária a adaptação da base do Rio Grande do Norte. No início da década de 1960, foi criada a Comissão Nacional de Atividades Espaciais (CNAE), com o intuito de coordenar os esforços brasileiros na área dos foguetes. Os estudos da CNAE eram realizados em São José dos Campos, e os lançamentos se-riam no Rio Grande do Norte, na base denominada Barreira do Inferno, construída em 1965, localizada a 15 quilômetros de Natal. O projeto de lançamento de um satélite para a TV educativa ocorreu no mesmo ano em que o Brasil lançou com êxito um foguete de origem canadense, o Black Brant IV, que conduzia uma cápsula com instrumentos de sondagem sobre os níveis de radiação na atmosfera.²⁹

Seguindo esse entusiasmo, ainda em 1968, a disponibilização de canais para a televisão educativa, no Brasil, foi aumentada para 131, sendo 56 em sistema VHF e 75 em UHF, segundo informação do general Taunay Drummond Coelho dos Reis, assistente do Contel, em conferência no I Seminário Nacional de Radiodifusão Rural, ocorrida em 8 de setembro. O general declarou, também, que quarenta organizações educativas haviam reque-

29 *O Estado de S. Paulo*, 12 jun. 1968. p.34.

rido canais ao Contel, e que apenas duas cidades – São Paulo e Rio de Janeiro – não puderam ser atendidas porque já possuíam o limite máximo de sete canais de televisão. Acrescentou, ainda, que São Paulo, tendo adquirido o Canal 2, por intermédio do governo estadual, resolvera naturalmente o problema.³⁰

Tamanha era a euforia que o presidente da FCBTVE, Gilson Amado, afirmou que até o final de 1969 estariam funcionando quarenta canais de televisão educativa no Brasil – declaração proferida na solenidade de abertura do curso básico de preparação de pessoal docente e técnico para a televisão educativa, promovido pela FCBTVE.³¹ Em 1969, a Fundação promoveu três outros cursos de formação básica em televisão educativa, preparando mais de 150 profissionais de diversos estados, muitos dos quais foram cumprir estágio em instituições internacionais. (Milanez, 2007, p.39)

Ainda em 1969, Paulo Dias, coordenador de operações da FCBTVE, informou que estava em estudo um projeto de lei que definiria a obrigatoriedade da cobrança de uma taxa sobre cada aparelho de televisão produzido no Brasil, ou de um imposto específico, por meio de contribuições anuais, para os proprietários de televisores, nos moldes do sistema britânico. Na Grã-Bretanha, a estrutura da BBC era financiada por uma taxa de 5 libras anuais cobrada de toda residência britânica com televisor.³² No Brasil, tal renda seria revertida em benefício da FCBTVE. Entretanto, nenhuma das medidas em estudo foi levada adiante.³³

A implantação de estações de televisão pública, em um campo televisivo amplamente marcado pela iniciativa privada e financiado pela publicidade, a discussão de assuntos re-

30 Ibidem, 18 set. 1968. p.34.

31 Ibidem, 9 abr. 1969. p.7.

32 Atualmente, a taxa anual britânica para cada detentor de aparelho de televisão é de 139,50 libras, o que equivale a 368 reais.

33 *O Estado de S. Paulo*, 25 set. 1969. p.5.

lacionados à veiculação de anúncios comerciais por emissoras públicas logo se fez presente. A Abert se mostrou contrária à transmissão de publicidade comercial por emissoras daquela natureza, posição expressada no discurso pronunciado pelo presidente da Associação, o deputado João Calmon, durante o V Congresso Brasileiro de Radiodifusão, em 1968.³⁴ Entretanto, o Decreto-lei n. 236, de 1967, já proibia a publicidade nas emissoras educativas, além de praticamente excluir o sistema público estatal da concorrência com as emissoras privadas. E, em seu artigo 13, o decreto definia que a televisão educativa se destinaria à divulgação de programas educacionais mediante a transmissão de aulas, conferências, palestras e debates, restringindo brutalmente as possibilidades de ação das emissoras públicas, tanto em seus aspectos formais como de conteúdo. Ambas as restrições foram ferrenhamente defendidas pelos concessionários de emissoras comerciais. Somente a partir dos anos 1980 a publicidade começou a ser introduzida nas emissoras públicas, sob o conceito de patrocínio, mas a norma de 1967 não se alterou. (Bolaño, 2007, p.16)

O ano de 1970 foi instituído pela ONU como o “Ano da Educação”. Para o Brasil, tal definição assumiu uma importância particular, pois, em 1969, o deputado João Calmon lançou um movimento intitulado Mobilização Nacional para a Educação (Monape). Tal movimento buscava reunir esforços no âmbito nacional, em plena articulação com os poderes públicos, visando dinamizar o processo educativo brasileiro em dez anos, o que foi definido como “Década da Educação no Brasil”. Para tanto, foi composta uma comissão com membros de diferentes áreas da sociedade para elaborar a Declaração de Princípios da Mobilização Nacional para a Educação. Essa comissão procurou contar com a ampla dedicação por parte dos veículos de comu-

34 *Diário de S. Paulo*, 28 set. 1968. 1ª Seção, p.3.

nicação, como o rádio e a televisão.³⁵ Como frisou o deputado João Calmon, durante a explicação dos objetivos da “Década da Educação”:

Sobre a mobilização do rádio e da televisão, prossegue a toda força, dentro da convicção de que esses meios de comunicação não foram feitos somente para divertir e informar, mas também para instruir. As emissoras de rádio e televisão poderão inclusive se redimir de algumas culpas que lhes são atribuídas – tais como o excesso de violência em alguns programas – dedicando maior espaço ao esforço nacional.³⁶

No final da década de 1960, o governo estava convencido de que para alcançar um desenvolvimento programado era preciso investir de maneira mais incisiva na educação, e que, para isso, não bastaria resolver o problema de recursos e reformar as estruturas existentes, seria necessário dar um grande passo à frente e adotar uma nova tecnologia. Segundo o ministro do Planejamento, Hélio Beltrão, um país com gigantescas dimensões como o Brasil, com graves problemas educacionais, com cerca de 20 milhões de analfabetos adultos e vastas áreas ainda não atingidas sequer pela educação primária (na qual, inclusive, 40% dos professores não possuíam diplomas), não poderia limitar-se a mobilizar ao máximo os instrumentos convencionais para vencer esse dramático desafio no campo da educação. Seria necessário, além disso, uma nova tecnologia que se utilizasse dos métodos avançados de comunicação – imagem, som e movimento. Tal caminho, de acordo com o ministro, levaria, durante a década de 1970, a educação a toda a população escolarizável do país, além de assegurar um serviço permanente de educação de adultos.³⁷

35 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1969. p.146; *Ibidem*, 21 ago. 1969. p.40-1.

36 *Ibidem*, 16 out. 1969. p.119.

37 *Ibidem*, 23 out. 1969. p.118-9.

Sendo assim, foi composta uma comissão interministerial encarregada de fixar as diretrizes gerais de uma política integrada de aplicação de recursos em novas tecnologias educacionais no Brasil. Faziam parte da comissão os ministros do Planejamento, da Educação, das Comunicações, da Fazenda e das Relações Exteriores – que passou a compô-la dado o interesse do Itamaraty em acompanhar o desenvolvimento da tecnologia em suas diversas áreas e a possibilidade de obtenção de colaboração de organismos internacionais, como a Unesco. O programa criado por essa comissão previa, em sua primeira etapa, integrar as atuais transmissoras de televisão educativa e algumas estações piloto adicionais, estabelecendo-se uma rede primária nacional. As transmissões de televisão educativa seriam interligadas por meio da rede de micro-ondas da Embratel. Em sua segunda etapa, seria promovida a extensão do sistema a todo o país, por meio de um centro e vários subcentros de programação.³⁸

Com vistas a efetivar medidas federais para a utilização da televisão de maneira educativa, foi criada a Portaria Interministerial n. 408, de 27 de julho de 1970. Assinada pelos ministros da Educação, Jarbas Passarinho, e das Comunicações, Higyno Corsetti, a Portaria determinava normas relativas ao tempo obrigatório e gratuito que as emissoras comerciais deveriam destinar à transmissão de programas educativos. Como decorrência, as emissoras de rádio e de TV comerciais deveriam destinar 30 minutos, de segunda a sexta-feira, e 75 minutos, aos sábados e domingos, à transmissão de programas educativos.³⁹ Como órgão do MEC, mesmo ainda despreparada técnica e materialmente, a FCBTVE foi encarregada da produção, em regime de urgência, daqueles 300 minutos semanais para todo o país, dado que, segundo levantamento, a grande maioria das emissoras comerciais

38 *O Estado de S. Paulo*, 3 jul. 1970. p.5.

39 *Ibidem*, 29 ago. 1970. p.5.

não tinha condições de atender às determinações da Portaria com programação própria.⁴⁰

Do total de minutos previsto na portaria, a FCBTVE conseguiu atender, inicialmente, 45%. Para o êxito total do encargo da FCBTVE, foi fundado, em 1972, o Centro Nacional de Produção de TV, o chamado Telecentro, fruto de uma parceria firmada entre o governo alemão e o brasileiro. Tal parceria determinava que o governo alemão se comprometeria em doar os equipamentos, por intermédio da Fundação Konrad Adenauer, pois estava mudando todo seu sistema para televisão colorida, e o governo brasileiro se encarregaria de obter uma sede adequada para recebê-los.⁴¹ Com a estrutura concluída, foi inaugurado, em 17 de fevereiro de 1972, no Rio de Janeiro, o Telecentro da FCBTVE e feita a entrega formal dos equipamentos.⁴² Somente após seis anos de operação como centro produtor de programas educativos a FCBTVE conseguiu seu canal de televisão. Em 16 de agosto de 1973, era assinado pelo presidente Médici o decreto que concedia a autorização à Fundação para o estabelecimento de radiodifusão de sons e imagens, operando o canal 2, do Rio de Janeiro, antes ocupado pela TV Excelsior. (Milanez, 2007, p.39-51)

Um mês antes, o presidente Médici acionava mais um órgão para atuar no setor. Era o Programa Nacional de Telecomunicações (Prontel), criado pelo Decreto n. 70.066, de 26 de janeiro de 1972, e vinculado ao MEC, tendo como finalidade integrar, em âmbito nacional, as atividades didáticas e educativas de rádio e TV, de forma articulada com a Política Nacional de Educação estabelecida pelo regime militar. A dispersão de esforços e recursos na elaboração de programas educativos para a TV estava produzindo resultados pouco expressivos, comparados com o

40 Ibidem, 7 out. 1971. p.19.

41 Ibidem, 24 jul. 1971. p.10.

42 Ibidem, 18 fev. 1972. p.11.

que se poderia obter integrando todos os meios de comunicação de massa num único programa⁴³. A partir de 1973, toda a produção dos Centros de TV Educativa seria considerada assunto prioritário e teria de ser coordenada e recomendada pelo Prontel. Entretanto, era necessário que houvesse um canal de TV educativa em cada estado, sendo que somente Pernambuco, São Paulo, Amazonas e Maranhão dispunham de canais especiais para educação. Para o segundo semestre de 1972, foram aprovados, para distribuição em todo o território nacional, alguns programas educativos produzidos nesses estados.⁴⁴

A televisão no Brasil assumiu proporções avassaladoras como instrumento de comunicação social. Por isso buscava-se cada vez mais a ação educativa desse meio.⁴⁵ Apesar de todo esforço demonstrado até então pelas esferas federais, estaduais e municipais para implementação da televisão cultural-educativa e/ou pública no Brasil, seus resultados foram limitados e frágeis. Houve falta de planejamento na tentativa de implantação da tele-educação no Brasil. Medidas como o Prontel foram criadas com missões quase impossíveis. O Prontel encontrou um quadro muito difícil de ser solucionado – atividades isoladas e não coordenadas, grande dispersão e duplicação de esforços, desequilíbrio regional, inexistência de um sistema de tele-educação, falta de uma didática aplicada com fundamentação científica e de apoio adequado da tele-educação ao ensino convencional.

O próprio governo, em 1972, tinha suas dúvidas quanto ao melhor sistema para transmitir instrução, se a implantação de emissoras oficiais em todo o território nacional ou o satélite proposto pelo Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais; ou, ainda, a combinação dessas duas alternativas. O MEC parecia mais inclinado pela solução mais barata, embora não deixasse de lado a

43 *O Estado de S. Paulo*, 18 jan. 1972, p. última.

44 *Ibidem*, 19 jan. 1972, p. última.

45 *Ibidem*, 30 jan. 1972, p.33.

hipótese de vir a utilizar satélites. O argumento básico de defesa do satélite era a eliminação da etapa de emissoras de televisão educativas, pois a transmissão via satélite seria dirigida aos centros de retransmissão próprios ou diretamente aos receptores. Entretanto, o que o MEC pretendia por meio da FCBTVE era exatamente o contrário: difusão da educação por emissoras que estavam sendo montadas em todo o país, utilização de horários obrigatórios e gratuitos da rede de emissoras oficiais para esse fim, preparação de recursos humanos e produção de aulas e cursos com esse objetivo.⁴⁶

As televisões educativas instaladas até 1974, no Brasil, estavam ainda longe de atingir seu objetivo – suprir as falhas do sistema convencional de ensino e do próprio sistema comercial de televisão –, justamente pela falta de definição de objetivos, somada à precariedade de equipamentos e à falta de recursos humanos preparados para bem utilizar o meio. Entre as emissoras educativas instaladas até então, as do Maranhão, Amazonas e Ceará sofriam com a precariedade de equipamentos; a TV Cultura, de São Paulo, talvez fosse a que pudesse apresentar melhores resultados, mesmo com a concorrência da TV comercial; a TV Educativa do Recife, apesar de ser a primeira instalada no Brasil, progredira muito pouco.⁴⁷ Mesmo com todos os incentivos, poucas emissoras educativas se estabeleceram até 1974. A televisão educativa parecia, pelos baixos índices de audiência e alto custo operacional, não estar em condições de realizar as possibilidades que esse meio de comunicação possui em termos de educação e cultura, situação diagnosticada então por parte da imprensa.⁴⁸

A iniciativa privada e a ação estatal foram complementares na consolidação do campo televisivo brasileiro. A televisão pú-

46 *O Estado de S. Paulo*, 1º dez. 1972. p.14.

47 *Ibidem*, 13 out. 1974. p.43.

48 *Diário de S. Paulo*, 1 jul. 1973. 2ª Seção, p.1.

blica nasceu, no Brasil, com a incumbência de suprir duas carências: a falta de programas educativos nas emissoras comerciais e a fragilidade do sistema educacional brasileiro. Desde o início da década de 1950, surgiram iniciativas para a utilização da televisão com propósitos educativos, assim como algumas emissoras comerciais dedicaram espaço em suas grades para esse fim. Porém, a partir da segunda metade da década de 1960, graças a uma série de medidas providas do campo político, aquelas iniciativas se intensificaram.

A partir da criação da FCBTVE, o governo federal, além de incentivar a implantação de emissoras educativas, chamou para si a missão de constituir suas próprias redes. Contudo, apesar do amplo esforço por parte das esferas federais, estaduais e municipais, houve falta de planejamento na implementação de emissoras educativas, acarretando resultados limitados e frágeis. As poucas emissoras públicas instaladas até 1974 sofriam com os mais diversos problemas, que convergiam para um resultado comum: os baixos índices de audiência. A adesão da audiência às emissoras educativas só poderia ser obtida com uma programação consistente e atraente, a qual dependia de tecnologia e profissionais com experiência na produção de programas educativos. Talvez o primeiro item pudesse ser mais fácil e rapidamente obtido pelas emissoras educativas, vencidas barreiras ou obstáculos de financiamentos públicos, mas o mesmo não ocorreria com a formação de quadros de profissionais especializados em programas educativos, dado que estes eram quase inexistentes no campo televisivo do período, e isso pouco mudaria até os anos 1970.

A TV impressa: visões e interesses da imprensa sobre a televisão

Em meio a matérias ocupadas com o 407º aniversário da cidade de São Paulo, a coluna “Rádio e Televisão” do jornal *O*

Estado de S. Paulo (OESP), em sua edição de 25 de janeiro de 1961, informava e comentava sobre questões envolvidas com a cobertura televisiva que seria dispensada à posse de Jânio Quadros à Presidência da República, que se realizaria dali a seis dias. Além de informar aos leitores sobre a presença de jornalistas de diversos países, locutores de rádio, fotógrafos e cinegrafistas, a coluna destacou a presença da televisão brasileira para a transmissão ao vivo de tal cerimônia.

Afirmava, também, que somente as cinco emissoras de São Paulo – consideradas “assaz poderosas” – e as do Rio de Janeiro talvez pudessem realizar aquela transmissão televisiva, pois as de Belo Horizonte, Porto Alegre e outras regiões não dispunham de condições para tal feito, quer pela distância a que suas sedes se encontravam de Brasília, quer pela falta de postos de retransmissão que pudessem fazer a interligação de suas regiões com a capital federal. Não deixava, entretanto, de colocar em dúvida a capacidade das emissoras paulistas e cariocas de realizar eficazmente “tamanho proeza”, dado que a transmissão da inauguração de Brasília, no dia 21 de abril de 1960, foi considerada um “fiasco total”.

Apesar de reconhecer o esforço e a capacidade dos técnicos daquelas emissoras, a coluna considerava que as transmissões diretas seriam realizadas “quase por magia”, pois a falta de material técnico era grande, assim como era intenso o nível de improvisação para aquele objetivo. Por fim, opinava que a concorrência entre as redes de TV em situações como aquela deveria ser deixada de lado, bem como sugeria que as “poderosas” emissoras paulistas se unissem – por meio do hoje chamado *pool* de emissoras – para a melhor transmissão possível daquele evento. Ademais, para reforçar sua sugestão às emissoras, a coluna reportou-se à união dos potenciais das televisões norte-americanas para a realização de transmissão televisiva nacional.⁴⁹

49 *O Estado de S. Paulo*, 25 jan. 1961. p.9.

Essa matéria da coluna “Rádio e Televisão” ilustra bem algumas das principais preocupações que pautaram o jornal *OESP* ao noticiar e comentar as primeiras décadas de desenvolvimento da televisão brasileira. Notícias, informações e comentários sobre temas ligados à formação, ao desenvolvimento, ao funcionamento e à regulamentação da televisão brasileira, assim como os relacionados com as possibilidades de utilização do meio para o avanço cultural e educacional do Brasil, quase sempre vistos à luz dos passos das televisões da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, constituíram-se em uma dinâmica para o jornal da família Mesquita se integrar ao debate e, quando possível, às ações relativas ao universo televisivo nacional. Noticiário e visões sempre formulados com base em pontos de vista de uma empresa jornalística familiar, sem interesse manifesto em operar emissora de TV e politicamente liberal, bem como dentro de um entrelaçamento da sua trajetória com a promoção e o desenvolvimento nacional, notadamente em São Paulo.

O Estado de S. Paulo era, e continua sendo, o mais antigo dos jornais da cidade de São Paulo em circulação, visto que fundado em 4 de janeiro de 1875, originalmente denominado *A Província de S. Paulo*. Pode-se dizer que a partir de então o jornal foi crescendo com a cidade e influenciando cada vez mais a evolução política do país, com a enorme responsabilidade de ser um dos principais veículos de comunicação do estado de São Paulo. Em 1885, ingressou em sua redação Júlio César Ferreira de Mesquita, membro de uma família paulista de grandes produtores de café, que em pouco tempo passou a diretor. Desde então, a direção do jornal permaneceu nas mãos da família Mesquita.

Em janeiro de 1890, após o estabelecimento de uma nova nomenclatura para as unidades da federação pela República, o jornal receberia sua atual designação, ocasião em que sua tiragem dobrou para 8 mil. Em 1902, Júlio Mesquita tornou-se o único proprietário do *OESP*. De acordo com Sodré (1999, p.368), o final da década de 1920 foi caracterizado como uma fase de gran-

de prosperidade para o jornal. Nesse período, Júlio de Mesquita Filho já havia assumido, com o falecimento de seu pai, a direção do *OESP*, juntamente com Nestor Rangel Pestana. Em 1930, o jornal atinge a tiragem de 100 mil exemplares e lança aos domingos um Suplemento em rotogravura, com grande destaque às ilustrações fotográficas. Entre meados dos anos 1940 e início da década de 1950, Júlio de Mesquita Filho dedicou-se a ampliar e modernizar seu jornal por meio de novos investimentos e da compra de nova maquinaria.⁵⁰

Segundo Maria Helena Capelato e Maria Lígia Prado (1980, p.91-121), o jornal *OESP*, em quase toda sua existência, defendeu um modelo político considerado ideal para o país, sempre se norteando pelos princípios liberais e consubstanciados na prática democrática, com destaque para a defesa do direito de propriedade e dos demais direitos naturais do homem (como a liberdade, a igualdade, a justiça e a segurança) que devem ser assegurados pelo Estado. Pautou-se pela abrangência ante toda e qualquer espécie de extremismo. Sendo assim, delegou-se a tarefa de combater com igual vigor os modelos políticos propostos tanto pelo nazi-fascismo como pelo comunismo. Nessa linha, alertou inúmeras vezes a nação para a necessidade de se acautelar contra os extremismos, quer de direita, quer de esquerda, argumentando que qualquer desses regimes, se instalado no poder, acarretaria irremediavelmente o fim das liberdades individuais.

Durante todo o transcorrer da chamada República Velha, o jornal se colocou ao lado dos contestadores do viciado sistema eleitoral, conhecido pejorativamente como “bico de pena”, caracterizado pelo voto em aberto e pela manipulação fraudulen-

50 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003. Alguns dados referentes aos avanços tecnológicos, novas instalações e a tiragem do jornal *OESP* ao longo dos anos foram retirados do site do próprio periódico paulista: <<http://www.estadao.com.br/historico/index.htm>>. Acesso em: 10 set. 2009.

ta. Em 1930, cooperou com a “Aliança Liberal” e a candidatura de Getúlio Vargas à presidência. Em 1932, o *OESP* e o Partido Democrático, inconformados com o autoritarismo de Getúlio Vargas e com o tratamento hostil reservado a São Paulo pelos “tenentes”, formam uma aliança com alguns setores do PRP e articulam a chamada Revolução Constitucionalista de 32. Em outubro, com a derrota dos revolucionários paulistas, Júlio de Mesquita Filho e Francisco Mesquita foram presos pelo governo de Vargas e expatriados para Portugal.

No ano seguinte, no mês de agosto, Getúlio Vargas convida Armando de Salles Oliveira para ser interventor federal em São Paulo. Armando Salles, que era genro de Júlio Mesquita (já falecido então), impõe como condição para aceitar o posto a anistia aos revoltosos de 1932 e a convocação de uma assembleia constituinte. Assim, Júlio Mesquita Filho e Francisco Mesquita, além de dezenas de outros expatriados, retornam ao país.

Opositor ao golpe do Estado Novo em 1937, Júlio de Mesquita Filho partiu para o exílio nos primeiros meses de 1938. Em março de 1940, o regime estadonovista assumiu o controle do *OESP*. Ao retornar ao Brasil em 1943, Mesquita Filho engajou-se novamente na luta política contra a ditadura varguista, participando ativamente das discussões pela revogação da Carta Constitucional de 1937.⁵¹ Após reassumir a direção do jornal, e com a rearticulação partidária, em dezembro de 1945, não deixou de expressar seu apoio a políticos e propostas udenistas, posicionamento que se estenderia até 1964 – o que permite caracterizar o *OESP* como “folha oficiosa da UDN”. (Silva, 2008, p. 65)

Em 1964, o jornal apoiou o movimento civil-militar que depôs o presidente João Goulart. Apesar de defender a democracia, o *OESP* entendia as atitudes de João Goulart como interferên-

51 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.

cia demasiada do governante e usurpação dos direitos naturais dos indivíduos, portanto, como alvo de resistência da sociedade civil. Desse modo, os proprietários do jornal acreditavam plenamente justificada a proposição de rebelião armada contra um governo democraticamente instituído.

No entanto, o *OESP* entendia que a intervenção militar deveria ser transitória. Quando se evidenciou que os radicais de extrema direita aumentavam sua influência, objetivando a perpetuação dos militares no poder, o jornal retirou seu apoio e passou a fazer oposição. A partir de 1966, começou a mudar de posição, publicando editoriais pessimistas quanto à evolução política nacional, embora mantivesse apoio aos “êxitos da revolução no campo econômico-financeiro”. Em 1968, o periódico paulista passou a ser censurado por sua posição contrária ao regime militar, resistindo com a denúncia da censura através da publicação de poemas de Camões e receitas culinárias em lugar das notícias proibidas. Mais liberal que seus concorrentes, o *OESP* partiu na defesa do ideal de liberdade de imprensa, recebendo como contrapartida a censura prévia que poupou os que aceitaram a autocensura (Aquino, 1999, p.38-54). Com o falecimento de Júlio de Mesquita Filho, no dia 12 de julho daquele ano, a direção do jornal foi assumida por Júlio de Mesquita Neto. A censura prévia ao periódico paulista só seria retirada em janeiro de 1975, com o projeto de distensão política iniciado pelo governo do general Ernesto Geisel.⁵²

No âmbito cultural, o *OESP* se destacou na formação da Universidade de São Paulo (USP). Em 25 de janeiro de 1934, o então governador Armando de Salles Oliveira assinou o decreto de criação da USP, uma ideia lançada pelo jornal ainda em 1927 por meio de uma campanha liderada por Júlio de Mesquita Filho. Este foi incumbido pelo governador de arregimentar os

52 Idem.

professores estrangeiros que viriam formar o corpo docente da Faculdade de Filosofia, com destaque para os jovens Fernand Braudel, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Pierre Monbeig, Ungaretti e outros.

Na perspectiva do jornal da família Mesquita, um dos fatores determinantes do caos político do país residia precisamente na ausência de uma elite intelectual, capaz de compreender os problemas de sua época e dar a eles soluções adequadas. O preenchimento desse vazio intelectual foi tarefa que o *OESP* reservou às universidades, por cuja criação desencadeou intensa campanha. Somente assim, acreditavam os representantes do jornal, seria possível formular o problema brasileiro, tarefa à qual somente os espíritos superiormente dotados e cultivados se poderiam dedicar. Filtrada através dos vários estratos que constituem normalmente uma sociedade organizada e perfeitamente articulada, a ação das elites intelectuais, formadas no cadinho dos centros superiores de cultura, refletir-se-ia na cultura popular. (Capelato; Prado, 1980, p.121-2)

Ainda no campo cultural, o *OESP* lançaria, em 1956, o Suplemento Literário – caderno não só literário, mas também artístico, criado pelo professor Antonio Candido Mello e Souza e dirigido por Décio de Almeida Prado, até 1966. Na época, jovens como Renina Katz, Marcelo Grassmann, Fernando Lemos e Antonio Lizárraga apresentaram trabalhos ao lado de nomes consagrados como Di Cavalcanti, Portinari, Lívio Abramo e Flávio de Carvalho. (Fernandes, 2007, p.16-27)

No círculo dos proprietários de jornais, era conhecida a rivalidade entre Júlio de Mesquita Filho e Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários e Emissoras Associados. Chateaubriand por diversas ocasiões deixou clara sua admiração por Júlio Mesquita, o pai, para o qual pedira conselhos e de quem recebeu ajuda em seu início como jornalista e em suas primeiras aquisições de periódicos. A admiração que nutria por Júlio de Mesquita não foi transferida para Júlio de Mesquita Filho,

de quem o proprietário dos Diários Associados passou a ser inimigo declarado. As relações entre os dois se abalaram desde 1932, quando Mesquita Filho foi para o exílio e Chateaubriand passou a defender o governo varguista. Após esse episódio, com o passar do tempo, a desavença entre o estilo austero e recatado de Mesquita Filho e o comportamento histriônico, debochado e muitas vezes pouquíssimo ético de Chateaubriand acentuou-se ainda mais. O fim dessa animosidade só se deu às vésperas do golpe civil-militar de 1964. A reconciliação partiu de Assis Chateaubriand e foi aceita pelo dono do *OESP*.⁵³

Ainda que a família Mesquita, proprietária do *OESP*, até onde é sabido, nunca tenha revelado publicamente interesse ou entrado em disputa por concessão de canal televisivo, o jornal cobriu os passos da televisão brasileira desde o período inicial de atuação do meio no país. Antes mesmo de a TV ser inaugurada no Brasil, o jornal já divulgava os empreendimentos para a efetivação daquele meio através de propagandas e notas sobre exibições televisivas experimentais. Em 1950, o periódico paulista divulgava cursos técnicos em rádio e televisão, assim como propagandas de aparelhos receptores, as quais eram anunciadas pelas próprias empresas internacionais ou pelas grandes lojas de departamento. Tal fato demonstra, antes mesmo das primeiras emissões regulares, o estabelecimento das primeiras relações entre esses dois meios de comunicação social, a imprensa impressa e a televisão, sendo que o primeiro ainda era necessário como um importante veículo de divulgação para o incentivo ao consumo do segundo.⁵⁴

O jornal *OESP* não dispensou à inauguração da TV Tupi o espaço que dedicaria às inaugurações das emissoras televisivas criadas posteriormente – fato compreensível, dada a desavença

53 Morais, 1994, *passim*.

54 Segundo a consulta às edições de *O Estado de S. Paulo*, publicadas entre 1º jan. e 31 ago. 1950.

entre Júlio de Mesquita Filho e Assis Chateaubriand. Porém, desde a inauguração da Tupi, ocupou-se com a temática “televisão” por meio de pequenas notas ou de colunas como “Artes e Artistas – Cinema – Rádio – Palcos e Circos” e “Notícias Diversas”. Em 1952, o periódico lançou a coluna “Rádio e Televisão”. Dessa forma, o jornal dava provas de sua preocupação com o funcionamento da televisão, além de possibilitar que o leitor ficasse bem informado sobre as questões do então novo meio de comunicação social eletrônico. Mas também era uma forma de o proprietário do *OESP* acompanhar e se posicionar com relação aos passos que Chateaubriand, concorrente direto, pudesse dar para ampliar, por vezes por meios “escusos”, sua posição no campo brasileiro da comunicação social. Aquela seção do jornal se ampliaria paulatinamente em razão do lançamento das demais emissoras paulistas, incluindo suas respectivas grades de programação.⁵⁵

O ritmo crescente de publicação de material sobre a TV no jornal acompanhou o do meio na vida nacional. Mais intensamente a partir da década de 1960, as páginas do *OESP* passaram a noticiar também fatos e acontecimentos relacionados diretamente com a interface entre o campo televisivo e o campo político nacional. Assim, o jornal noticiou e comentou a criação do Conselho Nacional de Telecomunicação e a aprovação do Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT) – este, além de discutido, tal como acontecera com o Conselho, inclusive em editoriais, teve seu texto publicado na íntegra pelo jornal.⁵⁶ De acordo com os editoriais, a principal preocupação do jornal com relação ao CBT era que este pudesse distorcer ou inutilizar regras assecuratórias de direitos públicos e privados, as quais julgava essenciais para a democracia. Em várias ocasiões, julgou que

55 Segundo a consulta às edições de *O Estado de S. Paulo*, publicadas entre 1950 e 1974.

56 *O Estado de S. Paulo*, 31 maio 1963, p.7.

o texto original centralizava questões fundamentais nas mãos do Estado, sendo que este não se encontrava em condições de honrá-lo.⁵⁷ O caso Globo/*Time-Life* e a sua CPI, e a discussão sobre a influência do capital estrangeiro nos meios de comunicação brasileiro foram amplamente tratados pelo *OESP*,⁵⁸ o qual também tratou do processo de implantação da TV em cores no Brasil,⁵⁹ transmissões via satélite, incêndios e crises das principais emissoras brasileiras.⁶⁰

O jornal *OESP* sempre deixou clara sua posição contrária ao que julgava de “baixo nível cultural” na programação televisiva. Aplicava posicionamento semelhante também ao rádio, meio em que a família Mesquita começara a atuar desde 1958, via Rádio Eldorado, de São Paulo. Inclusive, a programação da Rádio Eldorado foi citada pelo periódico paulista como exemplo de qualidade a ser seguido pelas emissoras de TV.⁶¹

O jornal não concedeu espaço considerável às notícias ocupadas com frivolidades sobre a vida pessoal ou profissional de astros e estrelas da televisão, nem mesmo quando do avanço significativo do meio, no início de 1970. Tal dado revela, em parte, a preocupação do *OESP* de formar e reforçar em seu público leitor a opinião de que a televisão deveria ser pensada e tomada como meio promotor de cultura e educação. Essa representação do jornal possibilitava sua posição diferenciada em relação a outros periódicos, como o *Diário de S. Paulo* e a revista *O Cruzeiro*, visto que amplamente noticiou, comentou, analisou e defendeu

57 *Ibidem*, 6 jul., 4 ago e 21 nov. 1961; 8, 9, 10, 11, 12 e 13 jun. 1963.

58 *Ibidem*, 3 set. 1965; 4 e 12 fev.; 22 abr.; 10, 12, 21, 26 e 29 maio; 23 jun.; 2, 13 e 23 ago.; 7, 29 e 30 set. e 8 dez. 1966; 16 fev.; 4 e 18 mar.; 12 abr.; 18 maio e 7 de jun. 1967.

59 *Ibidem*, 5 jun. e 17 jul. 1966; 17 mar.; 12 e 17 set. e 15 out. 1967; 28 jul.; 6, 20 e 30 ago. 1969; 18 abr.; 4 jul. e 10 dez. 1970; 17 e 25 set.; 14 out. e 17 dez. 1971; 7 jan.; 5, 8, 17 e 20 fev.; 3 de mar.; 2 abr. e 3 out. 1972; 24 jun. 1973.

60 *Ibidem*, 7 jul. 1961; 4 maio; 24 e 29 jul. e 2 set. 1962; 30 jul. 1966; 19 jul. e 31 dez. 1968; 28 fev. e 15 jul. 1969.

61 *Ibidem*, 29 dez. 1968. p. 3.

questões ligadas à face cultural-educativa da TV, assim como fez para o rádio.⁶² A defesa da ideia de que a televisão era um meio de comunicação social que, assim como o rádio, deveria apresentar maior comprometimento com a educação e a cultura fora uma constante nas páginas do *OESP*. Não por acaso, as páginas do jornal noticiaram com certa frequência as primeiras iniciativas para a instalação daquele modelo de TV no Brasil, como a promovida por Roquette-Pinto, assim como não descuidaram dos empreendimentos de governos ou concessionários com relação a programas e emissoras cultural-educativas.⁶³

Desde o início dos anos de 1950 e nas duas décadas seguintes, o *OESP* veiculou, inclusive em editoriais, matérias tratando de temas como: necessidade de fiscalização dos programas de TV, supostos abusos das emissoras com relação aos horários de exibição dos programas, qualidade da programação televisiva e função educativa e cultural do meio. Já em 1954, o jornal constatou que a televisão estava “ganhando terreno” tanto do teatro como do cinema; e se no princípio era “tímida”, com programas “mal-organizados”, naquele momento se encontrava “insinuante e sedutora”, constituindo-se, incontestavelmente, em “um espetáculo de diversão pública”.

Embora ressaltasse que a Constituição Federal garantia a livre manifestação de pensamento, sem censura, salvo quanto à diversão pública, o jornal considerava a possibilidade de a televisão estar sujeita à censura prévia. Apesar de julgar que naquele momento os programas televisivos de modo geral eram “inofensivos”, e que os dirigentes das emissoras ainda não haviam começado a fazer uso do poderoso instrumento que ti-

62 Ibidem, 3 jan., 17 fev., 22 mar. e 12 nov. 1952; 3 mar. 1953; 20 set. 1957; 5 jan. 1958; 10 out. 1962; 19 dez. 1968; 30 jan. 1970.

63 Ibidem, 11 mar. 1952; 19 out. 1954; 4 abr. e 7 set. 1961; 30 out. 1962; 1º jan. 1964; 17 fev., 10 jun. e 2 ago. 1966; 23 mar. e 17 set. 1967; 12 jun. e 24 nov. 1968; 28 ago. 1969; 29 ago. 1970; 16 jan., 24 jul. e 11 nov. 1971; 19 jan. e 18 fev. 1972.

nham em mãos, o periódico alertava que futuramente, em tese, abusos poderiam existir, dando margem a queixas que já se anunciavam – vagas, mas “justas”. E concluía que nada garantia futuramente que a tevê não pudesse vir a ser um “agente de dissolução de costumes”.⁶⁴

Nessa direção, o jornal denunciava o descumprimento ou descuido das emissoras com as regras quanto à indicação etária de conteúdos televisivos. Denúncia que nem mesmo isentava programas tidos pelo jornal como “culturalmente apropriados”, como peças clássicas de teatro ou filmes, pois estes sofriam, fora do circuito televisivo, “restrições etárias” que não eram aplicadas quando de sua exibição na televisão.⁶⁵

Em outra frente de matérias ocupada com a televisão, o *OESP* publicava veementes e reiteradas críticas a uma gama de programas que considerava de “baixo nível cultural”, os quais geralmente eram de entretenimento e desfrutavam de grande popularidade. Alvos constantes dessa campanha do jornal eram os programas humorísticos:

Várias vezes nós temos referido, nessa coluna, aos chamados “programas humorísticos” que, na maioria das vezes, não passam de repositórios de grossa pornografia. Num desafio à decência e às próprias leis que nos regem, tais programas se introduzem sorrateiramente nos lares, provocando, às vezes, situação de embaraço. (...). Não obstante os protestos que tal abuso tem provocado, grande parte das emissoras insiste em bater na mesma tecla.⁶⁶

Ainda sobre os programas humorísticos, que afirmava serem chamados “com muita impropriedade” de “espetáculos cômicos”,

64 *Ibidem*, 14 jan. 1954. p. 8.

65 *Ibidem*, 30 nov. 1954. p.16.

66 *Ibidem*, 31 jan. 1953. p.6.

o periódico paulista registrava a impressão de que algumas cenas exibidas não eram ensaiadas ou sequer lidas, deixando passar certas “vulgaridades de evidente mal gosto”, levando para a televisão o “mesmo espírito dúbio das comédias do teatro de revista”, e gerando um resultado “chocante”.⁶⁷ O *OESP* não deixava de frisar, ainda, a “demasiada” preferência dos produtores televisivos por programas como as telenovelas. Dispondo de “elenco com maior ou menor experiência”, com textos “mais ou menos importantes literariamente”, o fato era que, segundo o jornal, raro era o dia em que uma das emissoras de televisão da capital paulista não exibisse um programa de teleteatro ou uma novela.⁶⁸

Apresentadores de televisão também foram alvo de críticas. Segundo o jornal, o “desejo insopitável de ser original” levava os apresentadores a deixar de lado o “bom senso e as boas normas da linguagem”.⁶⁹ Silvio Santos recebeu atenção especial por parte do jornal em decorrência de sua “demonstração de desprezo pela nossa língua e pela gramática portuguesa”. Analisando apenas uma edição do programa dominical, o periódico registrou uma série de erros gramaticais praticados em diferentes quadros por aquele apresentador.⁷⁰

Sendo os humorísticos, as telenovelas e os programas de auditório os principais tipos televisivos “perseguidos” pelo *OESP* devido ao que chamava de “baixo nível cultural”, o jornal não hesitou em publicar a entrega de um memorial, elaborado por entidades que congregavam em seus quadros “pais de família e educadores”, ao chefe do Serviço de Diversões Públicas da Guanabara, reivindicando a moralização dos programas de rádio e televisão. Segundo o periódico, o manifesto afirmava seu especial repúdio às novelas e programas humorísticos que apelavam

67 *Ibidem*, 22 maio 1960. p.13.

68 *Ibidem*, 14 ago. 1957. p.6.

69 *Ibidem*, 22 maio 1960. p.13.

70 *Ibidem*, 24 jun. 1969. p.14.

para o nudismo e as “danças indecentes”, que apresentavam “invertidos sexuais”, malandros e outros tipos sociais, assim como “situações unívocas”, “diálogos grosseiros e vulgares”. Assinaram o manifesto associações como A Campanha pela Democracia, Comitê Brasileiro da Organização Mundial de Educação Pré-Primária, Confederação Evangélica do Brasil, Ação Católica Independente e muitas outras.⁷¹

No início da década de 1960, o *OESP* julgava, em sua coluna “Rádio e Televisão”, que, apesar do aumento no número de emissoras, “infelizmente nada surgiu de novo, a não ser uma nítida quebra de qualidade, em alguns programas”. Definiu como incompreensível o motivo pelo qual a maioria dos novos profissionais do meio artístico e técnico perdia rapidamente o entusiasmo e ficava igual aos “piores veteranos”. Salientava que, apesar de haver artistas e programas que se distinguiam há anos, como Cassiano Mendes, Cacilda Lanuza, Maria Teresa Gregori, grandes concertos, grandes teatros, o número de artistas e programas, antigos e novos, de “má qualidade” era muito maior que os de “boa qualidade”. Segundo o jornal, o *Show 707*, de categoria internacional em 1959, naquele momento estava irreconhecível. Virgínia Lane se eternizava e não conseguia melhorar de maneira alguma. No setor de música popular, a ausência de Maysa era muito sentida. E Manuel de Nóbrega parecia atravessar uma fase menos feliz.⁷²

A qualidade técnica das propagandas também foi questionada pelo jornal no início da década de 1960. Segundo o *OESP*, os pequenos anúncios nunca eram renovados. Surpreendia-se com publicitários que pareciam não atentar para os comerciais com as fitas já velhas e o som às vezes inaudível. Segundo o periódico, tais propagandas não serviam para recomendar um

71 Ibidem, 9 set. 1964. p.6.

72 Ibidem, 8 jan. 1961. p.15.

produto, muito pelo contrário, a reação do telespectador só poderia ser de desagradado.⁷³

O periódico da família Mesquita repetidas vezes buscou frisar o “sucesso” dos poucos programas culturalmente relevantes oferecidos pelas emissoras comerciais. Essa era a forma de *OESP* tentar incentivar produtores televisivos e seu público leitor a “congregar” forças para imprimir à nascente televisão brasileira um ritmo distante do “puramente comercial” e “culturalmente irrelevante”. Tal expediente era aplicado, sobretudo, à sua coluna “Rádio e Televisão”, como bem ilustra o conteúdo da edição de 17 de outubro de 1956: “Fazem falta, no rádio e na televisão, determinados programas de nível cultural ambicioso e que, nas raras vezes que foram apresentados, obtiveram êxito incontestável”. Como exemplo, o jornal citou a TV Record, considerada por ele uma emissora televisiva “de cunho nitidamente popular”, a qual apresentava uma série de programas de declamação de poesias pelo ator João Villaret, com fundo musical do pianista Armando Rodrigues. E o Canal 3, por ter exibido, em duas oportunidades, o grupo “Jograis de São Paulo”.

Tais programas haviam recebido, estatisticamente, segundo o jornal, uma numerosa audiência, justificando, assim, que os responsáveis pela orientação artística das emissoras estudassem a possibilidade da apresentação permanente de tais “espetáculos”.⁷⁴ Outros programas também foram indicados pelo *OESP* como “relevantes”, como a série de documentários exibida pelo Canal 7, denominada *Meio Dia*, definida como “uma verdadeira obra de arte pela maneira como foi filmada”. As atrações internacionais habitualmente apresentadas pela TV Paulista, segundo o periódico, exibiam um “bom gosto fora do comum”, como o *Los Chavales de España*, possuidor

73 Ibidem, 10 maio 1961. p.12.

74 Ibidem, 17 out. 1956. p.9.

de um conjunto de “elevado mérito artístico”.⁷⁵ O jornal buscava, ainda, ressaltar programas que incentivassem o escritor nacional, como o concurso *Procura-se um tele-autor*, promovido pela TV Record,⁷⁶ e a “teimosia elogiável” da emissora ao trazer para São Paulo o que havia de melhor no campo das atrações mundiais, como as apresentações de Louis Armstrong e Ella Fitzgerald.⁷⁷

Por diversas vezes, foi lastimada pela coluna “Rádio e Televisão” a ausência “quase que completa” de programas “didáticos e explicativos” na televisão brasileira. O jornal julgava ser totalmente falsa a argumentação de que eles não eram interessantes porque “as massas” não queriam saber de “arte” e que, portanto, sua apresentação televisiva seria inútil. Segundo o periódico, acontecia exatamente o oposto. Desde que programas daquela natureza fossem preparados de maneira que os telespectadores “menos cultos” pudessem compreendê-los, eles despertariam grande interesse.

Como prova desta afirmação, o jornal lembrava a ocasião em que Radah Abramo tratou, pela TV Tupi, de “problemas de arte”, não registrando, segundo as empresas encarregadas de consultar a opinião pública, qualquer baixa nos índices de audiência do horário. Ainda segundo o jornal, depois de os argumentos para a não exibição de programas daquela natureza serem desmentidos um a um, as emissoras afirmavam que não havia patrocinadores interessados neles. Diante de tal explicação, ressaltou que as emissoras já obtinham lucros suficientes para se permitirem o “luxo” de custear elas próprias “um programa cultural de alto nível”.⁷⁸ Ademais, o OESP cobrou um maior incentivo por parte do governo, em forma de patrocí-

75 Ibidem, 30 jun. 1957. p.13.

76 Ibidem, 31 dez. 1957. p.9.

77 Ibidem, 8 jan. 1961. p.15.

78 Ibidem, 20 nov. 1960. p.22.

nio ou facilidades, como acesso a determinadas fontes e documentos relevantes para a produção de programas que levassem “cultura” ao público através de um veículo de “vasta penetração”, a televisão⁷⁹.

Ao mesmo tempo, o jornal *OESP* buscava informar seus leitores sobre o que acontecia nas televisões do mundo ocidental, notadamente as da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos, utilizando os exemplos da programação cultural e educativa e do funcionamento daquelas televisões como parâmetros para as discussões sobre a televisão brasileira. Esse último expediente frequentemente se materializava em uma frase de uma pequena nota ou num parágrafo de uma matéria maior ocupados em noticiar sobre práticas televisivas estrangeiras. Foi uma ação bastante pulverizada entre as edições dos anos de 1950, mas também na década de 1960 e início da de 1970.⁸⁰

Exemplos lapidares dessa prática são expressos em três matérias da coluna “Rádio e Televisão”. A primeira, publicada na edição de 27 de janeiro de 1957, noticiava a iniciativa porto-riquenha de instalação de um curso de educação ginásial via televisão, e acrescentava um parágrafo que preconizava iniciativas similares à televisão brasileira, ainda que considerasse as diferenças entre o quadro televisivo brasileiro e o de Porto Rico. No dia 28 de fevereiro de 1958, a coluna noticiava várias iniciativas de universidades norte-americanas que estavam fazendo usos experimentais da televisão em seu processo pedagógico, e o jornal enfatizava, com pequeno comentário, o fato de a televisão brasileira ainda não apresentar ou sequer se movimentar para um único programa educativo que fosse. Meses depois, na edi-

79 Ibidem, 7 jan. 1962. p.7.

80 Ibidem, 24 jan. e 2 nov. 1956; 17 e 24 fev., 4 ago., 8 out. e 23 dez. 1957; 12, 19 e 22 jan.; 12 fev. e 16 dez. 1958; 30 mar., 22 jun., 10 set. e 8 dez. 1961; 4 maio e 29 jun. 1962; 21 mar. 1964; 22 fev. 1966; 17 mar. 1967; 1 fev. 1968; 30 ago. 1969; 18 abr. 1970; 7 mar. 1971; 7 jan. 1972; 27 set. 1973; 17 fev. 1974.

ção do dia 24 de agosto, a coluna noticiava sobre um programa educacional transmitido pela televisão nova-iorquina ocupado em ensinar a língua inglesa para imigrantes, e novamente o jornal acrescentava comentário sucinto sobre a ausência de programas educativos na tela da televisão brasileira.

A BBC, na maioria das vezes, era retratada pelo *OESP*, sobremaneira em sua coluna “Rádio e Televisão”, como “exemplo a ser seguido” pelas emissoras brasileiras. A emissora britânica era apresentada pelo jornal como possuidora de programas com um “nível intelectual ambicioso”, com dramatizações de “grandes obras da literatura”, com os serviços de reportagens “mais perfeitos do mundo”, e cuja publicidade era feita de maneira “eficiente”, sem interromper os programas e não incomodando o telespectador.⁸¹ A coluna chegou até a mencionar a seguinte questão: “Será que algum dia – e permitindo a legislação do País – uma estação desse tipo será viável no Brasil?”⁸² Já a televisão norte-americana, no geral, era apontada como possuidora dos mesmos problemas que a brasileira, essencialmente do gênero chamado “comercial”, com excesso de anúncios nos intervalos dos programas, cujo nível artístico era “nitidamente fraco”, salvo “raras exceções”.⁸³

A TV Cultura de São Paulo foi tema recorrente nas páginas do *OESP*. É certo que o jornal noticiou mais amplamente e com maior frequência a segunda fase da emissora, já sob o modelo de TV pública e a direção da Fundação Padre Anchieta, como será visto no capítulo seguinte. No período em que a emissora era de propriedade de Assis Chateaubriand, o jornal publicava apenas pequenas notas sobre a TV Cultura, ainda assim, bastante pulverizadas em suas edições e com certa preponderância quando a emissora começou a investir mais detidamente em programação

81 *Ibidem*, 8 e 15 dez. 1957 e 26 fev. 1961.

82 *Ibidem*, 26 fev. 1961, p.9.

83 *Ibidem*, 17 mar. 1957; 30 mar. e 22 jun. 1961.

educativa, como no caso do programa *Curso de Admissão*, iniciado em 1961 e voltado para alunos do então quarto ano primário que se preparavam para prestar concurso de ingresso ao denominado ensino ginásial.⁸⁴

A posição do OESP com relação à TV Cultura, e ao longo das primeiras décadas da televisão no Brasil, pode ser elucidada tomando como exemplo a coluna na qual geralmente eram tratados assuntos relacionados à cidade de São Paulo, que em uma ocasião recebeu o título “Educação pela TV”. A coluna reporta que um dos grandes problemas de ordem espiritual da população paulista, não só da cidade, mas de todo o estado, prendia-se, até 1969, ao “baixo nível cultural” dos programas de televisão, veículo que estava irremediavelmente participando do estilo de vida da maioria da população. Além de incorporada aos costumes paulistas, a televisão vinha continuamente determinando alterações e mudanças na própria psicologia social dos telespectadores paulistas, no mais das vezes para pior, em razão dos “maus exemplos”, “modismos”, “estultices” e “imoralidades” transmitidos em programas ditos de “grande audiência”. Mas, como era enfatizado na coluna, o advento da TV Cultura deveria ser festejado pelos paulistanos e paulistas, pois o canal soube planejar, organizar e introduzir “programas de alto nível”, tanto no campo da difusão artística e dos conhecimentos gerais, como no da própria educação formal e de caráter ilustrativo.⁸⁵

Por integrar, no período aqui abordado, o condomínio comunicacional Diários e Emissoras Associados, o *Diário de São Paulo* (DSP) representava, ao contrário do OESP, interesses diretos com relação à TV e ao campo televisivo de maneira geral, uma vez que seu proprietário – Assis Chateaubriand – era pioneiro no setor e concessionário de vários canais de televisão. Assim

84 Ibidem, 4 abr. e 27 jun. 1961.

85 Ibidem, 3 set. 1969. p.20.

sendo, esse periódico paulista fez ampla cobertura dos acontecimentos relacionados à televisão brasileira no período de 1950-1974. “Em 1961 estarão no ar 15 emissoras de TV Associadas”, noticiou o jornal *DSP*, no final de 1960. O periódico paulista enfatizava que dez anos antes tal realização seria um sonho, mas naquele momento se tornara uma realidade. Eram mais de 2 milhões de brasileiros que passaram a ter, em seus lares, a imagem da televisão.⁸⁶ Em regra, o *DSP* tratou, por motivos óbvios, mais efusivamente as inovações tecnológicas, produções de programas e obtenção de índices de audiência das Emissoras Associadas, sempre procurando reforçar a imagem do “incansável pioneirismo” dessas emissoras e da figura de Assis Chateaubriand no campo televisivo, por meio da realização de fatos como: a primeira transmissão televisiva direta entre o Rio de Janeiro e São Paulo (1959); a primeira “transmissão em cadeia” (1960); a primeira emissora da região Nordeste a entrar em funcionamento, na cidade do Recife (1960), então de propriedade de Assis Chateaubriand; e a pioneira exibição da TV em cores na cidade de São Paulo pela TV Tupi (1963).⁸⁷

No dia 5 de janeiro de 1929, estava nas bancas o *DSP*, o “jornal sério” que Chateaubriand vinha preparando sigilosamente para os paulistas. Seu primeiro diretor foi o jornalista Orlando Dantas, que ficou no cargo por pouco tempo, assumido posteriormente por Edmundo Monteiro (Morais, 1994, p.191-3). O jornal iniciou as atividades com equipamentos alemães, que, em 1931, foram complementados com novas impressoras, permitindo dobrar sua edição de 32 para 64 páginas. Em 1936, suas rotativas Vomag, igualmente importadas, permitiram a tiragem de 34 mil exemplares de 96 páginas em uma hora de rotação. Novo salto tecnológico seria dado em 1956,

86 *Diário de S. Paulo*, 30 nov. 1960. 1ª Seção, p. 3.

87 *Ibidem*, 24 fev. 1959; 1º maio e 5 jun. 1960 e 9 maio 1963.

quando Chateaubriand adquiriu para o *DSP* a rotativa Super-Cross, que permitia imprimir 65 mil exemplares de dois cadernos de 64 páginas. Os Diários Associados foram os pioneiros a comprar os serviços fotográficos da *Wide World Photo* da França, além de ter os órgãos da imprensa que mais investiram em equipamentos técnicos e na contratação de profissionais capacitados. (Silva, 2008, p.42-3)

No governo ou na oposição, não importava, as empresas de Chateaubriand pareciam ir cada vez melhor. Os Diários Associados se transformaram em uma rede dona de um poder definitivamente intimidativo aos seus concorrentes. Em setembro de 1959, Assis Chateaubriand, preocupado em dar continuidade, após sua morte, ao império comunicacional que havia construído, instituiu o condomínio acionário dos Diários e Emissoras Associados. Distribuiu 49% das ações e quotas que possuía dentro de toda a cadeia a 22 de seus auxiliares, dentre os quais seus dois filhos, gravando-as com as cláusulas de inalienabilidade e incomunicabilidade. Em fevereiro de 1960, Chateaubriand foi acometido de uma dupla trombose que lhe provocou uma paralisia quase total. Em julho de 1962, a preocupação com o destino de sua cadeia jornalística levou Chateaubriand a doar os 51% restantes das ações e quotas que reservara para si aos seus auxiliares, que já haviam recebido os primeiros 49%, excluindo seus filhos, entretanto, dessa segunda partilha.

Em 1965, Chateaubriand foi acometido de um distúrbio das coronárias e seu estado de saúde agravou-se seriamente. No dia 4 de abril de 1968, morria o advogado, jornalista, empresário, ex-dono dos laboratórios Schering e do Licor de Cacau Xavier. Fazendeiro, senador, ex-embaixador do Brasil no Reino Unido e substituto do ex-presidente Getúlio Vargas na cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras (Laurenza, 2008, p.179-80). Com sua morte, João Calmon, vice-presidente desde 1962, tornou-se presidente do condomínio acionário dos Diários Associados, que naquele momento possuía 35 jornais, 18 revistas, 26

emissoras de rádio e 18 de televisão, além da agência de notícias Meridional e a de publicidade Sirta. (Serviços de Imprensa, Rádio e Televisão Associados)

Os Diários Associados, destacadamente o *DSP*, sempre declararam-se editorialmente democratas, liberais, defensores da liberdade de imprensa e de expressão e anticomunistas. Porém, diferente do *OESP*, posicionavam-se politicamente preocupados principalmente com questões empresariais, uma vez que viam nesse expediente uma alternativa mais viável para obter fundos que pudessem ser aplicados nas transformações tecnológicas exigidas pelas alterações que eram operadas no campo jornalístico, para aumentar sua cadeia de veículos de comunicação social e na diversificação de suas atividades comunicacionais. Assim, ao conquistar importantes benefícios dos governos, não apostaram na autonomia da imprensa como uma vital e importante nota da democracia, mesmo a democracia de cunho liberal, sempre defendida nas páginas dos Diários Associados.

As emissoras de rádio e televisão desse complexo comunicacional, assim como as demais existentes, dependiam de concessão pública do Estado para funcionar e de verbas oficiais para desenvolver-se tecnologicamente. Esse processo era muito dispendioso do ponto de vista financeiro, mas, uma vez alcançado, garantia melhores posições das empresas comunicacionais no campo jornalístico, o que sempre foi perseguido por Chateaubriand (Silva, 2008, p.195-200). Assim, como afirma Silva (2008, p. 198), a liberdade de imprensa e expressão defendida pelo liberalismo democrático transformava-se, na produção jornalística dos Diários Associados, sempre prontos a definir-se como democratas e liberais, em meros tipos impressos em suas páginas.

Com o *DSP* nas bancas, em setembro de 1929, Chateaubriand colocou seus jornais a serviço da causa aliancista. Com a derrota da Aliança Liberal, engajou sua cadeia jornalística na defesa de uma saída revolucionária para impedir a posse de Júlio Prestes. Ao final de 1931, temendo o estabelecimento de-

finitivo de um governo ditatorial, apoiou a Revolução Constitucionalista de São Paulo de 1932, sofrendo em função disso o confisco da sede e da maquinaria de *O Jornal*. Após o golpe de 10 de novembro de 1937, que instaurou o Estado Novo, aceitou o novo regime. Uma vez marcadas as eleições para dezembro de 1945, Chateaubriand apoiou o candidato da União Democrática Nacional (UDN), o brigadeiro Eduardo Gomes. Com a posse do candidato vitorioso, Eurico Gaspar Dutra, deu seu apoio às principais medidas do novo governo. Ao se aproximarem as eleições de outubro de 1950, Chateaubriand apoiou a candidatura de Vargas. Entretanto, após sua eleição, movimentou violenta campanha através de seus veículos de comunicação contra a tese nacionalista que defendia o monopólio estatal na exploração do petróleo.

Sua postura de oposição ao governo Vargas se aprofundou quando a cadeia dos Diários Associados engajou-se inteiramente na campanha de denúncias contra o jornal situacionista *Última Hora*, principal sustentáculo de Vargas na imprensa, encampando ainda as pressões para a deposição do presidente. Com o suicídio de Vargas, Chateaubriand apoiou o governo do vice-presidente João Café Filho, que se cercou de quadros da UDN. Nas eleições presidenciais de 1955, deu um discreto apoio a Juscelino Kubitschek, que, em 1957, o nomeou embaixador do Brasil na Inglaterra. Em 1960, eleito Jânio, seu governo foi visto pelos Diários Associados como não merecedor de confiança e sua renúncia classificada como manobra para ser reconduzido ao cargo com poderes ditatoriais. Em seguida, a posse do vice-presidente João Goulart, a qual os ministros militares tentaram vetar, foi defendida pelos Diários Associados. Entretanto, a aproximação de Goulart com a “esquerda” colocou Chateaubriand entre seus opositores, fazendo de sua residência, em São Paulo, a chamada “casa amarela”, um dos centros de conspiração contra o governo. Ao mesmo tempo, preparava a opinião pública, através de seus artigos diários e de

toda a atuação dos Diários Associados, para a eclosão do golpe civil-militar de 1964.⁸⁸

Os Diários Associados sobreviveram bem à ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945). Viveram seu ápice no período democrático de 1946-1960, mas sucumbiram ao fechamento político de 1964. Este encontra Chateaubriand inerte por conta do acidente vascular que sofrera quatro anos antes. A despeito da censura à imprensa pelo regime militar, Chateaubriand já havia perdido a eficácia da capacidade política pra compor com os altos escalões da República, agora uniformizada. O jogo político com o qual estava acostumado era outro. Contudo, apesar da saúde debilitada, fez questão de escrever artigos e publicá-los em seus jornais, que agonizavam diante de dívidas fiscais e previdenciárias, e que enfrentavam a concorrência de um bolo publicitário cada vez mais dividido entre novas ou renovadas cadeias de mídia. Um de seus últimos desafetos políticos foi o marechal Castelo Branco, e consta que a última intriga política que ajudou a urdir foi a candidatura de Costa e Silva à presidência da República. (Laurenza, 2008, p.182-7)

No âmbito cultural, Assis Chateaubriand se destacou pela inauguração, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo (Masp), que constituiu-se em um importante acervo artístico. Inicialmente, foi instalado no próprio prédio dos Diários Associados, passando a funcionar, a partir de 1968, em um edifício especialmente projetado na Avenida Paulista. Para realizar tal feito, Chateaubriand contou com o jornalista e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi, que selecionou as primeiras obras do museu. Para arrecadar recursos, Chateaubriand usou, como de costume, de suas relações com o meio político e empresarial. Ainda nesse campo, posteriormente dedicou-se à criação de museus regio-

88 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.

nais, “espécies de filhotes do Masp espalhados por todo o país e dedicados à arte brasileira”.⁸⁹

O principal jornal paulista de Chateaubriand, o *DSP*, desde o início de 1950, dispensou várias páginas na cobertura dos passos da primeira televisão brasileira, a TV Tupi, de São Paulo. O jornal deu destaque desde a chegada dos primeiros equipamentos para a futura emissora no porto de Santos, até seu “show inaugural”.⁹⁰ Assis Chateaubriand dedicou-se, também, em algumas de suas colunas diárias, a tratar de tal acontecimento, enaltecendo a capacidade inovadora e empreendedora do grupo dos Diários Associados.⁹¹

Mesmo dedicando maior espaço às Emissoras Associadas, o *DSP* não deixou de tratar de fatos, acontecimentos e da programação das demais emissoras. Inclusive, trazia diariamente a grade de programação destas, à medida que iam entrando em funcionamento. Porém, a grade da TV Tupi, em seus primeiros anos no ar, aparecia em destaque na primeira página do periódico – prática também usada, posteriormente, de maneira esporádica. A maior incidência de assuntos relativos às emissoras que não eram ligadas a Chateaubriand versava mais sobre a programação do que acerca da administração ou do funcionamento das emissoras. Exceto no caso da CPI Globo/*Time-Life* e na discussão sobre a influência de capital estrangeiro nos meios de comunicação brasileiros, que foram amplamente denunciados e tiveram participação ativa do então deputado e vice-presidente dos Diários Associados, João Calmon. O condomínio comunicacional de Chateaubriand liderou a campanha contra o acordo Globo/*Time-Life*; inclusive o próprio participou ferrenhamente, através de seus artigos. Talvez tenha sido o tema ao qual Chateaubriand dedicou mais atenção

89 Morais, 1994, *passim*.

90 Segundo consulta às edições do *Diário de S. Paulo* publicadas entre 1 jan. e 19 set. 1950.

91 *Diário de S. Paulo*, 19 e 21 set. 1950.

ao longo de toda sua carreira como articulista, pois a TV Globo buscava a hegemonia no campo televisivo brasileiro, o que levou seus concorrentes a combatê-la amplamente.

Já em 1964, o jornal supunha que a TV Globo, do Rio de Janeiro, a ser inaugurada, pertencia a diretores do jornal *New York Times*. Ademais, presumiu que o grupo norte-americano desejava instalar emissoras televisivas em todas as capitais “de importância no Brasil” e em algumas cidades de “privilegiada posição geográfica”.⁹² Posteriormente, João Calmon, em pronunciamento transmitido pela TV Tupi e publicado pelo *DSP*, afirmou que, apesar de sua alta consideração por Roberto Marinho, de ser deputado federal e diretor dos Diários Associados, foi na qualidade de presidente da entidade estadual e da nacional de rádio e televisão que se viu obrigado a trazer a público o caso dos acordos entre o grupo *Time-Life* e a TV Globo.⁹³

O *DSP* noticiou como merecedora de aplauso pelas pessoas de “boa-fé” a decisão do governo de nomear uma comissão de “alto nível” para investigar o que havia, realmente, no problema da infiltração de capital estrangeiro nos órgãos formadores de opinião pública. Segundo o periódico, deveria ser ressaltado que Calmon apenas mostrou os indícios de um fato “grave” e pediu sua investigação. Se os possíveis responsáveis tinham a “consciência limpa”, deveriam estar dispostos a facilitar a investigação a fim de que se chegasse à verdade. Se, em vez disso, partissem os “suspeitos” a ataques pessoais ao deputado Calmon ou às empresas comunicacionais que dirigia, estaria certamente caracterizada uma falta de “bom-senso”.⁹⁴

Já Chateaubriand, além de publicar diversos textos exclusivamente dedicados ao caso Globo/*Time-Life*, destinou espaço para atacar Roberto Marinho também em outros textos

92 *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1964. 2º Seção, p. 4.

93 *Ibidem*, 1º fev. 1966. 1º Seção, p.1º e 5.

94 *Ibidem*, 3 fev. 1966. 1º Seção, p.4.

nos quais tratava de assuntos variados. O dono dos Diários Associados revelou, em um de seus artigos, o recebimento de proposta semelhante, para parceria com uma empresa norte-americana; porém, tal proposta teria sido prontamente negada por “questões éticas”. Insistiu, ainda, na tese de que o grupo *Time-Life* pretendia implantar um “neocolonialismo cultural” por meio do controle de empresas brasileiras de comunicação. Chateaubriand acreditava que a “quadrilha” formada por Roberto Marinho, o grupo *Time-Life* e o governo federal, através da “chuva de dólares” injetados na TV Globo, buscavam destruir a concorrência no campo televisivo brasileiro. Indicou que o presidente Castelo Branco era “cúmplice do crime de esquiteamento da televisão brasileira”. Por fim, chegou a dar indícios de que o grupo que chamou de “quadrilha” tinha como objetivo a destruição dos Diários Associados. Segundo ele, bastava ver os artistas que a Globo, “molhada pela chuva de dólares”, tirava da TV Tupi, assim como o tradicional *Repórter Esso*, que foi transferido da emissora Associada para a de Roberto Marinho.⁹⁵

Como o *OESP*, o *DSP* noticiou fatos e acontecimentos relacionados com a interface entre o campo televisivo e o campo político nacionais. Assim, passaram por suas páginas criações como o Código Brasileiro de Comunicação (CBT) e a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel),⁹⁶ além de iniciativas provindas do campo político relacionadas à TV educativa.⁹⁷ Como não poderia deixar de ser, a fundação da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), e sua reação aos vetos presidenciais ao CBT, também foram retratados pelo

95 *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1966; 18 mar.; 14, 16, 20, 24 e 27 abr.; 1º, 21, 22 e 26 maio; 23 jun.; 7 set.; e 21 out. 1966; 19 jan.; 7 e 9 abr.; e 8 jul. 1967.

96 *Ibidem*, 3 ago. 1961; 21 maio 1963; 1º mar. 1965.

97 *Ibidem*, 6 jun. e 1º ago. 1963; 14 jul. 1965; 16 jul.; 27, 28 e 29 set. 1966; 11 jan., 20 set., e 29 dez. 1967; 21 jan. 1968; 15 fev. 1969; 7 maio e 27 jun. 1972; 9 fev. e 8 mar. 1973.

jornal, pois representavam o interesse direto do condomínio comunicacional ao qual pertencia o *DSP*, além do fato de João Calmon, vice-presidente dos Diários e Emissoras Associados, ter sido eleito seu primeiro presidente.⁹⁸

Deve-se acrescentar que o *DSP* abriu espaço em suas páginas para notícias, reportagens e notas ocupadas com frivolidades da vida de astros e estrelas televisivos, portanto bem distante da prática do *OESP*. Isto se devia, ao mesmo tempo, ao interesse do *DSP* em atender à curiosidade do público sobre artistas televisivos, o que colaborava com a vendagem do jornal, e à propaganda indireta das Emissoras Associadas via material jornalístico dedicado principalmente ao elenco daquelas emissoras.

Tal como o jornal *OESP*, o *DSP* buscou cobrir, desde o início da década de 1950, fatos e acontecimentos televisivos de outros países, principalmente Estados Unidos e Inglaterra, muitas vezes tomando-os como exemplo para reflexão sobre o que ocorria no campo televisivo brasileiro e para chamar atenção sobre possibilidades à televisão brasileira. Em 1951, o periódico anunciava que nos Estado Unidos “os homens da TV criaram seu próprio código”, ressaltando a possibilidade de tal prática ocorrer futuramente no Brasil, dado o crescente desenvolvimento da televisão.⁹⁹ O *DSP* noticiou com entusiasmo o lançamento pelos norte-americanos do primeiro satélite “equipado com televisão”, fato que abria infinitas possibilidades para as transmissões televisivas no mundo todo.¹⁰⁰

Quanto à britânica BBC, o periódico paulista ressaltou sua abrangência que desde meados da década de 1950 era de mais de 90%, fato que tardaria a acontecer no Brasil em razão de suas dimensões continentais.¹⁰¹ Já em 1958, noticiou o jornal que uma

98 *Ibidem*, 3 ago. 1961; 21 maio e 30 abr. 1963; 28 set. 1968.

99 *Diário de S. Paulo*, 10 nov. 1951. 1ª Seção, p.7.

100 *Ibidem*, 3 abr. 1962. 2ª Seção, p. última.

101 *Ibidem*, 10 out. 1965. 2ª Seção, p.5.

“importante emissora comercial de televisão de Nova York” e a junta examinadora do mesmo estado firmaram um acordo relativo ao uso da TV para a transmissão de programas educativos diários. O primeiro seria responsável pela produção e transmissão, e o segundo traçaria as diretrizes e arcaria com a verba necessária. Segundo o periódico, tal parceria poderia “perfeitamente” ser adotada em terras brasileiras.¹⁰²

A função cultural-educativa da televisão foi tema abordado em muitas matérias do *DSP*, inclusive com relativa frequência. Desde a década de 1950, o jornal defendia a ideia de que a televisão poderia ir além do entretenimento, visto ser ela um meio de comunicação em pleno desenvolvimento e cujos avanços poderiam colaborar significativamente com a instrução pública brasileira. Por vezes, as matérias sobre o tema TV e educação no Brasil finalizavam com exemplos de emissoras de outros países, porém com certa preponderância de exemplos da TV norte-americana. Tal postura pode ser notada na coluna “Educação e Ensino”, na qual era pensada, desde a instalação da TV Tupi, como seria possível colocar esse “admirável recurso” a serviço do ensino. Apesar de o rádio e a televisão já exercerem uma função “profundamente educativa”, não havia a transmissão “regular metódica de conhecimento”.

A televisão, afirmava a coluna, com “toda sua força de penetração na sensibilidade humana”, deveria oferecer “maior terreno às atividades educativas”. Por fim, ressaltava a importância de os dirigentes das emissoras brasileiras estudarem, através dos meios de que dispunham, os pormenores da “vitoriosa experiência” de educação pela televisão promovida pela *Western Reserve University*, de Ohio, nos Estados Unidos.¹⁰³ Em outra oportunidade, o jornal, em sua coluna “Rádio e TV”, sob o título “Edu-

102 Ibidem, 19 abr. 1958. 2ª Seção, p.3.

103 Ibidem, 1 nov. 1952. 1ª Seção, p.6.

car por meio da TV”, elucidou que, em São Paulo, a TV Tupi já havia iniciado dois cursos “bastante interessantes” – aulas de inglês e arte culinária –, além de “numerosos” documentários sobre assuntos variados que sempre traziam “uma mensagem qualquer para a educação de milhares de pessoas”, ressaltando que tais práticas eram amplamente utilizadas pelas emissoras norte-americanas.¹⁰⁴ Posteriormente, já na década de 1960, o jornal não deixou de divulgar a transmissão de “verdadeiras tele-aulas”; não só as transmitidas pelas Emissoras Associadas, mas também como as da TV Paulista, canal 5, que transmitia de segunda a sexta-feira um curso de madureza ginasial.¹⁰⁵

O *DSP* preconizava, ancorado nos exemplos das iniciativas educacionais via TV empreendidas nos Estados Unidos, que a programação da televisão comercial poderia atender, ao mesmo tempo, à função educativa da televisão e à necessidade de difusão do ensino. Evitava tocar na questão de exploração pública dos serviços de emissão televisiva, tão característica da TV europeia e, obviamente, contrário aos interesses comerciais das Emissoras Associadas. Uma comparação entre o tratamento dispensado ao tema “TV e educação” pelo *OESP* e pelo *DSP* é possível. Enquanto o jornal da família Mesquita enfatizava a ausência de programas televisivos de cunho educativo no Brasil, o diário paulista de Chateaubriand procurava reforçar o campo de possibilidades para a junção TV comercial e educação. Sendo assim, o *DSP* não perdeu tempo em anunciar que a emissora de televisão pioneira no Brasil abria seus sinais para alguns cursos educativos.

A TV Cultura de São Paulo recebeu ampla cobertura do *DSP*. Entretanto, a emissora recebera maior atenção em sua primeira fase, como emissora privada, e então pertencente ao condomínio

104 *Diário de S. Paulo*, 11 out. 1951. 1ª Seção, p.12.

105 *Ibidem*, 23 ago. 1967. 2ª Seção, p.8.

comunicacional de Chateaubriand. O *DSP* foi talvez o jornal que mais publicou matérias sobre a emissora, pelo menos até sua aquisição pelo governo do estado de São Paulo. Matérias relacionadas à TV Cultura figuravam no jornal desde o início de 1960, quando eram anunciadas notas e matérias sobre a futura emissora. Mesmo antes de sua inauguração, tratada de forma efusiva e entusiasmada pelo *DSP*, sua futura programação já era anunciada nas páginas do periódico paulista. A “mais paulista das emissoras” – epíteto atribuído à TV Cultura – não deixaria de ser lida quase nenhum dia pelo leitor do *DSP* durante os sete anos em que a emissora pertenceu aos Diários e Emissoras Associados.

No entanto, fatos e acontecimentos que suscitaram uma série de questionamentos de vários setores sociais sobre as condições em que se deu a concorrência e os possíveis acordos que envolveram a compra da TV Cultura pelo governo paulista, tema do próximo capítulo, não ganharam espaço nas páginas do *DSP*. Sobre aquele polêmico processo, o jornal apenas publicou pequenas e lacunares notas. A respeito da venda da TV Cultura, então em dificuldades financeiras e legais, o *DSP* deu total apoio à implementação de uma “emissora educativa” no estado. Inclusive reportando que o “êxito em diversos países traz a TV educativa a São Paulo”. E afirmava que, após quinze anos de “aplicação intensiva no exterior”, particularmente na Europa, na América do Norte e Japão, o uso da televisão para a educação mostrava-se “valioso desde o pré-primário ao pós-universitário”.¹⁰⁶

Por meio de tal representação, o *DSP* deixou claro seu apoio à emissora pública estritamente educativa, eliminando desta forma qualquer possibilidade de concorrência com as demais Emissoras Associadas. Com relação à fase pública da emissora, tratada com menos afincos, o jornal cedeu mais espaço à programação do que para suas crises iniciais, como intervenções políticas na

106 *Diário de S. Paulo*, 2 jul. 1967. 1ª Seção, p. 6.

emissora. Fato compreensível dentro da lógica empresarial dos Diários e Emissoras Associados, pois não caberia ao *DSP*, após o bom negócio que foi a venda da TV Cultura, criticar as possíveis intervenções do governo estadual, comprador da emissora, mas apenas tratar de sua programação educativa.

Assim como o *DSP*, a revista *O Cruzeiro* (*OC*) também integrava o condomínio comunicacional de Chateaubriand. Porém, tinha abrangência nacional e, por um longo tempo, foi a mais vendida do Brasil, ao contrário do periódico paulista, cuja circulação era mais restrita ao estado de São Paulo, além de oscilar entre o segundo e o terceiro lugares em vendas de jornais durante os anos de 1950 e 1960. Por integrar, no período aqui abordado, os Diários Associados, a revista segue as linhas editoriais e políticas correspondentes ao condomínio de Assis Chateaubriand, já abordadas neste tópico. Com relação à televisão, a revista também seguiu basicamente a mesma linha editorial do *DSP*.

A revista semanal ilustrada, fundada por Assis Chateaubriand, com sede na cidade do Rio de Janeiro, iniciou sua circulação em 10 de novembro de 1928. A proposta de Assis Chateaubriand para a revista era bastante ambiciosa: impressão em quatro cores pelo sistema de rotogravura, diversas fotografias, utilização de papel da melhor qualidade, grandes jornalistas nacionais e internacionais e circulação em todas as capitais e principais cidades do Brasil. O primeiro número da revista *Cruzeiro* (sem o artigo inicial de seu título, que só foi incorporado em 1929) teve uma tiragem de 50 mil exemplares, e seu primeiro diretor foi Carlos Malheiros Dias.¹⁰⁷ Como revista de variedades, suas matérias eram bastante diversificadas, incluindo esporte, moda, contos, poemas, cinema, columnismo social, charges e caricaturas, acontecimentos e fatos da semana, histó-

107 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.

ria, crônicas, concursos de fotografia e cobertura internacional. (Mira, 2001, p.13)

Em 1930, a tiragem de *OC* subiu para 80 mil exemplares. Assim como *O Jornal*, *OC* saiu de circulação por um mês, sob pressão do governo, em 1932. Em seu retorno, a tiragem caiu para 20 mil exemplares e Carlos Malheiros Dias deixou a revista que havia idealizado. Graças a contratos publicitários, que permitiram a compra de novo maquinário, *OC* ganhou novo impulso. Dando curso ao movimento de modernização da revista, Assis Chateaubriand convidou Dario de Almeida Magalhães para sua presidência. A partir de 1934, alguns nomes consagrados e outros que mais tarde foram aclamados como a nata do jornalismo, da literatura e das artes plásticas no país passaram a colaborar com a revista. A partir de 1943, sob direção de Frederico Chateaubriand, *OC* atingiu aquela que foi considerada sua maior fase. Com a contratação do fotógrafo francês Jean Manzon, a revista alterou sensivelmente seu aspecto editorial, criando uma nova estética na distribuição das fotos em suas páginas. Ao lado de David Nasser, Jean Manson, durante quase quinze anos, esteve à frente das grandes reportagens, que passaram desde então a ser o carro-chefe da revista.

A segunda metade da década de 1940 e os anos de 1950 foram a época de ouro de *OC*. A revista reinava absoluta sobre suas fracas concorrentes. O sucesso da publicação podia ser medido pela expansão de suas tiragens: dos 200 mil exemplares, ainda nos anos de 1940, a revista atingiu a média de 550 mil em meados da década de 1950, patamar que seria mantido até o início dos anos 1960. O recorde de 700 mil exemplares seria atingido na edição que circulou dois dias após o suicídio de Vargas, em agosto de 1954. A expansão do parque gráfico que produzia a revista, com a compra de oito rotativas em cores e doze impressoras, em 1946, deu suporte a esse crescimento de tiragens. Também o corpo de jornalistas da revista continuou a reunir os melhores nomes da imprensa nacional.

Entre 1959 e 1961, a revista entrou numa fase de decadência. A crise financeira sofrida pela cadeia dos Diários Associados começou a se refletir em *OC*, que passou a economizar na produção, substituindo as grandes reportagens por matérias pagas, cada vez mais frequentes e visíveis. Mais de quinze dos principais jornalistas da revista demitiram-se ou foram mandados embora nessa fase, inclusive Jean Manzon e Frederico Chateaubriand. Embora *OC* continuasse a circular por mais duas décadas, com momentos de intervalo, o prestígio e a popularidade de que a publicação gozava nos anos de 1950 não seriam mais recuperados.¹⁰⁸

OC realizou a transição entre as revistas criadas num momento em que jornalismo e literatura se confundiam, no início do século XX, e aquelas que viriam a ser produzidas nos moldes da indústria cultural. Apesar de sua longa trajetória – a revista atravessou as décadas de 1930 a 1960 como veículo nacional responsável pela crônica social, política e artística, não apenas do Brasil, mas do mundo –, a partir de meados dos anos de 1960 sua decadência já era bastante visível. Com a concorrência crescendo vertiginosamente, tornou-se cada vez mais escassa a publicidade paga na revista, que deixou de circular em 1975. A revista *OC*, que marcou a primeira metade do século, sem a capacidade de se reinventar, cedeu lugar a publicações mais especializadas. Seu ressurgimento em 1979 nada mais tinha que ver com os Diários Associados. (Mira, 2001, p.13-39)

Desde o início da década de 1950, *OC*, assim como o *DSP*, deu ampla cobertura aos feitos referentes ao campo televisivo realizados pelos Diários e Emissoras Associados. As páginas de *OC* foram ocupadas com muitas matérias relacionadas com a programação e com os profissionais do entretenimento televisivo, inclusive com notas sobre a vida de astros e estrelas da

108 Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.

TV. Mas a revista de variedades também publicou notas, reportagens e artigos sobre outros assuntos relacionados à tecnologia televisiva, como: a televisão em cores, o uso do VT, transmissões via satélite, além de outras inovações – as quais eram mais amplamente noticiadas e comentadas quando aplicadas ou encampadas pelas Emissoras Associadas. A essas emissoras eram reservadas grandes reportagens com fotografias, principalmente em suas inaugurações. Tal prática pode ser notada com relação à inauguração da TV Tupi do Rio de Janeiro, à qual *OC* dedicou nada menos que sete páginas. Descreveu, entre várias ilustrações, que a inauguração da “segunda estação televisora do Brasil e da América do Sul” era mais um “passo gigantesco dos Associados em prol da evolução artística de nosso povo”.¹⁰⁹

Assim como o *DSP* e o *OESP*, *OC* também se apoiou em práticas televisivas de outros países e projetou-as para o caso brasileiro. A revista procurou mostrar, em 1952, a necessidade de uma legislação que regulamentasse as atividades relativas à televisão, citando o exemplo dos Estados Unidos, que teve seu código de TV no final de 1951, mas ressaltando que a elaboração da legislação norte-americana contara com a participação das pessoas envolvidas com o meio televisivo.¹¹⁰ O que acabaria ocorrendo parcialmente em terras brasileiras, pois, com a criação da ABERT, em 1962, para lutar contra os vetos do presidente João Goulart ao CBT, os concessionários se manifestariam com mais intensidade. Porém, no momento da publicação da matéria, era outra a situação, pois Getúlio Vargas baixara o Decreto que previa a redução do período de concessão televisiva, contrário à vontade dos concessionários.

OC se ocupou em apresentar outros rumos além do comercial e demasiadamente centrado no entretenimento, que era,

109 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1951. p.56-62.

110 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1952. p.49; 1º mar. 1952. p.45.

então, preponderante na televisão brasileira, fazendo coro com os jornais *DSP* e *OESP*. Já em 1951, a revista apresentou, com frequência, usos e possibilidades para a televisão como agente atuante no campo educacional. O periódico relatou vários casos norte-americanos de utilização da TV como instrumento educativo, quer em escolas, quer em universidades. Como exemplo, pode-se destacar a ampla matéria “Aulas pela televisão”, publicada no dia 28 de abril de 1951. Nela, o leitor era informado que, em Minneapolis, nos Estados Unidos, professores e auxiliares de ensino entraram em greve por melhores salários e a TV foi utilizada em substituição a eles. Calculou-se que 40 mil alunos puderam se beneficiar daquelas teleaulas. Com isso, a revista enfatizou o “futuro fabuloso” da televisão no campo educacional, sem deixar de acrescentar a falta de atenção das autoridades brasileiras para tal uso do novo meio. Ainda sobre esse assunto, em matéria publicada no dia 26 de maio de 1951, intitulada “A TV toma conta das universidades”, a revista atentou para o fato de a televisão estar tendo ampla aplicação também para a formação de adultos norte-americanos.

Ademais, *OC* se propôs a apresentar aos leitores projeções sobre o que viria a ser a televisão brasileira, sempre com base nos processos de desenvolvimento do funcionamento do meio televisivo em outras partes do mundo. No dia 5 de julho de 1952, a revista tenta projetar que no Brasil deveriam coexistir o modelo de televisão público e o privado, ficando o entretenimento a cargo da iniciativa privada e a programação cultural-educativa sob responsabilidade da iniciativa pública. Essa linha, percebida na revista, de certa forma, difere um pouco da do jornal *DSP*, pois a primeira, desde a década de 1950, defende a coexistência dos modelos público e privado de televisão no Brasil, enquanto que o segundo se mostrou defensor da ideia de que a televisão comercial deveria abranger as duas atividades. Essa dissidência entre esses dois órgãos associados pode ter ocorrido em função de o responsável pela coluna “Back Groud”, destinada à veicu-

lação de matérias referentes à televisão na revista, ser Fernando Tude de Souza, pertencente ao grupo de Edgard Roquette-Pinto, o qual se empenhava na luta pela formação de uma televisão educativa no Brasil.

A revista divulgou amplamente a tentativa pioneira de implementação de uma televisão cultural-educativa e pública no Rio de Janeiro, projeto idealizado e conduzido por Edgard Roquette-Pinto, sem, contudo, deixar de frisar a contribuição do pioneirismo da televisão no Brasil de Assis Chateaubriand. *OC*, assim como o *DSP*, por pertencer ao complexo comunicacional de Assis Chateaubriand, exaltou constantemente as Emissoras Associadas e seu fundador. Mesmo ao tratar de iniciativas como a de Edgard Roquette-Pinto, a revista não hesitou em lembrar que, sem o pioneirismo televisivo de Assis Chateaubriand, iniciativas como as do cientista não existiriam.¹¹¹

A cobertura dada à TV Cultura pela revista *OC*, como não poderia deixar ser, foi muito semelhante à do jornal *DSP*. Enfatizou a primeira fase da emissora, promovendo campanha pela aquisição desta pelo governo do estado de São Paulo e enaltecendo seus primeiros anos como emissora pública, passando ao largo de grandes polêmicas. Classificou a compra da TV Cultura pelo governo paulista e os primeiros programas da emissora pública como um dos pontos altos do programa educacional em curso, conduzido, então, pelo governador Abreu Sodré. Segundo a revista, Sodré estava promovendo uma verdadeira “revolução em São Paulo: a do ensino”.¹¹²

Outro expediente muito abordado por *OC* foram as medidas federais relacionadas à educação, no final da década de 1960 e na década de 1970, quando era procurado total apoio dos meios de comunicação social, principalmente do rádio e da televisão. Movimentos como a “Década de Educação” foram amplamente

111 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1, 8, 22, 29 mar.; 12 abr.; 28 jun.; e 5 jul. 1952.

112 *Ibidem*, 7 ago. 1969. p.108-10.

reportados pela revista, principalmente por terem sido lançados pelo então deputado federal e presidente dos Diários e Emissoras Associados, João Calmon.¹¹³

Com a análise dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Diário de S. Paulo* e da revista *O Cruzeiro*, é possível notar que foi dada ampla cobertura por parte da imprensa impressa à formação e ao desenvolvimento da televisão brasileira. Antes mesmo das primeiras emissões regulares, já se estabeleciam as primeiras relações entre esses dois meios de comunicação social. Tais periódicos noticiaram praticamente todos os passos da televisão brasileira, não hesitando em atentar seus leitores para o vasto campo de atuação possível à televisão.

Apesar de apresentarem linhas editoriais distintas, *O Estado de S. Paulo*, o *Diário de S. Paulo* e *O Cruzeiro* deram uma importante contribuição ao estenderem a um público maior, desde os anos 1950, questões atinentes à organização e ao funcionamento da televisão, inclusive tratando do papel social que o meio devia desempenhar. Tais questões, impressas nas páginas daqueles periódicos, davam publicidade a discussões, ações e medidas até então restritas a alguns círculos de poder político e das empresas de comunicação social. Essa prática seria ampliada durante a década de 1960 e início de 1970, ainda que, por vezes, cerceada pela censura do regime militar.

Contudo, o jornal *O Estado de S. Paulo* assim agiria no sentido de se precaver contra possíveis interferências indesejadas e arbitrárias do campo televisivo, então em formação, contra o jornalismo impresso, sobremaneira aquele que não tivesse vinculada a condomínios comunicacionais dispostos de concessão televisiva, como era seu caso. Já o *Diário de S. Paulo* e *O Cruzeiro* se viam obrigados a tratar de questões de organização e funcionamento do campo televisivo em razão de seus concorrentes

113 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 14 e 21 ago.; 25 set.; 16, 21 e 23 out.; 13 nov.; 18 e 25 dez. 1969; 6 e 20 jan. e 17 fev. 1970.

no campo jornalístico cotidianamente informarem e emitirem opinião sobre um espaço em que o condomínio empresarial que integravam atuava, inclusive com interesse hegemônico. Buscavam, assim, evitar ou dificultar tentativas de seus concorrentes em atrapalhar os planos e atuações dos Diários e Emissoras Associados no campo televisivo.

De uma forma ou de outra, os periódicos colaboravam para colocar na pauta de preocupações públicas a necessidade de a sociedade paulista, e por extensão a brasileira, se ocupar com o desenvolvimento da televisão na vida social. Visavam, também, despertar nessa sociedade o interesse de cerrar fileiras pela concretização de emissoras que fugissem ao modelo comercial, caminhando na direção de uma TV cultural-educativa e pública.

2.

A TV CULTURA: DA TABA ASSOCIADA À CRUZ DE PADRE ANCHIETA

Uma nova emissora Associada voltada para São Paulo

As mudanças ocorridas na dinâmica do campo televisivo brasileiro durante a década de 1960 delimitaram todo o posterior desenvolvimento da televisão no Brasil, como abordado no capítulo anterior. Um exemplo do reflexo dessas mudanças foi a TV Cultura, que na mesma década nasceu privada e renasceu pública. Dois dias após as comemorações de dez anos da inauguração da primeira emissora de televisão do Brasil, foi inaugurada, no dia 20 de setembro de 1960, a TV Cultura, canal 2, quinta emissora paulista e segunda dos Diários e Emissoras Associados em São Paulo.

O logotipo da nova emissora estampava a figura de um índiozinho, símbolo das Associadas, evidenciando aos telespec-

tadores, assim, o vínculo da Cultura com o condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand. Este nutria uma verdadeira paixão pelos índios brasileiros, batizando várias de suas emissoras com nomes indígenas, inclusive apelidando todo seu condomínio comunicacional de “Taba Associada”. “Uma nova emissora Associada a serviço do Brasil e voltada para São Paulo”, “a mais paulista das emissoras de televisão”, “a primeira em seu receptor” e “a caçula das Associadas” foram alguns dos epítetos atribuídos à TV Cultura contidos em propagandas quando da estreia do Canal 2. No mesmo dia 20, a programação da emissora já figurava, em *O Estado de S. Paulo* e no *Diário de S. Paulo*, no espaço reservado à publicação das grades de programas das emissoras paulistas de televisão.

O condomínio Diários e Emissoras Associados, antes de operar a TV Cultura, já havia angariado a Rádio Cultura de São Paulo. Esta tinha nascido clandestina, sob o nome DKI, seguido do dístico “A voz do Juqueri”, e tendo como fundador o farmacêutico Candido Fontoura, criador do popular Biontônico Fontoura. Foi ao ar pela primeira vez em 1933, com equipamentos rudimentares e uma antena improvisada, então instalados na garagem da casa do farmacêutico, à Rua Padre João Manoel, 34. O sucesso de sua programação foi surpreendente e, após seguidas intervenções da polícia, seus proprietários legalizaram a emissora. Em fins de 1934, a rádio recebeu o nome de Cultura. Em 16 de junho de 1936, foi inaugurada oficialmente como Rádio Cultura PRE-4 de São Paulo, sob os *slogans*: “A voz do espaço” e “O melhor som de São Paulo”.

A garagem da família Fontoura transformava-se em um autêntico estúdio de rádio, com todas as exigências técnicas necessárias. Posteriormente, a sede da rádio foi instalada em um vasto terreno na Av. Jabaquara, 2983, e, finalmente, na Av. São João, 1285, cujo prédio fora denominado “O Palácio do Rádio”. Muitos artistas nacionais e internacionais passaram pela “voz do espaço”, entre eles Luiz Gonzaga, Grande Otelo e a companhia

teatral de Procópio Ferreira.¹ Em 1958, a Rádio Cultura PRE-4 era comprada pelos Diários e Emissoras Associados, quando sua programação passou a ser exclusivamente musical. No ano seguinte, Edmundo Monteiro assumiu o cargo de diretor-presidente da rádio, cuja sede foi mudada para o bairro do Sumaré e batizada de “Cidade do Rádio”.² Ainda em 1958, os Diários e Emissoras Associados obtiveram seu segundo canal de televisão em São Paulo, o canal 2, que entraria no ar em 1960 sob o mesmo nome da rádio recém comprada de Candido Fontoura, então homenageado como padrinho da nascente TV Cultura. Tal apadrinhamento pode ter decorrido da possibilidade de a concessão do canal 2 de São Paulo ter sido outorgada primeiro a Candido Fontoura e, depois, vendida, juntamente com a Rádio Cultura, aos Diários e Emissoras Associados.

Desde o início de 1960, os leitores do jornal *Diário de S. Paulo* eram informados de que a nova emissora do condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand contaria com o transmissor instalado no edifício-sede do Banco do Estado de São Paulo, naquele momento também usado pela TV Tupi, e deveria entrar no ar possivelmente no final do primeiro semestre daquele ano. Liam que para abrigar a “Caçula das Associadas” estavam sendo feitas adaptações no 15º andar do edifício Guilherme Guinle, sede dos Diários e Emissoras Associados em São Paulo, situado à Rua 7 de Abril, 230. Por meio de matérias vazadas em um misto de reportagens e propagandas, ficavam sabendo que a emissora seria uma das mais modernas no “setor de aparelhamento” e que a administração estava com tudo encaminhado. Eram comunicados que os responsáveis pela direção da TV Cultura seriam Fernando Chateaubriand, filho de Assis Chateaubriand, na direção geral, e José Duarte Junior, na direção artística e comercial.

1 *Diário de S. Paulo*, 21 set. 1960. 1ª Seção, p. 6.

2 *Ibidem*, 16 out., 4 nov. e 25 dez. 1958; 21 e 23 abr., 14 maio e 11 jun. 1959.

Entretanto, os prazos foram se apertando e o jornal tratava de informar que a estreia da nova emissora se daria em meados de agosto de 1960.³

Mesmo com o anunciado atraso na inauguração da TV Cultura, seus diretores não deixavam que o interesse do público pela nova emissora diminuísse. Para tanto, anunciavam na imprensa que a Cultura seria especializada em esportes e noticiários, além de exibir programas infantis, filmes, teleteatros e “grandes programas de outras estações associadas”. Propagandavam que um “mundo maravilhoso do entretenimento” seria oferecido ao telespectador de São Paulo com a TV Cultura, a qual recebia investimentos para a formação de um respeitável “cast”.⁴ Prometiam a produção de um telejornal dos mais informativos de São Paulo, então preparado por Alexandre Von Baumgarten, nome de relevo no mundo radiofônico do período. Dentro da meta de fazer da TV Cultura uma emissora de esportes, informavam que a direção do Canal 2 tinha firmado um acordo operacional com a Rádio Bandeirantes, pelo qual toda equipe de esportes daquela rádio atuaria na tela do novo canal paulista. Edson Leite e Pedro Luiz, locutores esportivos da Rádio Bandeirantes, eram anunciados os grandes comandantes das transmissões desportivas da TV Cultura.⁵

Mais uma vez a estreia da TV Cultura foi adiada, ficando a inauguração prevista para setembro de 1960. Para marcar a início das transmissões da emissora com um feito televisivo, a direção tomou a iniciativa de convidar os três candidatos à presidência da República para um debate televisionado. No dia 3 de outubro de 1960, ocorreria a eleição presidencial para a sucessão de Juscelino Kubitschek. A direção da TV Cultura julgou oportuno inaugurar a emissora com um encontro entre os presiden-

3 *Diário de S. Paulo*, 15 e 30 mar. 1960; 22 jun. 1960; 5 e 12 jul. 1960.

4 *Ibidem*, 23 jul. 1960. 1ª Seção, p. 9.

5 *Ibidem*, 5, 16 e 26 jul. 1960; 1 e 14 set. 1960.

ciáveis, alegando que a opinião pública nacional estava fazendo os últimos exames dos programas de governo e candidatos, daí a utilidade pública do debate proposto. Assim sendo, convidou os candidatos Adhemar de Barros, Jânio Quadros e o marechal Henrique Lott, fixando a data do debate para 7 de setembro, às 22 horas, sem limite de encerramento, uma vez que se tratava de um debate inédito no Brasil.

O Canal 2 queria estreiar com uma discussão democrática e de alto nível. Para tanto, foram examinadas algumas fórmulas para o debate, vencendo, finalmente, o diálogo frontal e direto entre os candidatos, sem qualquer questionário previamente preparado. Os presidencialistas desfrutariam de total liberdade de iniciativa nas perguntas e respostas; a emissora somente os apresentaria aos telespectadores. Os candidatos Jânio Quadros e marechal Henrique Lott aceitaram prontamente o convite da diretoria da TV Cultura, garantindo o comparecimento ao debate. Já Adhemar de Barros, a propósito do convite, declarou à imprensa que não via inconvenientes em participar de uma mesa redonda com os demais candidatos à Presidência da República. Porém, alegava impedimento à participação no debate em virtude de seu roteiro de campanha estar traçado até 3 de outubro, e sugeriu que a mesa redonda fosse realizada depois das eleições. A direção da TV Cultura havia estabelecido uma única condição para a realização do programa: a participação dos três candidatos.⁶

Sem o debate inaugural almejado pela direção da TV Cultura, a estreia do Canal 2 foi marcada para o dia 20 de setembro de 1960, sob a promessa de um “grande show inaugural”. Dessa vez não houve cancelamento e uma pomposa cerimônia de inauguração foi realizada. A solenidade de inauguração, transmitida ao vivo, realizou-se no Jardim de Inverno Fasano, e foi um grande acontecimento social, como registraria o *Diário de S. Paulo*.

6 O *Estado de S. Paulo*, 14 ago. 1960. p.5; *Diário de S. Paulo*, 13 e 14 ago. 1960.

Estiveram presentes à cerimônia o representante do governador Carvalho Pinto, Hélio Damante, diretores de emissoras de rádio e TV de São Paulo, jornalistas e publicitários, bem como vários nomes de prestígio na sociedade. Acolhendo os convidados, via-se toda a diretoria dos Diários e Emissoras Associados, Edmundo Monteiro, Armando de Oliveira, Ruy Aranha, entre outros. Em meio a enormes cestas de rosas amarelas e vermelhas, ouviam-se as felicitações pelo significativo acontecimento. Na entrada do recinto estava a banda da Força Pública, em traje de gala. No salão, a Grande Orquestra Tupi. Osvaldo Soares e Maria Cecília foram os mestres da cerimônia, e recolheram dos convidados depoimentos sobre a expressiva noite em que ia ao ar uma nova emissora para São Paulo.

Às 21 horas teve início a cerimônia inaugural, com o pronunciamento de Edmundo Monteiro. Posteriormente falaram Fernando Chateaubriand e Candido Fontoura. Assis Chateaubriand, em razão de sua convalescença, não compareceu à inauguração de mais uma de suas emissoras de televisão, naquele momento perfazendo o total de onze. Na sequência, houve um show reunindo vários artistas das Emissoras Associadas, organizado por Theophilo de Barros Filho.⁷

Edmundo Monteiro, diretor-presidente dos Diários e Emissoras Associados, em pronunciamento, declarou não duvidar de que a TV Cultura se empenharia na defesa dos direitos humanos e no “maior engrandecimento” da população de São Paulo. Candido Fontoura, padrinho do Canal 2, ao declará-lo inaugurado, desejou-lhe uma trajetória brilhante, na certeza de que a emissora serviria aos paulistas por muitos anos, educando, informando e divertindo, correspondendo integralmente ao nome que levava: Cultura.⁸ Tais discursos reforçam a ideia de que As-

7 *Diário de S. Paulo*, 20, 21 e 22 set. 1960.

8 *Ibidem*, 21 set. 1960. 1ª Seção, p. 6.

sis Chateaubriand, ao idealizar sua segunda emissora televisiva na cidade de São Paulo, não ficou inerte diante do crescente debate sobre a função cultural-educativa da televisão que emergia em terras brasileiras, que era amplamente tratada pelos veículos de comunicação pertencentes ao seu Diários Associados. Ademais, além de grande empreendedor do campo comunicacional, Chateaubriand se destacava como benemérito e apreciava a associação de sua personalidade com a cultura e as artes, sendo a criação da TV Cultura mais um exemplo a reforçar tal imagem.

A nova emissora dos Diários e Emissoras Associados, em São Paulo, segundo o *Diário de S. Paulo*, teve uma recepção positiva, sendo elogiada principalmente por sua imagem “extraordinariamente límpida”. Segundo o mesmo periódico paulista, a direção dos Diários Associados recebeu centenas de telefonemas e telegramas apresentando felicitações pela imagem “soberba e nítida”. Fato que gerou a Cultura mais um epíteto: “a melhor imagem de São Paulo”; o qual seria também utilizado em propagandas futuras.⁹

No dia seguinte à inauguração da TV Cultura, as propagandas do Canal 2 prometiam aos telespectadores paulistas “um espetáculo diário”. Apesar do nome ostentado, a emissora exibiu um perfil eminentemente comercial, afinado com as demais Emissoras Associadas. No início, não obstante ter telejornais e programas desportivos como base de sua grade, o Canal 2 apresentava uma programação variada. A emissora entrava no ar diariamente às 18h30min, exibindo um programa infantil, posteriormente um esportivo, seguido de programas de variedades, música, noticiário, filme, telejornal e terminando com uma programação esportiva a partir das 22h30min. Já no início de outubro de 1960, foram incluídas na grade uma novela diária e teleaulas de inglês. Programas de calouros, entrevistas, teletea-

9 Ibidem, 22 e 28 set. 1960.

tros, dentre outros, também ganharam seu espaço.¹⁰ A emissora, reiteradas vezes, anunciava seu empenho em levar aos lares paulistas uma programação de “alto gabarito”, estudando meticulosamente a elaboração dos programas para que o telespectador recebesse uma mensagem artística ou informativa digna da educação dos paulistas e atual.¹¹

A partir de 1961, a TV Cultura, a exemplo de emissoras de televisão internacionais, passou a ter sua programação matinal, prática até então pouco usada pelas emissoras brasileiras, exceto aos domingos. Nessa época, de segunda a sexta-feira, a TV Tupi e a Record iniciavam sua programação às 12 horas, a Paulista às 15 horas e a Excelsior às 16 horas. Sendo a única emissora paulista no ar no período diurno, das 9 às 12 horas, a Cultura exibia primeiro um programa jornalístico, depois um curso de culinária, um curso de admissão ao ginásio, um programa feminino, um humorístico e, por fim, um musical. Interrompida a partir das 12h30min, sua transmissão era restabelecida a partir das 18 horas, mantendo basicamente a linha de programação já mencionada.¹²

Buscando fazer valer seu nome de batismo, a Cultura firmou parcerias com o governo do estado de São Paulo para a produção de programas estritamente cultural-educativos. O primeiro fruto da parceria entre a emissora e a Secretaria da Educação a ir ao ar foi o programa *Curso de Admissão pela TV*.¹³ Iniciado em 1º de março de 1961, chegou a ser anunciado pelo *Diário de São Paulo* como “o programa de maior audiência em São Paulo”,¹⁴

10 Segundo consulta às grades de programação de TV Cultura de São Paulo, publicadas diariamente nos periódicos *O Estado de S. Paulo* e *Diário de São Paulo*, entre 21 de setembro a 31 de dezembro de 1960.

11 *Diário de S. Paulo*, 12 out. 1960. 1ª Seção, p. 8.

12 Segundo consulta às grades de programação das emissoras paulistas, publicadas diariamente nos periódicos *O Estado de S. Paulo* e *Diário de São Paulo*, entre 1º de fevereiro a 31 de dezembro de 1961.

13 *O Estado de S. Paulo*, 4 abr. 1961. p.17.

14 *Diário de S. Paulo*, 2 maio 1961. 1ª Seção, p. 6.

apesar de, como afirmado anteriormente, não ter concorrentes no horário matinal. Em 1963, com a criação do Serviço de Educação e Formação de Base pelo Rádio e Televisão, a Secretaria da Educação firmou um segundo convênio com a TV Cultura. Esse novo acordo visava à produção de dez horas semanais de programação educativa. Assim, a programação educativa veiculada pela emissora ampliou-se com aulas de literatura, artes plásticas, educação musical, educação de base, 5ª série ginásial, vestibular e curso de madureza aos sábados.¹⁵

Em 1964, foram estendidas as atividades educacionais do Canal 2, sendo inaugurado, pelo secretário estadual da Educação, o primeiro teleposto do Serviço de Formação pelo Rádio e Televisão, localizado na Escola Nazaré. Essa era a primeira iniciativa do gênero no magistério brasileiro. O objetivo principal do teleposto era dar aos alunos mais independência em relação aos mestres, conferindo-lhes maior desembaraço em suas atividades culturais. Dessa forma, a monitora que assistia os alunos durante as aulas dadas pelo Canal 2, e que os “vigia” durante o desempenho das tarefas escolares, deveria interferir o menos possível, propiciando melhor desenvolvimento do trabalho individual das crianças.¹⁶

A TV Cultura chegou a ser, em 1961, a líder de audiência na região do ABC, à época contando com 30 mil televisores. Tal posição era obtida em razão de o sinal da emissora chegar com melhor qualidade que o de suas concorrentes. A Cultura obtinha média diária de 68% de audiência no ABC, índice elevado a 92% quando da transmissão do programa *Tele Revista Santo André*.¹⁷ Observa-se, assim, o exemplo, ainda que pontual, da TV Cultura em apresentar uma programação regional, mesmo que não

15 O Estado de São Paulo, 1 ago. 1963; *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 1º ago. 1963, p.1.

16 *Diário de S. Paulo*, 3 mar. 1964. 1ª Seção, p.9.

17 *Ibidem*, 28 nov. 1961. 1ª Seção, p. 9.

fosse propriamente de cunho cultural. A adesão dos telespectadores à iniciativa também é prova da demanda por programação regional. Contudo, esse expediente não avançaria na Cultura, muito provavelmente por dificuldades técnico-financeiras da emissora para a produção de programas regionais.

Problemas se acentuavam com os baixos índices de audiência da emissora entre 1961 e 1962. Daí, a direção da Cultura propor uma reestruturação na programação com vistas a alavancar a audiência da emissora. Assim, Mário Fanucchi foi convidado para a direção artística da Cultura, ficando José Duarte Junior apenas com a direção comercial. Um dos marcos dessa nova fase foi a exibição de *O Céu é o Limite*, programa de auditório que já havia sido um sucesso na TV Tupi de São Paulo. Requentado pelo Canal 2, o programa chegou a ter grande audiência. Outro programa de grande repercussão foi *O Homem do Sapato Branco*, que era a antítese de *O Céu é o Limite*. Além desses programas, a nova grade da TV Cultura passou a contar com atrações teatrais como *Viva a Marionete*, infantil de Lucia Lambertini, *Quando Menos se Espera*, humorismo de Raul Roulien, e *Sombras do Terror*, suspense de Caetano Gherardi. No setor musical, *Eles Fazem do Sucesso*, de Fernando Negreiros, *Audição Nadir*, com Wilma Bentivegna, e *Erion Chaves Show*. Uma nova prática adotada pela emissora foi a realização de pesquisas para averiguar como seriam recebidos os novos programas.¹⁸

A tentativa de “arrancada para a audiência” promovida pela TV Cultura obteve um sensível êxito. Com o índice de telespectadores sintonizados aumentando, vieram os anunciantes e, assim, houve elevação no faturamento com publicidade. Nessa segunda fase, iniciada em 1963, o Canal 2 aumentou sua potência de som e imagem, adquiriu nova aparelhagem e lançou

18 Ibidem, 15 set. e 3 de out. 1963.

novos programas.¹⁹ Aumentado a qualidade e a abrangência de seu sinal, contemplava cerca de 90 cidades do interior. Entre a nova aparelhagem instalada estava o aparelho de videoteipe, que era um dos mais modernos existentes no país.²⁰ A TV Cultura alcançou um grande índice de audiência em Campinas, principalmente com o programa *Inglês com Fisk*, que atingia cerca de 32,1% de audiência.²¹

No momento em que a TV Cultura parecia engrenar, foi barreada pelo fogo. No espaço de um ano, foram registrados quatro incêndios no edifício dos Diários e Emissoras Associados, localizado na Rua 7 de Abril. O último, ocorrido no dia 28 de abril de 1965, a partir das 20h55min, de grandes proporções, abalou os estúdios da emissora, localizados no 15º andar do edifício. Embora não registrasse vítimas, o sinistro causou prejuízos enormes. Entretanto, graças aos esforços dos funcionários, foram salvas duas das três câmeras que estavam em operação, equipamentos de videoteipe, algumas películas e material eletrônico. A emissora continuou a operar por meio de um retransmissor colocado fora do edifício. Circunscrito o fogo, as organizações voltaram a funcionar normalmente. No momento em que começaram as chamas nos estúdios da emissora, era apresentado o filme norte-americano *Mr. Lucky*, cujo título fora traduzido para *Aventureiro de Sorte*.²²

Após o trágico episódio, a TV Cultura passou a funcionar em um estúdio improvisado no Sumaré. Nesse momento, os dirigentes do Canal 2 passaram a estudar um projeto para a construção de uma “casa nova” para a TV Cultura no bairro Água Branca. Além de um maior espaço útil, o projeto previa melhores instalações e o isolamento indispensável para proporcionar

19 Ibidem, 21 out. 1964. 2ª Seção, p.4.

20 Ibidem, 23 set. 1964. 2ª Seção, p.1.

21 Ibidem, 29 ago. 1964. 2ª Seção, p.4.

22 O Estado de São Paulo, 29 abr. 1965. p.21.

aos trabalhadores da emissora condições ideais de trabalho. Acreditava-se que dentro de poucos meses a emissora teria seu endereço definitivo naquele bairro, onde já funcionavam seus transmissores. As transmissões do Canal 2 exigiam um enorme sacrifício de seus funcionários.²³

Entretanto, as novas instalações ficaram prontas apenas em dezembro de 1966. Erguidas em um belo parque com bosques e lagoas, ocupando uma área de 1.500 metros quadrados, as novas instalações apresentavam o que havia de mais moderno e funcional, com automatização completa do sistema de iluminação, ar refrigerado nos estúdios e na técnica, excelente sistema acústico que impedia a reverberação e proporcionava um som puro e sem interferências estranhas.²⁴ O aumento na potência de transmissão foi um fato. Sem repetidoras, a imagem da Cultura era captada em quase todo o estado de São Paulo, e até em outros estados, como Paraná e Minas Gerais. Modernos equipamentos para transmissões externas também foram incorporados ao patrimônio do Canal 2.²⁵

Ainda funcionando improvisadamente no Sumaré, a TV Cultura vinha obtendo índices razoáveis de audiência no período das 22 às 24 horas, quando eram exibidos programas como *Roda Viva* e *Cine TV 2*. Admirada com esses índices, a direção do Canal 2 lançou uma nova linha de programação denominada “Linha 20 e 30”, que brigaria pela audiência na faixa das 20h30min, diariamente, de segunda a sexta-feira.²⁶ Com as novas instalações concluídas, a direção da emissora intensificou a atenção à parte artística e à disputa da audiência. Os planos para a nova programação contemplavam séries inéditas, filmes e programas ao vivo, nos quais seriam empregados, além de nomes

23 *Diário de S. Paulo*, 5 e 7 maio 1965.

24 *Ibidem*, 21 maio e 12 out. 1966.

25 *Ibidem*, 15 dez. 1966. 2ª Seção, p.7.

26 *Ibidem*, 6 maio 1966. 2ª Seção, p.7.

já pertencentes à emissora, como Jacinto Figueira Junior, Canarinho, Julio Rosemberg e Ney Gonçalves Dias, “novos valores televisivos”.²⁷ A nova programação aumentara o número de telespectadores do Canal 2 – em grande parte, devido ao programa de calouros *Estamos em Órbita*.²⁸

Ao contrário de todos os discursos quando da inauguração, a TV Cultura não se consolidou como mais um empreendimento vitorioso do poderoso condomínio comunicacional dos Diários e Emissoras Associados. Pois, este, já no início da década de 1960, dava mostras de sua enorme crise financeira. A emissora foi criada em um momento em que os veículos de comunicação pertencentes aos Diários e Emissoras Associados agonizavam diante de dívidas fiscais e previdenciárias, o que levou o condomínio a uma grande recessão interna. Somando-se a isso, enfrentavam a concorrência de um bolo publicitário cada vez mais dividido entre novas ou renovadas cadeias de mídia. Como afirmou Rondini (1996, p.25), além de sofrer das mesmas debilidades que afetavam todo o grupo, a Cultura desenvolveu-se à sombra da TV Tupi paulista. Sendo ambas Emissoras Associadas, a Cultura era voltada estritamente a um público regional e tinha pretensões menores que a Tupi. Apesar dos investimentos em reestruturações tecnológicas, a atuação do Canal 2 esbarrava no fato de ele ser o segundo do condomínio comunicacional em orçamento e projetos.

Somando-se às dificuldades dos Diários Associados e, conseqüentemente, da TV Cultura, o Decreto-lei n. 236, de 1967, em seu artigo 12, estabeleceu, por razões de políticas públicas relativas à prevenção do monopólio dos serviços de radiodifusão de som e imagem, que proprietários privados ficariam limitados a um máximo de dez concessões em todo o território nacional.

27 Ibidem, 15 dez. 1966. 2ª Seção, p.7.

28 Ibidem, 22 jan. 1967. 4ª Seção, p.8.

O Regulamento dos Serviços de Radiodifusão definiu que um concessionário poderia somente participar de uma emissora de televisão em cada mercado (Jambeiro, 2001, p. 63). Tal Decreto-lei representou um duro golpe contra as Emissoras Associadas, que, naquele momento, constituíam-se em dezoito estações de televisão, e deveriam se adequar ao novo limite máximo de dez. A Cultura, muito provavelmente, não estaria entre as dez emissoras escolhidas para continuar sob a posse dos Diários Associados, buscando estes se adequar à nova legislação. Ademais, a regra legal que impedia um mesmo grupo de possuir mais de uma emissora de televisão na mesma localidade agravava a situação da Cultura. A TV Tupi e a TV Cultura, ambas pertencentes às Emissoras Associadas, estavam estabelecidas em São Paulo, encontrando-se a primeira em melhores condições de audiência e rentabilidade para o condomínio comunicacional ao qual pertenciam. Portanto, vender a Cultura representava uma boa alternativa para resolver tanto as questões legais quanto as financeiras que assolavam os Diários Associados.

A dinâmica e a competitividade instaladas a partir da década de 1960 no campo televisivo brasileiro são fatores que também explicam o fracasso da TV Cultura em sua fase privada. Como já abordado no primeiro capítulo, a década de 1960 foi marcada por mudanças nas práticas daquele campo, período em que os investimentos publicitários voltados para a televisão superaram os de qualquer outro meio de comunicação. Nessa década, o número de aparelhos vendidos multiplicou-se. Época de inovações tecnológicas e de grandes reformulações nas programações das emissoras. Anos em que a própria TV Tupi, primeira emissora do país e a mais notável emissora Associada, começou a perder espaço dentro do campo televisivo brasileiro. Portanto, como assevera Rondini (1996, p.12), um momento inapropriado para o surgimento de uma emissora de televisão como a TV Cultura, que nascera nos moldes do meio nos anos 1950 e que dividia o poder de fogo dos Diários Associados em São Paulo. A dinâmica do campo televisi-

vo brasileiro não permitia a continuidade de mais uma emissora em São Paulo, e ainda mais sem um projeto que atendesse às suas novas práticas, quer na produção, quer no consumo.

Os programas educativos realizados pela TV Cultura em parceria com a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, apesar do esforço de ambas as partes, foram concebidos sem o devido planejamento, carecendo de recursos financeiros, técnicos e profissionais. Somente a partir da segunda metade da década de 1960 é que serão criadas uma série de medidas, providas do poder federal, buscando constituição de tecnologias, estruturas e profissionais qualificados para o desenvolvimento de emissoras e programas educativos. Porém, deve ser ressaltado que a transmissão de cursos regulares pela Cultura, apesar do aparente insucesso, foi um passo importante para o desenvolvimento de futuros telecursos, para a constituição de novas parcerias entre emissoras e a Secretaria da Educação, assim como para a criação de uma emissora educativa no estado de São Paulo.

Com grandes dificuldades em definir uma programação consistente que mantivesse uma boa média de audiência, possuindo apenas alguns programas de relativo sucesso e atravessando dificuldades financeiras, além das imposições legais e da crescente concorrência do campo televisivo, a TV Cultura, juntamente com a Rádio Cultura, foi vendida para o governo do estado de São Paulo. Assim, “A Caçula das Associadas” saía do ar no dia 7 de dezembro de 1967.

Saiu do ar para voltar como educativa

Para alcançar seu objetivo de criar uma rádio e televisão educativa para São Paulo, o governador Abreu Sodré agiu em duas frentes. De um lado, investiu na criação da Fundação Padre Anchieta, de outro, abriu concorrência pública para compra de emissoras para essa finalidade.

Escolhido pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo como governador, em março de 1967, Roberto Costa de Abreu Sodré foi amplamente apoiado pelo regime militar que ajudara a implantar. Antes mesmo de sua posse, Sodré conheceu, em viagens ao exterior, modelos de televisão educativa, quase sempre de natureza pública. Com uma equipe muito próxima a ele, discutiu a ideia de criação de uma televisão cultural-educativa e pública para São Paulo. A equipe era integrada por advogados e juristas, companheiros políticos e da Faculdade do Largo São Francisco, como Arrobas Martins, Elly Lopes Meirelles, Hélio Motta, José Bonifácio Coutinho Nogueira e Carlos Eduardo Camargo Aranha.

Através das reuniões com esses seus correligionários, o governador começou a idealizar o caminho a ser percorrido para a realização de seu sonho de criar uma televisão pública para os paulistas. Seria a evolução do projeto TV Escolar da Secretaria da Educação, iniciado no governo Carvalho Pinto e ampliado por Adhemar de Barros. A partir dessa premissa surgiram novas indagações como: qual seria a natureza jurídica dessa organização? Seria uma autarquia? Seria uma empresa subordinada a uma Secretaria, por exemplo, a Secretaria da Educação? Ou seria uma entidade à parte? Sodré desejava uma entidade que não fosse de maneira nenhuma vinculada ao governo, apesar de receber deste apoio financeiro. Após muitas discussões, fixou-se a figura de uma fundação de direito privado (Lima, 2008, p.44). Apesar do contexto ditatorial, aparentemente o governador visava criar uma televisão educativa com estrutura política, intelectual e administrativa independentes, portanto, imune a qualquer intervenção por parte do governo.

O desejo do governador Abreu Sodré de fundar uma emissora educativa em São Paulo emergia em meio a um movimento nacional para a criação de programas e tevês com essa finalidade. As discussões em torno da TV educativa, iniciadas na década de 1950, se intensificaram na década seguinte, sendo 1967 o ano

básico da implantação da televisão cultural-educativa no Brasil. Portanto, a criação em São Paulo de uma televisão pública veio no bojo de um movimento nacional de criação de tevês educativas vinculadas ao Estado, que tentavam suprir as deficiências do sistema educacional. Ao mesmo tempo e de forma complementar, as emissoras comerciais tinham retiradas de suas mãos a responsabilidade, mas não a obrigatoriedade, de atender a necessidade educativa. Aparentemente, a particularidade do projeto de Sodré consistia na tentativa de criar uma emissora pública na qual não existissem intervenções políticas, pois nas medidas federais referentes à TV educativa imperavam o autoritarismo e a centralização política.

Como parte das comemorações do 25º aniversário da Revolução Constitucionalista, no dia 8 de julho de 1967, o governador Abreu Sodré assinou, em solenidade realizada no Palácio dos Bandeirantes, a Mensagem n. 226 a ser enviada ao Poder Legislativo. Na mensagem, o governador submeteu à Assembleia Legislativa a deliberação do Projeto de Lei n. 458, que autorizava o Poder Executivo a constituir uma fundação para promover atividades educativas e culturais por meio do rádio e da televisão. Esta teria o nome de Fundação “Padre Anchieta” – Centro Paulista de Rádio e TV-Educativa, em homenagem àquele que foi o primeiro educador do Brasil e participou da fundação do colégio em torno do qual se formou a cidade de São Paulo.²⁹ Na oportunidade, o governador ressaltou que aquele ato poderia representar para toda coletividade paulista maiores facilidades de aprendizagem, sendo um passo decisivo para a erradicação do analfabetismo em São Paulo.³⁰

A iniciativa de Abreu Sodré de constituir a Fundação Padre Anchieta para abrigar uma emissora de rádio e televisão

29 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969. p.5.

30 *O Estado de S. Paulo*, 9 jul. 1967. p.19.

educativa recebeu apoio de vários setores da sociedade. O vice-presidente da Associação das Emissoras de Rádio e Televisão do Estado de São Paulo (AESP), Paulo Machado de Carvalho, entregou ao governador um memorial no qual a entidade apoiava decisivamente a medida adotada pela administração de São Paulo. Os diretores das emissoras de rádio e televisão expressaram calorosos aplausos por ter o governador dado prioridade à meta da educação por meio do rádio e da televisão, dispondo-se a adquirir veículos próprios para tal fim, como ocorria em países onde a prática da educação pelo rádio e pela televisão alcançava pleno êxito. Tais dirigentes indicaram estar inteiramente dispostos a colaborar com plano educacional do governo e com os veículos que viesse a criar para tal finalidade. A carta era assinada pelos diretores responsáveis da TV Record, TV Excelsior, Rádio América, Rádio Difusora, TV Bandeirantes, Rádio Panamericana, TV Tupi, Emissoras Colegiadas, Rádio Bandeirantes, Rádio São Paulo, Rádio Record, TV Cultura, Rádio Tupi, Rádio Cultura e Rede Piratininga.³¹

Além das emissoras de rádio e televisão, periódicos como os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Diário de S. Paulo*, e a revista *O Cruzeiro*, apesar de interesses diversos, apoiaram a iniciativa de Abreu Sodré. O primeiro, desde inícios das emissões televisivas regulares estabelecidas em terras brasileiras, defendeu o uso cultural-educativo do meio. Os dois últimos, além de tratarem desde o início da década de 1950 sobre as possibilidades para o uso da TV de forma educativa, e como veículos pertencentes aos Diário e Emissoras Associados, procuravam enfatizar a iniciativa de Sodré para justificar a compra de uma emissora para aquela finalidade, dado que o Canal 2 estava a venda e pertencia ao mesmo condomínio comunicacional que o jornal e a revista.

31 *Diário de S. Paulo*, 9 jul. 1967. 1ª Seção, p. última.

O então presidente da Academia Paulista de Letras (APL), Pedro Antonio Oliveira Ribeiro Neto, declarou que uma TV educativa paulista representaria um incentivo para a expansão da cultura popular. Segundo o presidente da APL, os autores e artistas em geral poderiam, por meio de uma televisão pública, ter maior liberdade para expor suas obras, “divorciadas do lado comercial”. E julgava como “uma medida de extrema urgência” a dedicação de uma emissora a atividades educativas, notadamente de alfabetização.³²

O professor da cadeira de Rádio e Televisão da Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo, Leonardo Castro, declarava que a criação da TV educativa pelo governo paulista era de grande importância para as estruturas de ensino do país. Ainda segundo o professor, uma emissora pública propiciaria uma aproximação mais direta entre a Universidade e os cidadãos paulistas, e, nessa direção, a USP deveria dirigir os trabalhos da futura emissora educativa. Era necessária a criação de uma emissora com programas de “nível cultural elevado”, acessíveis a qualquer camada social, e que proporcionassem um “cabedal de conhecimentos” aos telespectadores, numa luta frontal contra o analfabetismo. Contudo, não deixava de concluir que a instalação de uma emissora “desse quilate” requereria tecnologia e pessoal qualificados para que se pudesse atingir grande parte dos paulistas.³³

Diretores de organismos ligados aos governos federal e estadual também realizaram declarações de incentivo à iniciativa do Executivo paulista de implantação de uma emissora pública. A então diretora do projeto TV Escolar da Secretaria da Educação, Marília Antunes Alves, como não poderia deixar de ser, procurou reforçar o coro em prol da iniciativa do governador Sodrê de cria-

32 Ibidem, 4 jul. 1967. 1ª Seção, p.8.

33 *Diário de S. Paulo*, 28 jun. 1967. 1ª Seção, p.6.

ção de uma TV educativa paulista. Considerou que o êxito das experiências educativas paulistas realizadas por meio do rádio e da televisão, até aquele momento, apontava para a criação de uma emissora com esses objetivos vinculada ao Estado.³⁴ Assim, também o general Coelho dos Reis, do Contel, afirmou seu apoio à iniciativa paulista, reforçando que a TV educativa era um sucesso em vários países e que cada vez mais ganharia espaço no Brasil por meio dos incentivos dados pelo governo federal, além de iniciativas estaduais e municipais.³⁵

Executivos e Legislativos, tanto da capital como de cidades do interior de São Paulo, também se posicionaram diante da iniciativa do governador Abreu Sodré. A Câmara Municipal de São Paulo aprovou, em votação simbólica, um requerimento do vereador Manuel Figueiredo Ferraz, de congratulações ao governador Abreu Sodré pela criação da TV educativa. Vários vereadores elogiaram tal medida.³⁶ Porém, durante a votação do citado requerimento, a bancada municipal do MDB, partido da oposição, abandonou o plenário alegando a necessidade de ser coerente com a bancada estadual, que era contra a instalação da TV educativa. Retomada a votação, dois dias após aquele episódio, o requerimento fora aprovado por 29 votos a favor e 7 contrários.³⁷ Diversos ofícios e telegramas de autoridades do interior paulista, parabenizando a iniciativa do governador de implantar uma emissora cultural-educativa e pública, foram enviados ao Palácio dos Bandeirantes.³⁸

O governador Abreu Sodré, entendendo que a criação do Centro Paulista de Rádio e TV-Educativa era de extrema relevância, solicitou que a apreciação do projeto instituiria aquele órgão, na Assembleia Legislativa, se o fizesse no prazo de 40 dias, valendo-

34 Ibidem, 30 jun. 1967. 1ª Seção, p.6.

35 *O Estado de S. Paulo*, 6 jul. 1967. p.15.

36 *Diário de S. Paulo*, 24 ago. 1976. 1ª Seção, p.1 e 6.

37 *O Estado de S. Paulo*, 26 ago. 1967. p.4.

38 *Diário de S. Paulo*, 26 set. 1967. 1ª Seção, p.6.

-se da prerrogativa disposta na Constituição do Estado. Nos meses de julho, agosto e setembro, várias foram as considerações, por parte dos deputados estaduais, referentes àquela proposta do governador. Os principais parlamentares do MDB (Movimento Democrático Nacional) se pronunciaram sobre o tema foram Muzetti Elias, Raul Schwinden, Gióia Júnior, Orlando Jurca, Orestes Quércia, Murilo Sousa Reis, Nadir Kenan, Valério Giuli e o líder Chopin Tavares de Lima. O deputado Raúl Schwinden argumentou que o governador não havia descoberto o “ovo de Colombo”, pois o uso da TV de forma educativa já existia desde 1961, em São Paulo, por meio do projeto TV Escolar da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Porém, segundo o deputado do MDB, aquele projeto nunca havia recebido o devido apoio oficial. E asseverava que, por meio de parcerias entre o TV Escolar e as “numerosas” emissoras existentes, recebendo a atenção necessária por parte do Executivo, não se fazia necessária a criação de uma emissora exclusivamente para aquela finalidade³⁹.

O deputado Muzetti Elias Antonio, a respeito de um pronunciamento do governador Sodrê alegando a necessidade de um canal de televisão para instruir os filhos dos trabalhadores, indagava se realmente a maioria dos trabalhadores possuía televisores em suas residências. E julgava que o governador estaria fazendo “mais uma vez” demagogia com os trabalhadores. Por fim, declarou que, dentro de suas forças e de seus partidários, lutaria para que não fosse aprovada a mensagem de Abreu Sodrê, pois entendia que seria mais plausível a abertura de um concurso para atender 25 mil professores primários – que aguardavam tal iniciativa, para alfabetizar as crianças paulistas – do que uma emissora para ministrar aulas “sofisticadas”, o que muito possivelmente aconteceria.⁴⁰

39 Atas das Sessões da ALESP, 29 jun. 1967.

40 Ibidem, 27 jun. 1967.

A oposição ao governo julgava ainda haver maiores prioridades a ser discutidas e aprovadas naquele momento. O deputado Murilo Souza Reis argumentou que o aumento do vencimento do funcionalismo e a conclusão das obras públicas eram problemas mais graves a ser atendidos do que uma televisão para “os filhos dos ricos”, cujos os pais eram os únicos que poderiam comprar televisores.⁴¹ Os parlamentares da oposição não se posicionaram de forma contrária ao uso da televisão com finalidade educativa em nenhuma sessão plenária, mas sim à maneira como Sodré havia proposto a criação da emissora pública paulista. O prazo de apreciação proposto pelo governador também foi muito criticado pelos deputados da oposição. Eles entendiam que o assunto requeria uma análise mais profunda, o que não era possível com a pressa imposta pelo governador.

Como afirmou o deputado Gióia Júnior, nenhum parlamentar julgava a televisão educativa desnecessária, pois já havia exemplos de sucesso espalhados pelo mundo. Porém, o parlamentar acreditava que ela não deveria ser institucionalizada de maneira “afoita” e carente de análises “mais profundas”.⁴² Em outra oportunidade, ressaltou a necessidade de discussão a respeito de qual seria o público alvo da emissora educativa, com que meios ela contaria para concorrer com a “poderosa televisão comercial” e quais seriam os recursos técnicos e profissionais necessários. Por fim, frisou que, da maneira que fora apresentada a TV educativa pelo Executivo, seria este “deliberadamente” o único responsável por seu fracasso. Um governo que queria a qualquer custo possuir uma emissora de televisão, sem um “minucioso estudo”, pagaria a vida toda com os zeros dos índices de audiência o preço de sua obstinação.⁴³ O deputado Valério Giuli, além de reforçar as considerações dos demais parlamentares da

41 *Ibidem*, 14 ago. 1967.

42 *Ibidem*, 30 jun. 1967.

43 *Ibidem*, 15 ago. 1967.

oposição, atentou para o perigo de uma televisão pertencente ao governo se tornar uma “arma política”.⁴⁴

Já os parlamentares da Arena (Aliança Renovadora Nacional), partido de situação, em diversas ocasiões teceram considerações favoráveis à proposta do governador. O líder do governo na Alesp, Paulo Planet Buarque, assim como os deputados Nesralla Rubez, Blota Júnior, Dulce Salles Cunha, Avalone Júnior, Juvenal Rodrigues de Moraes e João do Prado, além de corroborarem com a urgência do tema, defenderam todos os itens do Projeto de Lei encaminhado pelo governador. O deputado Nesralla Rubez, a propósito das afirmações da oposição, ponderou que o governador Sodré estava bem amparado em sua empreitada de criar uma emissora visando democratizar o direito de acesso à cultura e à educação. Considerou que o chefe do Executivo paulista tinha a seu favor “as vozes mais abalizadas e conceituadas” que lidavam com o ensino. Segundo o deputado, um canal de televisão estipendiado pelo governo estadual teria o grande mérito de levar a educação técnica, especializada em todos os graus do ensino, a uma vasta gama da população de São Paulo, notadamente às famílias “mais desfavorecidas”.⁴⁵

Paulo Planet Buarque procurou responder uma a uma as proposições feitas pela oposição. A respeito do “perigo” de que o governo viesse a usar a futura emissora pública para propaganda política, considerou que os propósitos do governador estavam bem claros. Segundo o deputado, a intenção era criar em São Paulo aquilo que em todos os países do mundo se fazia, ou seja, possibilitar que a educação chegasse aos mais longínquos pontos paulistas, utilizando o “mais moderno veículo de comunicação”, a TV. Para o líder da Arena, a acusação de uso político da futura televisão caía por terra, definitivamente, com a iniciativa do governado de criar a Fundação Padre Anchieta para gerir as emis-

44 Ibidem, 17 ago. 1967.

45 Ibidem, 29 jun. 1967.

soras de rádio e televisão de São Paulo, uma vez que o projeto apontava a constituição apolítica da entidade.⁴⁶

O deputado Blota Júnior afirmou, em “depoimento como homem de rádio e de televisão”, não poder concordar que a criação de uma emissora educativa pra os paulistas fosse uma obra inoportuna e faraônica, como afirmavam os deputados da oposição. Considerou que sem o avião e o rádio o Brasil há muito tempo poderia ter perdido sua unidade de língua, sua unidade ideológica e sua coparticipação em todos os problemas nacionais. Apoiado em exemplos de países como Austrália e Estados Unidos, o deputado salientava que somente veículos como o rádio e a televisão, por sua abrangência, poderiam combater as carências educativas brasileiras por meio de cursos padronizados. E acrescentava que, até em lugares desprovidos de energia elétrica, as ondas do rádio se faziam presentes através de aparelhos a pilha. Por fim, o radialista e parlamentar considerou fascinante a ausência de fronteiras para o caminho da informação e cultura em veículos como o rádio e a televisão.⁴⁷ Afinada com Blota Júnior e com os demais deputados da situação, Dulce Salles defendeu o caráter de urgência estipulado pelo governador, argumentando que muito tempo já havia sido perdido para que fossem resolvidas as carências educativas da população. Ressalvava, ainda, a importância da criação de uma emissora de rádio e uma de televisão, pois em lugares ainda não contemplados com televisores certamente já se encontravam aparelhos de rádio.⁴⁸

Pelas considerações dos deputados do MDB e Arena, apesar de orquestradas politicamente, é possível notar um considerável conhecimento sobre o uso da televisão de maneira educativa. Preocupações como autonomia política, recursos físicos e técnicos e definição de uma linha a ser seguida eram termos do debate

46 *Ibidem*, 8 ago. 1967.

47 *Ibidem*, 15 ago. 1967.

48 *Ibidem*, 6 set. 1967.

para a TV educativa no Brasil, sobremaneira no ano de 1967. Ademais, os parlamentares, por diversas vezes, mostraram-se antenados a experiências de emissoras públicas de outros países, pois ainda não existia nenhuma emissora desse cunho em funcionamento no Brasil. Buscavam, com base naqueles modelos, tecer comentários sobre o caso brasileiro. Por fim, deve ser ressaltada a existência de parlamentares provindos do campo televisivo e radiofônico, como Gióia Júnior, Blota Júnior, Dulce Salles e Paulo Planet Buarque. Tais deputados realizavam considerações muitas vezes calcadas em suas experiências empíricas, sem, contudo, deixar de atrelá-las às diretrizes dos partidos aos quais estavam filiados.

Entre meados e final de agosto de 1967, o Projeto de Lei n. 458 recebeu parecer favorável da Comissão de Constituição e Justiça e da Comissão de Educação e Cultura da Assembleia Legislativa. Os relatores designados a se pronunciar por essas comissões foram, respectivamente, Blota Júnior e Roberto Rollemberg. Sendo ambos do partido do governador, não tiveram dúvidas em endossar os termos e se manifestarem pela aprovação do Projeto de Lei. O relator Jamil Dualibi, da Comissão de Finanças, também apresentou parecer favorável. Porém, seu entendimento foi rejeitado pela própria Comissão, ficando o deputado Fernando Mauro encarregado de redigir um novo parecer. O segundo parecer, dessa vez aprovado pela Comissão, foi contrário ao Projeto de Lei do governador, relatando que “era público e notório o descalabro financeiro do tesouro estadual”. Da Comissão de Finanças participavam alguns principais parlamentares que se opunham à iniciativa do governador, ou seja, Orlando Jurca, Muzeti Elias Antonio e Nadir Kenan.⁴⁹

Finalmente, por decurso do prazo e após sessão extraordinária da Assembleia Legislativa, ficou aprovado, no dia 12 de setembro de 1967, o projeto do Executivo que autorizava o gover-

49 ALESP. Pareceres n. 459, 460 e 461, referentes ao Projeto de Lei n. 458, de 1967.

no a constituir a Fundação Padre Anchieta – Centro Paulista de Rádio e TV-Educativa, sem que a mesma pudesse ser utilizada com fins político-partidários. As verbas necessárias à Fundação viriam do cofre estadual, porém as diretrizes de funcionamento seriam dadas por seus órgãos de administração, constituídos por um Conselho Curador e uma Diretoria Executiva. Inicialmente a Fundação seria dotada de um capital de 1 milhão de cruzeiros novos e seu pessoal admitido sob regime da legislação trabalhista, bem como teria isenção de todos os impostos e taxas estaduais.

Durante a sessão, o projeto em exame foi defendido pelo líder do governo na Alesp, o deputado Paulo Planet Buarque, assim como pelos deputados Blota Júnior, Nesrala Rubez e Amaral Gurgel. Já o deputado Orlando Jurca, do MDB, combateu o projeto, apoiado por frequentes apartes do líder de seu partido, o deputado Chopin Tavares de Lima. O deputado Paulo Planet Buarque informava que divergências na própria oposição impediram a aprovação de um substitutivo de autoria do deputado Tavares de Lima, reconhecido pela maioria dos deputados como “mais perfeito do que o projeto original”, e a oposição se concentrava em profligar o dispositivo constitucional que assegurava a aprovação de projetos governamentais por decurso do prazo.⁵⁰

No dia 27 de setembro de 1967, o governador Abreu Sodré assinou a Lei n. 9.849, de 26 de setembro de 1967, que autorizou o Poder Executivo a constituir a Fundação Padre Anchieta.⁵¹ No mês seguinte, o governador anunciou a escolha de seu correligionário José Bonifácio Coutinho Nogueira para a presidência da nova Fundação. Coutinho Nogueira pertencia ao grupo com o qual Sodré debatia a ideia de criar uma emissora de rádio e televisão educativa para os paulistas. Formado em direito pela Universidade de São Paulo, Coutinho Nogueira foi presidente da

50 *O Estado de S. Paulo*, 13 set. 1967. p.5.

51 *Diário de S. Paulo*, 28 set. 1967. 2ª Seção, p.9.

UNE, secretário da Agricultura no governo de Carvalho Pinto e candidato derrotado por Adhemar de Barros nas eleições para o governo estadual, em 1962. Além de empresário da área agrícola e pecuária, após sua saída da Fundação Padre Anchieta, Coutinho Nogueira fundou a Empresa Paulista de Televisão (EPTV), afiliada à Rede Globo em Campinas, Ribeirão Preto, São Carlos e Varginha. Entretanto, dirigindo-se a deputados, prefeitos e outras autoridades, Abreu Sodré ressaltou que a escolha de José Bonifácio Coutinho Nogueira para aquele “importante cargo” devia-se, antes de mais nada, à necessidade de dar à Fundação Padre Anchieta um “caráter empresarial”, afastando qualquer possibilidade de utilização desse órgão para fins de propaganda política. Segundo o governador, Coutinho Nogueira faria daquela Fundação “um instrumento de integração estadual, promovendo educação e formando as gerações futuras”.⁵²

O artigo 4º da Lei que autorizou a constituição da Fundação Padre Anchieta previa que seus estatutos deveriam ser aprovados por decreto governamental.⁵³ Sendo assim, por meio do Decreto Estadual n. 48.660, de 18 de outubro de 1967, foi aprovando o primeiro Estatuto da Fundação Padre Anchieta. Tal texto, apesar de todos os discursos sobre autonomia proferridos por Sodré, caracterizou um vínculo político entre aquela Fundação e o governo estadual, pois ao mesmo tempo que previa um comando técnico e executivo, com diretores administrativos, de ensino, artístico-culturais e de produção, determinava que o diretor-presidente e seu vice fossem escolhidos pelo governador dentre os nomes de uma lista tríplice indicada pelo Conselho Curador. Tal Conselho seria composto por 25 membros, ficando a presidência conferida ao representante do poder Executivo estadual.

52 Ibidem, 6 out. 1967. 1ª Seção, p.5.

53 São Paulo. Lei n. 9.849, de 26 de setembro de 1967.

Ademais, segundo o Estatuto, nove membros do Conselho Curador seriam representantes dos seguintes órgãos: Poder Executivo do Estado de São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo, Secretaria do Governo do Estado de São Paulo, Conselho Estadual de Educação, Conselho Estadual de Cultura e Conselho Estadual de Telecomunicações. Ou seja, haveriam nove conselheiros diretamente ligados à escolha do governador para aqueles cargos. Os dezesseis conselheiros restantes seriam representantes de: Prefeitura Municipal de São Paulo, Pontifícia Universidade Católica (PUC), Universidade Mackenzie, Academia Paulista de Letras, Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac), Fundação Armando Álvares Penteado, Museu de Arte de São Paulo (Masp), Bienal de São Paulo, Sociedade de Cultura Artística, Orquestra Filarmonica de São Paulo, Centro do Professorado Paulista, Associação de Pais, Escola de Pais e Diretoria Executiva da Fundação Padre Anchieta.⁵⁴

Em menos de um mês após a aprovação do primeiro Estatuto da Fundação Padre Anchieta, foi prevista sua primeira mudança, por meio do Decreto Estadual n. 48.888. Este não provocou grandes transformações, atendo-se basicamente a alterar a redação de alguns artigos. As funções de diretor administrativo, diretor de ensino, diretor artístico-cultural e diretor de produção passaram a ser denominadas pelo termo assessor.⁵⁵ Já em 1968, um novo decreto provocou uma sensível mudança no Estatuto da Fundação Padre Anchieta. No plano administrativo, houve o

54 São Paulo. Decreto n. 48.660, de 18 de outubro de 1967.

55 São Paulo. Decreto n. 48.888, de 10 de novembro de 1967.

acréscimo de mais uma assessoria, pois a assessoria artístico-cultural foi dividida em duas, ficando uma artística e outra cultural.

O Decreto Estadual n. 50.191, de 1968, previa a alteração da composição do Conselho Curador, que passaria de 25 para 35 membros. Dos 35 membros, 11 passariam a ser natos e 24 eleitos, por maioria absoluta, pelo próprio Conselho. Os membros natos seriam os secretários de Educação e da Fazenda, além de representantes do Conselho Estadual de Educação, do Conselho Estadual de Cultura, da Fundação de Amparo à Pesquisa, da Universidade de São Paulo, da Pontifícia Universidade Católica e da Universidade Mackenzie, e três indicados pela Sra. Renata Crespi da Silva Prado. Os mandatos dos membros eleitos seriam de três anos, havendo anualmente renovação de um terço (oito membros), porém, permitida e reeleição sem limites.⁵⁶

Em agosto de 1968, o “solar Fábio Prado”, edifício situado à Rua Iguatemi, 774, foi doado à Fundação Padre Anchieta. Esse gesto partiu de Renata Crespi da Silva Prado, viúva do ex-prefeito de São Paulo, Fábio Prado. Segundo o presidente daquela Fundação, José Bonifácio Coutinho Nogueira, a propriedade, avaliada em 5 milhões de cruzeiros novos, era a “conquista de uma imponente sede própria, capacitada a receber todas as instalações da Fundação”.⁵⁷ Por essa doação, o Decreto, de 1968, que aprovou alterações do Estatuto da Fundação Padre Anchieta, além de incorporar o Solar Fábio Prado ao patrimônio da Fundação, estabeleceu que sua doadora, Renata Crespi, indicaria três representantes para membros natos do Conselho Curador.

Outra importante mudança no Estatuto da Fundação Padre Anchieta, estabelecida pelo Decreto de 1968, foi a escolha do diretor-presidente pelo Conselho Curador, em maioria absoluta, e não pelo governador como previa o primeiro

56 São Paulo. Decreto n. 50.191, de 9 de agosto de 1968.

57 *O Estado de S. Paulo*, 8 e 9 mai, e 19 jun. 1968.

Estatuto. Ao governador, após as alterações de 1968, caberia aprovação de mudanças no Estatuto deliberadas pelo Conselho, e não mais sua deliberação, que passou a ser atribuição exclusiva do Conselho Curador. Aparentemente, as novas mudanças visaram diminuir as possibilidades de influência direta do governo estadual. Entretanto, o representante do Executivo tinha participação na eleição de seis dos onze membros natos, pois os escolhidos para os cargos de secretário da Educação, secretário da Fazenda, conselheiros estaduais de Educação e Cultura, reitor da USP e presidente da FAPESP eram nomeados pelo governador.

Consequentemente, o chefe do Executivo estadual poderia influenciar, ainda que indiretamente, na eleição dos demais membros, que eram escolhidos pelo próprio Conselho Curador, embora ferisse a pretensa autonomia da Fundação. As mudanças estabelecidas no Estatuto da Fundação Padre Anchieta deram garantias para a perpetuação dos mesmos membros no Conselho, uma vez que permitia a reeleição sem limites.⁵⁸ Esse fator possibilitou, segundo Rondini (1996, p.28-9), que os “pares de Abreu Sodré”, membros do Conselho Curador, o elegessem conselheiro e o conduzissem, no início dos anos de 1980, à presidência deste. Após mudanças estabelecidas em 1968, o Estatuto da Fundação Padre Anchieta se manteve intacto por dez anos.

Ainda sob a vigência do primeiro Estatuto da Fundação Padre Anchieta, em outubro de 1967, o governador Abreu Sodré deu posse à Diretoria Executiva e ao Conselho Curador daquela Fundação. O cargo de diretor-presidente, como previamente anunciado pelo governador, ficou com José Bonifácio Coutinho Nogueira. Carlos Adolfo Schmidt Sarmento foi anunciado vice-presidente; o historiador e professor de literatura Antonio Soares

58 São Paulo. Decreto n. 50.191, de 9 de agosto de 1968.

Amora foi escolhido como diretor de Ensino; o ator, jornalista e radialista Carlos Pereira de Campos Vergueiro foi nomeado diretor artístico-cultural. Para a diretoria administrativa foi anunciado o brigadeiro Sergio Sobral de Oliveira; para a diretoria de produção, o jornalista Fernando Vieira de Mello. No Conselho Curador, foram empossados os representantes indicados por cada um dos 25 órgãos previstos no primeiro Estatuto. Por escolha de Sodré, foi empossado como presidente do Conselho o professor Antônio Barros de Ulhôa Cintra.

Para compor as demais 24 cadeiras foram escolhidos: o jurista Alfredo Buzaid, o professor e crítico literário Antonio Candido de Mello e Souza, o professor Carlos Pasquale, o padre Dario Bevilacqua, a professora Esther de Figueiredo Ferraz, o engenheiro Gilberto Waak Bueno, Hélio Dias de Moura, o deputado José Felício Castellano, o jornalista e cientista José Reis, o empresário José Ermírio de Moraes Filho, o escritor e historiador Leonardo Arroyo, o advogado (e correligionário de Abreu Sodré) Luis Arrobas Martins, o engenheiro Luiz Vieira de Carvalho Mesquita, a diretora do projeto TV Escolar Marília Antunes Alves, Nelson Marcondes do Amaral, o empresário da construção civil Oscar Klabin Segall, o professor Paulus Aulus Pompéia, o professor e poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, o professor Ernesto Lima Gonçalves, o psiquiatra e professor Paulo Gaudêncio, Paulo Bonilha, o professor Paulo Ernesto Tolle, Roberto Pinto de Souza e o deputado Sólton Borges dos Reis.⁵⁹

Apesar das alterações do Estatuto da Fundação Padre Anchieta ocorridas em 1968, foram respeitadas as nomeações feitas anteriormente, ficando a cargo do governador a indicação dos novos conselheiros, em virtude do aumento de membros do Conselho Curador de 25 para 35. Ressalvada a faculdade concedida a Renata Crespi de indicar três membros natos para o Conselho.

59 *O Estado de S. Paulo*, 31 out. 1967. p.40.

Os mandatos dos novos curadores findariam juntamente com os dos nomeados anteriormente, em 30 de abril de 1970. José Bonifácio Coutinho Nogueira foi mantido como diretor-presidente. Os cargos de diretor-vice-presidente e diretor econômico foram ocupados, respectivamente, pelo empresário e político Olavo Egydio Setubal e pelo secretário da Economia e Planejamento Onadyr Marcondes, por indicação de Abreu Sodré.

Como membros do Conselho Curador, doze novos nomes foram indicados, pois, além das dez novas cadeiras criadas, houve a saída dos conselheiros Sólon Borges dos Reis e José Felício Castellano. Os onze membros natos eram: Antonio Barros de Ulhôa Cintra, por ser secretário da Educação; Luiz Arrobas Martins, secretário da Fazenda; Paulo Ernesto Tolle, representante do Conselho Estadual de Educação; Miroel Silveira, representante do Conselho Estadual de Cultura; Jayme Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, diretor-presidente da Fapesp; Alfredo Buzaid, reitor da USP; Dario Bevilacqua, representante da PUC; Esther de Figueiredo Ferraz, reitora do Mackenzie; e, indicados por Renata Crespi, Lucas Nogueira Garcez, Paulo Duarte e Nilo Galo. Desses membros natos, cinco nomes não constaram na primeira formação do Conselho Curador: os professores Miroel Silveira, Jayme Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti e Paulo Duarte, o ex-governador Lucas Nogueira Garcez e Nilo Galo.

Os 24 membros do Conselho Curador, com mandato até 30 de abril de 1970, eram o professor Vicenti Minicucci, o professor José Frederico Marques, o padre Benedito Mário Calazans, Hilário Torloni, o publicitário Emil Farah, Antonio Luiz Ferraz, Lauro de Monteiro Cruz, além dos que já constavam na primeira lista: Antonio Candido de Mello e Souza, Carlos Pasquale, Gilberto Waak Bueno, Hélio Dias de Moura, José Ermírio de Moraes Filho, José Reis, Leonardo Arroyo, Luiz Vieira de Carvalho Mesquita, Marília Antunes Alves, Nelson Marcondes do Amaral, Oscar Klabin Segall, Paulus Aulus Pompéia, Péricles

Eugênio da Silva Ramos, Ernesto Lima Gonçalves, Paulo Gaudêncio, Paulo Bonilha e Roberto Pinto de Souza.⁶⁰

Agindo em duas frentes, o governador Abreu Sodré, no dia 15 de junho de 1967, antes mesmo do envio da mensagem para a criação da Fundação Padre Anchieta, assinou um edital de concorrência pública para aquisição de uma emissora de rádio e televisão que ficariam a cargo da futura Fundação. Segundo o edital, a emissora de TV a ser adquirida deveria atender a uma série de requisitos essenciais: a) estar apta para o funcionamento pleno, nos termos da legislação vigente aplicável, dentro de 60 dias após a assinatura do contrato de aquisição; b) ter capacidade de operação, de propriedade, desembaraçada de quaisquer ônus de transmissor que operasse na faixa VHF, com câmeras e demais complementos e equipamentos técnicos, inclusive para videoteipe, que assegurassem seu perfeito funcionamento; c) ser proprietária de, no mínimo, dois estúdios devidamente equipados com os requisitos da técnica moderna para a produção de programas; d) não ser onerada de encargos empregatícios.

As proponentes deveriam se submeter a testes e inspeções que se fizessem necessários para comprovação dos requisitos exigidos, sob juízo da comissão julgadora, que atuaria sob a presidência do secretário do governo do estado. Já a estação transmissora de rádio deveria ter os seguintes requisitos básicos: a) transmissores próprios, com a potência mínima de cinco quilowatts; b) não estar onerada por passivo de qualquer natureza, e por encargos empregatícios; c) ter plena capacidade técnica e operacional dentro de 60 dias, após assinatura do contrato de aquisição; d) operar em ondas médias e curtas.⁶¹

Quando a concorrência pública foi encerrada, no dia 15 de julho de 1967, seguindo o prazo estabelecido no edital, apenas

60 São Paulo. Decreto n. 50.191, de 9 de agosto de 1968.

61 *O Estado de S. Paulo*, 16 jun. 1967. p.10.

uma proposta havia sido recebida, a da Rádio e TV Cultura, Canal 2.⁶² No momento da propositura da concorrência pública para a compra de um canal de televisão, todos os canais de TV de São Paulo já haviam sido concedidos. Antes mesmo de aberta a concorrência, era grande a possibilidade de haver apenas uma proposta. Apenas um grupo estava atravessando sérias dificuldades financeiras. Ademais, conforme informou o próprio representante das Associadas, Enéias Machado de Assis, durante a sessão de abertura das propostas, a venda da TV Cultura era obrigatória por “força de lei”.

O envelope foi aberto, no dia 7 de agosto de 1967, na Secretaria do Governo, pelo presidente da Comissão Julgadora, secretário José Felício Castellano. A proposta de venda da televisão Cultura, Canal 2, ao governo do estado de São Paulo, foi de 3,4 milhões de cruzeiros novos. Também fora aberta a proposta referente à venda da Rádio Cultura S.A., cujo preço era de 600 mil cruzeiros novos. Após a cerimônia de abertura das propostas, o secretário de governo disse que se “alguém tivesse alguma coisa a declarar, no sentido de impugnar aquelas propostas, poderia fazê-lo”. Como não houve nenhuma manifestação, afirmou que brevemente a comissão se reuniria para discutir a aceitação ou não da proposta. A comissão julgadora da concorrência pública era constituída, além do secretário José Felício Castellano como presidente, por Ernesto Tolle, Paulo Celso Bergstrom Bonilha, Sérgio Mesquita de Miranda.⁶³ Todos os integrantes da comissão posteriormente integrariam o Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta.

A abertura daquela concorrência pública foi muito criticada pelos deputados estaduais do MDB no momento em que apreciavam o Projeto de Lei de criação da Fundação Padre Anchieta. Os parlamentares da oposição criticaram a concorrência públi-

62 Ibidem, 18 jul. 1967. p.9.

63 Ibidem, 8 ago. 1967. p.40.

ca ter sido aberta antes mesmo da aprovação da Fundação pela Assembleia Legislativa. O deputado Muzatti Elias Antonio argumentou, em plenário, que o próprio governador já havia confessado que o déficit do Estado era da ordem de um trilhão de cruzeiros, portanto, não compreendia como Abreu Sodré poderia solicitar daquela casa a aprovação da compra de um canal de televisão.⁶⁴ O deputado Gióia Júnior, reiteradas vezes, considerou, em plenário, não ser a compra de um canal de televisão o melhor caminho para a instituição de uma TV educativa em São Paulo – propôs, em vez disso, a criação de uma comissão composta por deputados estaduais para analisar a melhor maneira para implantar uma emissora educativa para os paulistas. O deputado do MDB julgou que aquele momento era de economizar, planejar, fazer projetos futuros, pois as escolas esperavam investimentos “reais e positivos”.⁶⁵

O deputado Orlando Jurca, opositor que mais vezes teceu considerações sobre a compra de uma emissora educativa, afirmou que nenhum deputado era contra uma rádio e TV para tais finalidades, porém eram contra o “negócio”. Em suas considerações, afirmava que os deputados que se opunham à proposta entendiam que a aquisição da TV Cultura pelo estado de São Paulo era movida pelo intuito de “acertar a situação financeira dos Diários e Emissoras Associados”. Segundo Jurca, o governador Abreu Sodré dispunha de prestígio suficiente para conseguir, com o governo federal, um canal de televisão para a tele-educação. Caso obtivesse um canal próprio para São Paulo e, posteriormente, realizasse a compra dos equipamentos necessários à instalação e ao funcionamento da emissora de televisão, o governo, segundo o deputado, “gastaria duas vezes menos que a proposta das Associadas”.

64 Atas das Sessões da ALESP, 27 jul. 1967.

65 Ibidem, 29 e 30 jun., e 1º e 15 ago. 1967.

Afirmando que a questão da compra de emissoras pelo governo estava lhe “cheirando mal”, denunciara a possível existência de intermediários que estariam levando cerca de 1 bilhão de cruzeiros velhos no processo de compra. Ressaltava que, apesar de o governo ter feito o pedido de concorrência, todo mundo já sabia que o “negócio estava praticamente feito”. O parlamentar concluía, então, que somente esse fato já seria motivo suficiente para o *impeachment* do governador Abreu Sodré.⁶⁶

O deputado emedebista Orestes Quércia questionou a compra dos dois veículos de comunicação, e pediu que fosse verificado se não se tratava de “uma simples negociata” para socorrer, com “dinheiro do povo”, as dificuldades financeiras dos Diários e Emissoras Associados. Quércia afirmava que a TV Cultura, antes da abertura da concorrência pública, estava à venda por 1 bilhão de cruzeiros velhos, e questionou o porquê do aumento do valor da emissora, em quase quatro vezes, em tão curto espaço de tempo.⁶⁷

Parlamentares da situação, principalmente por intermédio do líder do governo na Assembleia Legislativa, Paulo Planet Buarque, procuraram responder às proposições feitas pelos deputados do MDB, apoiando a concorrência pública proposta pelo governador Abreu Sodré. Com relação à aquisição de uma emissora de rádio e televisão, afirmaram reiteradas vezes que não existia para São Paulo a disponibilidade de mais um canal televisivo: todos já haviam sido concedidos. O deputado Paulo Planet Buarque afirmou que, portanto, “a única forma honesta de fazer tal aquisição seria através de concorrência pública”. Sobre o governo não ter esperado a aprovação da criação da Fundação Padre Anchieta, pela Assembleia, para a abertura de concorrência pública para a compra de dois veículos de comu-

66 Atas das Sessões da ALESP, 2, 9, 17, 22 e 30 ago., e 6 set. 1967.

67 *Ibidem*, 8 ago. 1967.

nicação a ser administrados por aquela Fundação, considerou que tratava-se de “coisas absolutamente distintas”. Afirmou, ainda, que ao governo não caberia nenhuma responsabilidade por apenas uma emissora de rádio e uma emissora de televisão terem apresentado proposta. Segundo o deputado da Arena, partindo do princípio de que a concorrência era pública, poderiam ter participado quantas emissoras de rádio ou televisão assim desejassem. Por fim, lembrou que todas emissoras estavam em situação legal, menos as Associadas, em razão do dispositivo federal que proibia um mesmo concessionário de possuir duas emissoras de televisão disputando um mesmo mercado. Ademais, o governo ainda não havia adquirido a Rádio e TV Cultura, mas esperava pelo parecer da comissão criada especialmente para analisar se as emissoras participantes da concorrência pública preenchiam todos os pré-requisitos necessários.⁶⁸

O deputado Blota Júnior considerou que o preço a ser pago pela Rádio e TV Cultura compreendia menos da metade da arrecadação diária dos cofres públicos do estado de São Paulo. Ou seja, segundo ele, seria um valor irrisório quando comparado à “magnífica oportunidade” de levar educação por meio do rádio e da televisão aos paulistas.⁶⁹

O arenista Nesralla Rubez considerou que a bancada do MDB adotou uma postura radical diante do processo de compra de veículos de comunicação para a educação. A seu ver, os argumentos apresentados pelos deputados da oposição eram “absolutamente irrelevantes”, pois a “opinião pública” paulista tinha conhecimento da “absoluta austeridade” do governador Abreu Sodré na aplicação do dinheiro público. Ademais, considerava que o que deveria ser prezado por todos os pau-

68 Ibidem, 10 ago. 1967.

69 Ibidem, 15 ago. 1967.

listas era o fato de a televisão educativa chegar para preencher uma “lacuna pedagógica”, pois tinha como finalidade levar educação e cultura, “libertando as massas de São Paulo do espectro do analfabetismo”.⁷⁰

Em meio a todas essas considerações, o secretário de governo, José Felício Castellano, entregou, no dia 28 de setembro de 1967, ao governador Abreu Sodré o parecer e os relatórios da comissão que estudou as propostas de venda da Rádio e TV Cultura. A comissão foi favorável quanto à praticabilidade da compra e à rentabilidade do investimento, assim como aos aspectos jurídicos da concorrência. Quanto à possibilidade de levar adiante a ideia da rádio e televisão educativas, caso não houvesse concordância por parte do Executivo na compra daquelas emissoras, a comissão opinou pela inviabilidade de qualquer outra solução, excluindo a hipótese da aquisição de horários em emissoras comerciais para executar a tele-educação.⁷¹

Não deixa de chamar a atenção, contudo, o fato de a oposição emedebista não ter levantado a hipótese de o governo federal, com o CBT a seu favor, cassar a concessão, então irregular, do Diários e Emissoras Associados para operar a TV Cultura e a repassar ao governo paulista. É igualmente surpreendente que o governo de Abreu Sodré não pronunciasse, pelo menos publicamente, tal hipótese, dada sua afinidade com o regime militar. Tal situação revela o poder de que o condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand ainda dispunha perante o nascente regime militar. Demonstra, também, a precaução da oposição, de um lado, em não atrair a ira dos veículos de comunicação daquele condomínio contra a continuidade de suas carreiras políticas; de outro, em ter ela mesma de enfrentar a embaraçosa situação de pedir intervenção do governo federal, já bastante acentuada em diversos setores

70 Ibidem, 12 set. 1967.

71 *O Estado de S. Paulo*, 29 set. 1967. p.14; *Diário de S. Paulo*, 29 set. 1967. 1ª Seção, p.5.

da vida política, para a solução da aquisição do canal de TV pelo governo paulista sem ônus para os cofres estaduais.

Em cerimônia realizada no Palácio dos Bandeirantes, no dia 7 de dezembro de 1967, foi assinado pelo governador Abreu Sodré o instrumento de compra das ações da Rádio Cultura e da Televisão Cultura, Canal 2. As duas emissoras que integravam o condomínio comunicacional Diários e Emissoras Associados foram vendidas ao governo do estado de São Paulo sem ônus trabalhista ou outro qualquer pela importância de 4 milhões de cruzeiros novos. Logo após apor sua assinatura ao instrumento de compra, Abreu Sodré fez a doação de ambos os veículos de comunicação à Fundação Padre Anchieta.

O governador afirmou ser aquele um dia festivo para São Paulo, principalmente para o governo, que via realizar-se um velho sonho: dar “rádio e televisão educativos ao povo”. Após considerar que São Paulo dava não um passo, mas um pulo no campo educativo, o governador relatou que tiveram de ser vencidos “muitos percalços” para que o povo tivesse a grande arma com que se educar. Ressaltou que as experiências colhidas em outros países mostravam que o sucesso de uma televisão educativa só poderia existir se o governo possuísse um canal de TV, fato que justificava a abertura da concorrência pública que culminara com a compra da Rádio e TV Cultura. Afirmou que em instante algum almejava que as emissoras educativas servissem de arma ao governo e ao governador; como prova disso, informava que no mesmo ato era feita a doação das emissoras de rádio e televisão adquiridas à Fundação Padre Anchieta. Por fim, acrescentou que a TV Cultura sairia do ar naquelas próximas horas “para se preparar e voltar, dentro de uns seis meses, como uma grande escola, uma grande universidade, que beneficiará todo o povo”.⁷²

72 *Diário de S. Paulo*, 8 dez. 1967. 1ª Seção, p.5.

Dias antes, José Bonifácio Coutinho Nogueira já havia anunciado que a televisão educativa somente iniciaria suas transmissões depois de ter seu equipamento atualizado e completado, inclusive com a aquisição de novos aparelhos eletrônicos, e de ter promovido intenso treinamento do seu pessoal técnico. Tal declaração representa uma aparente contradição, pois no edital de concorrência pública era exigida a condição de funcionamento em 60 dias. Porém, conforme o entendimento mantido com o Contel, o Canal 2 sairia do ar temporariamente. Segundo justificou o presidente da Fundação Padre Anchieta, era impossível a transição “sem profundas modificações, de uma estação comercial para outra cultural e pedagógica”. E complementou afirmando que o Contel havia compreendido “o problema” e autorizado a emissora a sair do ar. A Rádio Cultura, entretanto, que dispunha de melhores condições para manter seu nível de audiência, que era considerado bom, continuaria com as transmissões normais; porém, sem quaisquer anúncios, sofrendo gradativas alterações em sua programação, que passaria também a ser educativa.⁷³ A legislação brasileira vetava que emissoras educativas transmitissem qualquer propaganda, direta ou indiretamente, bem como o patrocínio dos programas transmitidos, mesmo que neles não fosse feita nenhuma propaganda.

Portanto, imediatamente após sua venda, a TV Cultura encerrou as atividades, aguardando que o governo paulista lhe desse novos equipamentos e infraestrutura. Quando, em 1967, Abreu Sodré imaginou a criação do Sistema Paulista de Rádio e Televisão Educativas, procurou utilizar o que de melhor havia na área técnica. Entre meados e final da década de 1960, já um importante polo tecnológico, São Paulo tinha disponíveis profissionais e pesquisas não só da Escola Politécnica, como também do IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas), do ITA

73 O Estado de São Paulo, 6 dez. 1967. p.14.

(Instituto Tecnológico da Aeronáutica) e do INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais). Sendo assim, o presidente da Fundação Padre Anchieta confiou o planejamento e a montagem dos equipamentos à responsabilidade de Miguel Cipolla Júnior, engenheiro formado pelo ITA, que havia trabalhado na TV Excelsior. Para formar sua equipe, Cipolla escolheu tanto profissionais oriundos das grandes universidades paulistas como treinados nos dezessete anos de existência da televisão no Brasil. À equipe se encontravam integrados: Renê César Xavier dos Santos, também formado pelo ITA, e que havia trabalhado na instalação da TV Globo, no Rio de Janeiro; Rubens Silvestri Marques, vindo da TV Excelsior; Hernam Orlando e Antias Romero, da TV Globo; Tutomu Kasse e Yoshihiro Tomita, ambos técnicos formados pelo ITA. (Lima, 2008, p.50)

A Fundação Padre Anchieta optou por adquirir o que de mais moderno era oferecido no mercado, respeitando os limites tecnológicos que a TV brasileira apresentava, como era o caso das transmissões em preto e branco, o que distanciava o Brasil dos Estados Unidos, uma vez que neste país a TV em cores já era uma realidade desde 1953. Assim, a Fundação adquiriu câmeras Marconi Mark-V, de fabricação britânica e consideradas de última geração, e uma série de equipamentos da norte-americana RCA, como modernas mesas seletoras de imagens (*switchers*), equipamentos para efeitos especiais, três aparelhos de videoteipe, quatro projetores de filmes 16 mm, dois projetores de diapositivos (slides), corretores automáticos de quadradura, entre outros. (Lima, 2008, p.55)

Em 1968 foram feitas as obras, os investimentos em recursos físicos, as contratações dos profissionais e as compras dos equipamentos e materiais para a reestrea da emissora.⁷⁴ Foram construídos dois estúdios, um de 180 e outro de 540 metros qua-

74 *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 31 dez. 1968.

drados. Em 1969, era finalizada a construção do terceiro estúdio, mais amplo e próprio para produções em videoteipe, sendo nele gravados diversos programas. Antes da inauguração da TV Cultura pública, suas assessorias já tinham gravado em videoteipe grande parte da programação, buscando garantir continuidade na apresentação dos programas e um padrão de qualidade. A Assessoria Artística, por exemplo, já havia preparado espetáculos de música clássica com a Orquestra Sinfônica de São Paulo, com pianistas brasileiros, como Estelinha Epstein e Fritz Jank, e ainda com a cantora de câmara Madalena Lebeis.⁷⁵

O presidente da Fundação Padre Anchieta, Coutinho Nogueira, procurou criar um forte núcleo local de produção de programas educativos, cercado-se de profissionais qualificados para a nova emissora. Sendo assim, vieram para a TV Cultura nomes como Cláudio Petraglia (romancista, diretor e maestro, com passagens pelas TVs Paulista, Excelsior e Tupi), Carlos Vergueiro (diretor artístico da Rádio Eldorado), Walter George Durst (romancista, diretor e produtor, que trabalhava desde os anos 1950 na TV Tupi), Heloísa Castellar (experiente produtora da TV Paulista), Júlio Lerner (jornalista e radiologista) e Fernando Pacheco Jordão (jornalista da TV Excelsior, com formação na Inglaterra e estágio na BBC). Tais profissionais, por sua vez, atraíram personalidades de renome como o teatrólogo Ziembinski e o então jovem maestro Júlio Medaglia. (Lima, 2008, p.63)

Outro aspecto a destacar foi a preocupação com a captação do sinal da “nova” TV Cultura. Em 1969, foi concluída a torre de transmissão, com 63 metros de altura, instalada no Pico do Jaraguá. Tratava-se da mais potente torre de transmissão brasileira, situada a uma altura de 350 metros em relação à cidade de São Paulo, e cerca de 1.200 metros acima do nível do mar.

75 *Diário de S. Paulo*, 6 abr. 1969. 1ª Seção, p.5.

Não havendo recursos para a instalação de uma rede extensa de retransmissão, procurou-se atingir a maior área possível com os novos transmissores. Com uma torre instalada no ponto mais alto da região, a emissora educativa iniciaria suas transmissões com um alcance de 120 a 200 quilômetros. Seu sinal televisivo podia chegar não apenas à cidade de São Paulo, mas, também, e com alguma qualidade, a Santos, Campinas, Sorocaba, São José dos Campos, Piracicaba, Limeira, Americana, Caçapava, toda a parte sul do território paulista e parte do sul mineiro.

Em um segundo momento, as prefeituras das cidades não atingidas receberiam financiamento do Estado para a instalação de torres de retransmissão, visando garantir que a nova emissora contemplasse como seu sinal todo o território paulista.⁷⁶ Além do Solar Fábio Prado, a futura emissora educativa paulista foi agraciada por outra importante doação: em maio de 1968, após a produção do seu ônibus de número 100.000, a Mercedes-Benz o doou à TV Cultura para a realização de suas transmissões externas. Sobre o fundo creme do veículo, foi pintado o dístico “Canal 2-TV Educativa”.⁷⁷

Tal dístico era devido à cogitação de rebatizar a TV Cultura como TV Educativa. Entretanto, isso não ocorreria, pois a Fundação Padre Anchieta receava que com tal denominação a emissora pública paulista ficasse rotulada como a TV que “daria aulas”. Coutinho Nogueira afirmou, em várias oportunidades, que aqueles que acreditavam que a emissora pública paulista daria aulas estavam enganados, pois ela funcionaria com programas de ensino, culturais e artísticos. Segundo informou o presidente da Fundação, os primeiros obedeceriam às mais avançadas técnicas de pedagogia e didática, abrangendo todos os níveis de ensino, desde a alfabetização de adultos, passen-

76 *Diário de S. Paulo*, 4 jan. e 20 fev. 1969; *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 31 dez. 1968; *O Estado de S. Paulo*, 19 mar. 1968.

77 *O Estado de S. Paulo*, 1º maio 1968.

do pelos cursos de madureza e de preparação para os exames vestibulares, até as faculdades. Os programas culturais teriam o objetivo de elevar o nível de conhecimento da população em geral e seriam orientados para as diversas camadas sociais. Os programas artísticos teriam por finalidade despertar o gosto pela arte, em todos os níveis.⁷⁸

A inauguração da primeira televisão pública do estado de São Paulo, prevista para o ano de 1968, após uma série de adiamentos em função de sua estruturação, foi marcada para o dia 31 de janeiro de 1969.⁷⁹ Entretanto, mais uma vez a data seria adiada, então prevista para 31 de março, quando o novo canal de televisão começaria a transmitir uma programação diária de oito horas. Segundo o presidente da Fundação Padre Anchieta, José Bonifácio Coutinho Nogueira, o adiamento teria sido motivado por problemas técnicos relacionados à transmissão de imagem e à construção do terceiro estúdio, ainda não concluído.

Além desses entraves, a nova data proporcionaria que a inauguração da emissora educativa fizesse parte das homenagens do governador Abreu Sodré ao 5º aniversário da chamada “Revolução de 31 de março”.⁸⁰ Contudo, mais uma vez a inauguração da primeira emissora pública paulista não ocorreu. No dia 7 de abril de 1969, foi realizada uma solenidade para a exibição da imagem padrão da futura emissora. Tal acontecimento não se tratou da inauguração da nova emissora, que só ocorreria meses depois.

Na solenidade, o governador Abreu Sodré acionou os controles que colocaram no ar o símbolo da nova TV Cultura, uma cruz estilizada de padre Anchieta, e pronunciou que o empreendimento era “a maior obra” do seu governo “no campo edu-

78 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1969; *O Estado de S. Paulo*, 22 ago., 10 out., 31 dez. 1968.

79 *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 31 dez. 1968.

80 *O Estado de S. Paulo*, 28 jan. 1969. p.15.

cacional e cultural”. O chefe do Executivo paulista assinalou que, com a emissora educativa, cumpria-se a democracia social em terras paulistas, dada a oportunidade de todos se instruírem, de se educarem por igual e, assim, de defenderem igualmente a liberdade. Antes de descerrar a placa comemorativa, o governador percorreu, com as autoridades presentes, as instalações da nova emissora e as considerou “as mais modernas da América Latina”.⁸¹

Portanto, em meio aos incentivos provindos da esfera federal para a instituição de emissoras educativas, o governador Abreu Sodré procurou implantar a primeira emissora cultural-educativa e pública de São Paulo. Tal ação recebeu apoio de diversos setores sociais, além de ser amplamente discutida pelos deputados estaduais, tanto da situação como da oposição. Para tanto, além de adquirir a Rádio e TV Cultura, o governador intentou instituir a Fundação Padre Anchieta para abrigar ambas as emissoras. Tal Fundação, segundo os discursos de Sodré, seria totalmente apolítica; porém, seu Estatuto, inclusive após as modificações de 1968, possibilitava intervenções do chefe do Executivo estadual, ainda que não de forma direta.

Após a compra da TV Cultura e a criação da Fundação Padre Anchieta, a morosidade para a inauguração da televisão educativa paulista, mesmo sendo justificada para atualizá-la e adequá-la à nova finalidade, deu margem para dúvidas sobre a situação da emissora adquirida, a oferta de profissionais qualificados para tal empreitada e a capacidade da sua administração. Ademais, a mobilização em torno da TV educativa gerou pressão por sua inauguração. Houve, inclusive, a realização de uma solenidade somente para exibição da imagem padrão da futura TV Cultura, já que sua inauguração era constantemente remarcada. Contudo, apesar de todo o tumultuado processo de transformação da

81 *Diário de S. Paulo*, 8 abr. 1969.

emissora comercial e particular em emissora cultural-educativa e pública, o Canal 2 voltaria à tela dos televisores paulistas ainda em 1969. Caberia ao telespectador paulista, então, julgar o que seus governantes tinham possibilitado em termos de programação cultural-educativa – ação que, aliás, deveria ser realizada por esse mesmo telespectador também com relação à programação das emissoras comerciais.

No ar a TV pública paulista

Após um ano e meio fora do ar, e funcionando experimentalmente desde abril de 1969, o Canal 2 voltou, de forma definitiva, no dia 15 junho de 1969. “O governo do estado de S. Paulo inaugura domingo um milhão e quinhentas mil salas de aula”, afirmavam as propagandas referentes à estreia da TV Cultura, considerando cada aparelho que sintonizasse a emissora como “sala de aula, teatro, cinema de nível, escola de arte, local de diversão de primeira qualidade”.⁸² Tais qualificativos, utilizados em suas primeiras propagandas, procuravam distinguir entre cinema e diversão, reproduzindo, portanto, uma ideia elitista. O teatro, a sala de aula, a escola de arte, segundo parâmetros elitistas, eram tomados, em essência, como locais de atividades de qualidade, mas o cinema e os lugares de entretenimento deveriam ser distinguidos culturalmente. Disso a TV Cultura se incumbiria.

Para a inauguração da primeira emissora pública paulista, foi organizada uma grande festa no Ginásio do Ibirapuera. O evento contou com a presença de autoridades civis, militares e eclesiásticas, além de milhares de estudantes. Mais de 15 mil alunos, representando escolas de 200 municípios do interior e

82 *O Estado de S. Paulo*, 12 jun. 1969. p.11.

da capital, lotaram o Ginásio, repleto de faixas de saudação à TV Cultura e de agradecimento ao governador Abreu Sodré pela iniciativa de sua administração. Os cartazes expressavam: “Educação para frente”, “Mais uma oportunidade para a instrução do povo”, “TV-2 Cultura, marco decisivo da Revolução Democrática”, “TV-2: Humana, Certa, Corajosa”.⁸³

Durante a cerimônia de inauguração, ocorreram discursos de apoio e congratulações de dom Agnello Rossi, cardeal arcebispo de São Paulo, que leu uma mensagem enviada pelo Papa Paulo VI, do professor Manoel Tavares Cavalcanti, representante dos membros da Escola Superior de Guerra e do ministro das Comunicações Carlos Simas, representado o presidente Costa e Silva, além do governador Abreu Sodré e de José Bonifácio Coutinho Nogueira, presidente da Fundação Padre Anchieta.

Coutinho Nogueira ressaltou o significado daquela inauguração e manifestou sua satisfação por ter cumprido a missão que lhe havia atribuído o governador Abreu Sodré. Afirmou que a Fundação Padre Anchieta seria legionária do regime de liberdade, não tendo qualquer outra posição política que não fosse a de divulgadora dos postulados da democracia. Ressaltou, ainda, que a filosofia de trabalho empregada pela Fundação visava a democratização do ensino e da cultura, afirmando que “aquilo que hoje é privilégio de poucos, pela televisão, poderá se transformar num direito de todos”. Convocou artistas, cientistas, professores e intelectuais para o esforço comum que a nova emissora educativa esperava de todos eles.

Por fim, lembrou que a Nação um dia colheria “os frutos de mais este esforço paulista no sentido de preparar os brasileiros para o desenvolvimento econômico retardado pelos que, no passado, não alicerçaram a cultura do povo e, agora, acelerados pe-

83 *Diário de S. Paulo*, 17 jun. 1969. 2ª Seção, p.6.

los que fundamentam na educação”.⁸⁴ Tal expediente demonstra a preocupação de Coutinho Nogueira de, além de ressaltar a importância daquele empreendimento, firmar publicamente a condição de apolítica da Fundação Padre Anchieta.

O governador Abreu Sodré, em seu discurso, conclamou a população em geral para transformar São Paulo e o Brasil numa grande sala de aula, para que o país se traduzisse em uma “nação-potência, uma nação forte, com um povo consciente, livre”. Para tanto, convocou operários, padres, militares, empresários e fazendeiros para que fizessem salas de teleaulas em seus sindicatos, paróquias, quartéis, empresas e fazendas.⁸⁵ Apesar de o presidente da Fundação Padre Anchieta ter mencionado em várias oportunidades anteriores que a TV Cultura não seria apenas para dar aula, o governador destacou efusivamente apenas tal atividade. Logo após os discursos, foi transmitido um clipe sobre planos futuros da emissora e uma descrição dos programas que seriam exibidos no dia seguinte. Após a execução do Hino Nacional, a solenidade oficial dedicou aos estudantes desfiles, fanfarras e a apresentação do Circo Estatal da Hungria.⁸⁶

A grade inicial da TV Cultura preenchia quatro horas diárias, à noite, das 19h30min às 23h30min. No dia 16 de junho, o primeiro programa exibido foi *Planeta Terra*, o documentário sobre fenômenos da natureza. Às 19h55min, *Moça do Tempo*, pequeno boletim meteorológico apresentado por Albina Mosqueiro. Cinco minutos depois, tinham início as aulas do *Curso de Madureza Ginásial*. O programa *Quem Faz o Quê*, dedicado a tratar do universo de diversas profissões, tinha início às 21 horas, seguido, meia hora depois, pela série *As Sonatas de Beethoven*, com apresentação do pianista Fritz Jank. Às 22h15min, entra-

84 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969. p.1 e 2.

85 *Diário de S. Paulo*, 17 jun. 1969. 2ª Seção, p.6.

86 *O Estado de S. Paulo*, 17 jun. 1969. p.21.

va no ar o programa derradeiro daquele dia histórico na vida da emissora: *O Ator na Arena*, conduzido pelo consagrado diretor teatral Ziembinski.⁸⁷

Informação, entretenimento e ensino eram contemplados na grade da emissora pública paulista, concretizando, dessa forma, a orientação que o presidente da Fundação Padre Anchieta havia propagado que seria imprimida à TV Cultura. Ademais, não deixa de chamar a atenção que o programa voltado ao ensino era exibido no considerado “horário nobre”, possibilitando que os interessados em avançar na escolarização pudessem acompanhar o *Curso de Madureza Ginásial*. Tanto naquele momento como posteriormente, a TV Cultura, ao contrário das emissoras comerciais, não restringia sua grade de programas educativos a horários inapropriados ou pouco válidos para os trabalhadores acompanharem e se valerem daquela programação.

Ao criar a Fundação Padre Anchieta e abrir concorrência pública para a compra de um canal de televisão, o grupo liderado por Abreu Sodré almejava oferecer à sociedade paulista uma programação educativa não apenas de “alto nível”, mas também que fosse prioritariamente produzida localmente. Em sua primeira etapa, o espírito que norteou a grade de programação da nova emissora foi a opção por uma programação diversificada (abrangendo inclusive esportes), que tivesse como fio condutor a função educativa, que oferecesse ao telespectador informações voltadas para seu aprimoramento intelectual. Essa missão educativa foi pensada em duas vertentes básicas: a escolar, que intentaria complementar a educação formal, com aulas, provas e atribuição de diplomas aos aprovados; a cultural, que abrangeiria não apenas as manifestações eruditas da arte e do conhecimento, mas também elementos da cultura popular. Por esse motivo, a divisão do controle da programação, presente no

87 *O Estado de S. Paulo*, 15 jun. 1969. p.180.

primeiro Estatuto da Fundação Padre Anchieta, em duas diretorias (assessorias): a Artístico-Cultural e a de Ensino. (Lima, 2008, p.56-67)

Em função das alterações do primeiro Estatuto da Fundação Padre Anchieta, a Assessoria Artístico-Cultural fora dividida em duas, a Artística e a Cultural, o que na prática não ficou muito acentuado. Apesar de os Relatórios de Atividades da Fundação apresentarem-nas como Assessorias distintas, os depoimentos dos profissionais que atuaram na emissora naquele período, constantes em Lima (2008), mostram que a Assessoria Artística e a Cultural caminhavam próximas, o mesmo não acontecendo com a de Ensino. A proximidade entre as duas primeiras pode ser explicada pela ambiguidade que marcava, e marcaria, a TV Cultura. Segundo Leal Filho (1988, p.27), havia dentro da emissora, ao mesmo tempo, a necessidade de produzir programas de escolarização “para as camadas subalternas da sociedade”, e a de um projeto cultural “voltado para as elites”. Portanto, dentro da linha cultural “elitista” a Assessoria Cultural e a Artística se identificavam, o mesmo não acontecendo com a Assessoria de Ensino.

A Assessoria de Ensino foi herdeira do projeto TV Escolar, da Secretaria da Educação, no ar desde 1961, por meio de parcerias estabelecidas, primeiro, com a TV Cultura, em sua fase privada, e depois com a TV Paulista. Portanto, foi criada com o objetivo de produzir programas de rádio e TV em concordância com o sistema escolar vigente no Brasil, com seus três graus: primário, secundário e superior. Tal assessoria visava “atender às necessidades de instrução e educação da imensa massa de indivíduos marginalizados em face da rede escolar”. Considerando de maior urgência atender às necessidades da população não escolarizada, constituída de um alto índice de analfabetos e semianalfabetos, a divisão de ensino deu prioridade aos cursos destinados a essa faixa da população.

Posteriormente, seria preparada uma programação para atender às carências da rede escolar primária, secundária e superior.

Dando continuidade ao projeto TV Escolar, a Assessoria Ensino foi responsável inicialmente por três tipos de programas: curso intensivo de nível médio ginásial, curso de línguas e curso de educação de base ou alfabetização de adultos (por meio da Rádio Cultura). Para a execução da programação da assessoria, foram assinados convênios com o Serviço de Educação de Adultos (SEA), vinculado à Secretaria da Educação, e com a Sudene e a Sudam, para o fornecimento de um curso completo de nível médio, ginásial e colegial, e de educação de base.⁸⁸

A Assessoria Artística tinha como objetivo dar primazia a programas nos setores de música, artes plásticas, teatro, literatura, dança e cinema, procurando sempre dar preferência ao artista brasileiro. Seu objetivo não era apenas ressaltar os melhores momentos da arte, mas apresentá-los tendo em vista aliar o entretenimento à indispensável relação cultural que situasse o artista no tempo e no espaço. A maior parte dos programas da divisão artística era sobre música, cerca de 70 %, sendo a maioria relacionada à música erudita, como *As Sonatas de Beethoven* e *Músicas para Cravo dos Séculos XVII-XVIII*, completado por *Concerto de Cordas* e *Música de Nossa Terra*.⁸⁹

Essa linha de programas, inclusive, rendeu à TV Cultura o Prêmio APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais, que, a partir de 1972, passou a se chamar Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor programação musical no ano de estreia da emissora.⁹⁰ Além desse prêmio, o programa *Concerto de Cordas* daria a Fernando Pacheco Jordão, em 1970, o Troféu Helena Silveira de melhor produtor de TV (Lima, 2008, p.73). Para o teatro, foram produzidos programas como *O Ator na Arena* e *Teatro Cultura*. Somando-se a esses programas, *Ballet de São Paulo*,

88 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969. p.57-62.

89 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969. p.25-6.

90 *O Estado de S. Paulo*, 7 jan. 1970. p.10.

Artes no Brasil, Clube de Cinema, entre outros, todos produzidos pela divisão artística da Fundação Padre Anchieta.⁹¹

Por fim, a Assessoria Cultural tinha como objetivo tratar especificamente dos programas não atribuídos às assessorias de Ensino (cursos curriculares) e Artística (música, artes plásticas, cinema, dança, teatro). Seus programas visavam, portanto, abranger uma extensa variedade de assuntos, com o “objetivo de transmitir em forma de debates, conferências, mesas redondas, noticiários, orientação profissional e outros, sempre com o intuito de esclarecer, definir ou permitir a formação de opinião a respeito do assunto em causa”.⁹²

Procurando produzir programas de debates e depoimentos que levassem o telespectador à reflexão sobre o esporte, foram veiculados *História do Esporte* e *A Verdade de Cada Um*. Na área jornalística, o *Caixote de Opinião* tentou, dentro dos limites impostos pelo regime militar, discutir temas de interesse público. Além daqueles premiados, os programas de maior destaque desse período inicial foram *Jovem Urgente*, destinado ao público juvenil, *Foco na Notícia*, primeiro telejornal semanal da emissora, e o infantil *Vila Sésamo*. (Lima, 2008, p.72-5)

Atendendo ao apelo feito pelo governador Abreu Sodré, no Ginásio do Ibirapuera, o jornalista Shigueaki Eguti, do Serviço de Imprensa do Sesc (Serviço Social do Comércio) e Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial), informou a colaboração desses órgãos com a TV Cultura, instalando telepostos em três de seus Centros Sociais, com monitores para a orientação dos grupos formados, especialmente para interessados nos cursos de madureza ginásial, inglês e francês.⁹³ O Banco Novo Mundo patrocinou, por sua vez, para seus funcionários e dependentes, o

91 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969. p.25-6.

92 Ibidem, p.48.

93 *Diário de S. Paulo*, 13 jun. 1969. 2ª Seção, p.8.

curso de madureza ginásial, por meio de um teleposto instalado em suas dependências e supervisionado pela TV Cultura.⁹⁴

Os telepostos eram divididos em três grupos designados A, B e C. O grupo A era formado pelos telepostos mantidos pela Fundação Padre Anchieta. Outros centros de recepção coletiva se organizaram por iniciativa de funcionários pertencentes às agremiações filiadas a estabelecimentos comerciais, industriais, bancários, hospitalares, presidiários e coletividades religiosas e assistenciais. A essa categoria, que passou a ser designada grupo B, pertenciam os telepostos dos Bancos Comercial e Novo Mundo; das Indústrias Arno S.A., Avon Cosméticos, Brasol; de organizações como SESC – com telepostos na capital, no interior e no litoral –; do Rotary Club; da Ação Comunitária do Brasil; da Penitenciária do Estado; da Faculdade de Filosofia da USP e da Fundação Armando Álvares Penteado. Uma terceira categoria de telepostos, o grupo C, compunha-se de núcleos de funcionamento vinculados aos Centros Juvenis Noturnos da Secretaria da Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo, que eram destinados aos jovens operários e comerciários que não pudessem frequentar os ginásios.

Os telepostos recebiam igualmente orientação da TV Cultura por meio de seus monitores. Era sugerido, para a instalação daqueles centros, uma sala provida de um aparelho de televisão de 21 ou 23 polegadas, destinado a um número de 40 a 50 alunos. Cada teleposto era confiado a um monitor, encarregado de efetuar a matrícula dos interessados, controlar-lhes a frequência e exercer, principalmente, funções semelhantes às de um orientador educacional. Exigia-se do monitor grau de instrução correspondente ao de estudante universitário ou professor secundário. O controle era feito por meio de reuniões de monitores e de visitas aos telepostos. Realizavam-se, mensalmente, reuniões

94 Ibidem, 18 jun. 1969. 1ª Seção, p.11.

de monitores dos grupos A, B e C. Às reuniões compareciam os produtores e professores dos programas.⁹⁵

Quase um ano depois de iniciadas as aulas do curso de maturidade da Fundação Padre Anchieta, através da Rádio e da TV Cultura, haviam sido instalados cerca de 80 telepostos em hospitais, igrejas, associações de bairro e outros locais, na capital e no interior. Além dos telepostos, foi posto a venda, nas bancas de jornal, um livro básico, publicado em fascículos semanais e ilustrados, sob o título *Curso de Maturidade Ginásial* da TV Cultura. Os 40 mil alunos regularmente inscritos no curso foram submetidos a provas, visando à avaliação dos conhecimentos adquiridos pela televisão. A chamada Operação-Resposta permitiria aos estudantes conhecer seu aproveitamento e seus pontos mais fracos nesta ou naquela matéria, servindo como preparação para os exames de maturidade propriamente ditos, além de ser útil para a própria emissora avaliar suas possíveis falhas educativas. Essa espécie de “simulado” era fruto de um convênio entre a Fundação Padre Anchieta e o Instituto de Aferição Educativa.

Após a realização dos exames de maturidade ginásial promovidos pela Secretaria da Educação, e quando comparados os resultados obtidos pelo curso televisionado aos dos cursos presenciais, constatou-se somente dados favoráveis ao primeiro. Maior índice de aprovação, nível de aproveitamento mais alto, índice de desistência muito menor e, finalmente, para os cofres do governo estadual, um investimento muito menor por aluno – assim eram divulgados pela imprensa paulista os resultados obtidos com o *Curso de Maturidade* da TV Cultura.⁹⁶

A TV Cultura de São Paulo pôde, em duas semanas, segundo o Ibope, conquistar 100 mil telespectadores para sua programação – curso de maturidade, filmes, documentários, debates e repor-

95 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969. p.63-66.

96 *Diário de S. Paulo*, 14 abr. 1970. 1ª Seção, p.6; *O Estado de S. Paulo*, 11 e 30 abr. e 9 dez. 1970.

tagens – exibida entre 19h30min e 22h30min, horário nobre para a televisão comercial. Após o primeiro mês de funcionamento, a audiência continuou respondendo favoravelmente; cerca de 10% dos telespectadores paulistas já sintonizavam a emissora e o índice subia semanalmente. A TV Cultura foi surpreendida positivamente em seu início, pois era esperado para o *Curso de Madureza* um índice de 5 a 7 pontos, e o índice oscilou entre 8 e 10.

O Ibope fazia dez entrevistas por hora. Cada unidade, no seu índice, representava 11 mil aparelhos, cada um com uma média de três telespectadores. Outros programas também obtiveram bons resultados. No primeiro dia de programação, mais uma surpresa: o concerto do pianista Fritz Jank, tocando o Opus 31, de Beethoven, resultou em 7 pontos de audiência; cerca de 77 mil aparelhos estavam sintonizados na TV Cultura, e um total de 231 mil telespectadores. Logo depois, Ziembinski e seu *O Ator na Arena* obtiveram 6 pontos. A certeza de sucesso começava a aparecer. Na semana seguinte, alguns programas chegaram a render 10 pontos de audiência. Para os idealizadores e profissionais da pública TV Cultura, era o coroamento de um trabalho de 17 meses. Mas eles teriam de esperar mais tempo para saber o que o público pensava da emissora.⁹⁷

Em muito pouco tempo, a programação da TV Cultura tornou-se não só notícia, mas também objeto de análise em jornais e revistas. Apesar da euforia inicial, as críticas estiveram presentes desde o começo. Segundo Santos (1998, p.33-4), um dos primeiros a fazer uma apreciação sobre o funcionamento da emissora foi o crítico de televisão e professor de comunicação Adones de Oliveira, do jornal *Folha de S. Paulo*: “[...] o público ansiava por algo realmente diferente. Um veículo que lhe abrisse novas perspectivas culturais e não uma estação na qual assistiria a aulas e a concertos de música”.

97 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 set. 1969. p.36-7; *O Estado de S. Paulo*, 27 jun. 1969. p.14.

O jornal *O Estado de S. Paulo* não deixou de mostrar seu entusiasmo com a transformação da TV Cultura em uma emissora pública na cobertura jornalística constante que fez sobre os preparativos para a efetivação desse feito, e igualmente ao tratar da criação da Fundação Padre Anchieta, de seu estatuto e de suas gestões, sem deixar de cuidar de suas crises. O mesmo entusiasmo se estendia ao tratamento que esse jornal dispensaria ao cobrir ou noticiar outros assuntos relacionados à emissora e sua programação. O que, em parte, contribuiria posteriormente para a TV Cultura receber o rótulo de “emissora mais lida de São Paulo”.⁹⁸

Apesar de a aquisição da emissora pelo governo do estado de São Paulo ter sido marcada pela desconfiança, a nova inauguração foi saudada com entusiasmo pelo jornal da família Mesquita. Percebe-se, em suas reportagens e editoriais, a satisfação criada com a possibilidade de as “elites intelectuais” se fazerem presentes nesse tipo de veículo de comunicação de massa.⁹⁹ Era a tentativa de retomar, via televisão, o velho projeto de preencher o “vazio intelectual” que, segundo o jornal, existia no país. Projeto esse que nos anos 1930 havia sido reservado à universidade. (Leal Filho, 1988, p.21)

O jornal *O Estado de S. Paulo*, como zeloso observador da linha de conduta adotada pela TV Cultura, afirmava em editorial:

Desde a primeira hora em que tivemos conhecimento das intenções do Governo Estadual de pôr em funcionamento a TV educativa nunca deixamos de apoiá-las com caloroso empenho, acompanhando de perto todos os passos e providências até que a iniciativa se traduzisse nesta esplêndida criação do talento, do espírito de

98 Segundo Leal Filho (1988, p.15), esse rótulo fora dado por uma jornalista da própria emissora.

99 *O Estado de S. Paulo*, 26 ago. e 7 nov. 1967; 22 e 25 ago.; e 10 out. 1968; 10 jan., 15 jun. e 10 set. 1969.

organização e do amplo descortino da gente paulistana. A desinteressada filosofia que inspirou a estruturação, em moldes realmente novos, do serviço de TV educativa, o cuidado sempre presente de estruturá-lo como um instrumento inteira e exclusivamente voltado para as realidades e aspirações da vida espiritual, consubstanciavam, sem dúvida, no mundo nivelado da comunicação que mais desinforma do que informa, que brutaliza e massifica, mais do que cultiva e educa, um estilo diferente de comunicar, ensinando, e de ensinar, elevando. A simples presença dessa nova maneira de utilizar os meios audiovisuais de comunicação à distância e as dimensões irradiadoras de sua difusão propiciarão certamente condições estimuladoras para que se alterem substancialmente os padrões habituais que a comercialização e a competitiva luta pela conquista da audiência impuseram aos programas de televisão. A amplitude da programação da TV-2 Cultura, no seu desdobramento artístico-cultural e educativo, define muito bem o alcance universalizante, das preocupações que vivificam o empreendimento.¹⁰⁰

Pouco tempo depois, em outro editorial, o jornal considerava que: “A TV-2 Cultura em suas apresentações bem cuidadas já demonstrou a possibilidade de pôr os recursos imensos da televisão a serviço da Arte e da Educação”. Porém, sugeria alguns “reparos”, apresentados como uma advertência e que fossem prontamente corrigidos, pois somente assim seriam atendidos “os nobres, democráticos e desinteressados objetivos” que justificavam a criação da Fundação Padre Anchieta.

Segundo o jornal, no Curso de Madureza ministrado pela TV Cultura existiam alguns problemas a ser considerados. As aulas pela TV deveriam produzir efeito multiplicador, alcançando categorias muito mais amplas e variadas de telespectadores. O Curso, da forma como era apresentado, destinava-se exclusiva-

100 Ibidem, 16 jul. 1969. p.3.

mente aos interessados nos exames de madureza, com a necessidade de um regime especial de provas e de elaboração de uma modalidade, também especial, de literatura. Segundo o jornal, a literatura para o acompanhamento das aulas, vendida em fascículos semanais, além de limitar a audiência do Curso, suscitava dúvidas com relação à existência ou não de concorrência pública para a escolha da editora que se encarregaria da impressão e distribuição de tal material didático.

Contudo, o editorial ressaltou que o jornal acreditava sinceramente que nenhum intuito comercial teria movido os dirigentes da Fundação ao assegurar a uma empresa privada o privilégio da confecção e distribuição do material didático que complementava o curso intensivo de madureza ginásial. E seguia asseverando que a Fundação não haveria de permitir a sub-reptícia influência de orientações ideológicas, pois não era apenas com os aspectos técnicos da didática e da comunicação que ela deveria se preocupar, visto que haveria também de evitar, no tratamento do conteúdo da matéria escolar, os elementos que mascaravam a identificação das “motivações ideológicas deliberadamente inusitadas”. Por fim, o jornal concluía que a prática da vida democrática impunha contínua e incessante vigilância, pois a televisão era um poderoso instrumento que poderia conduzir tanto à elevação como à degradação do homem.¹⁰¹

Tal editorial rendeu uma carta do presidente da Fundação Padre Anchieta à Redação do jornal *O Estado de S. Paulo*. Na carta, publicada pelo periódico paulista, José Bonifácio Coutinho Nogueira reconheceu como válidas as recomendações de que fosse conferido ao curso em apreço um sentido mais amplo, que se destinasse a todos os estudantes e professores de nível médio, e não apenas a candidatos aos exames de madureza. Quanto ao texto básico, que estava sendo publicado pela Abril

101 Ibidem, 27 jul. 1969. p.3.

Cultural e que rendia à Fundação 5% sobre o preço de capa, informou que foi feita uma tomada de preços, e que foi em função dos resultados desse procedimento, facultado à Fundação como entidade privada, que esta optou pela proposta daquela editora. Ademais, como já se preparava para o próximo ano uma redação dos programas do curso de madureza e de seu texto básico, considerou, por fim, que os reparos e recomendações feitos pelo jornal chegaram em boa hora.¹⁰²

O jornal *O Estado de S. Paulo* acreditava que uma televisão educativa não deveria em hipótese alguma buscar suprimir a escola, mas sim ser informativa. Era como instrumento informal de educação que o jornal concebia a televisão educativa. Portanto, os cursos de madureza, ainda que a intenção que houvesse presidido à sua criação fosse outra, não correspondiam àquela concepção. Segundo o jornal, tais cursos tinham a pretensão de se transformar numa “escola”, mas, em hipótese alguma, por mais perfeitos que viessem a ser, poderiam desempenhar o papel da escola. Segundo o periódico paulista, caberia à televisão educativa batalhar pela cultura, abrir o acesso a ela e melhorar o nível geral de instrução do povo. Porém, não competia à TV Cultura, no que dizia respeito ao ensino formal, transformar-se em uma escola na qual se instruisse sem que se educasse. Por fim, alertava que, continuando as coisas como estavam, logo se teria um sistema informal de educação completo, do primário à universidade, todo ele pela televisão, com exames e diplomas. Logo, não deveria ser essa a missão da televisão educativa.¹⁰³

A primeira fase da Fundação Padre Anchieta, iniciada em 1967, encerrou-se simbolicamente quando Laudo Natel assumiu o governo do estado de São Paulo, sucedendo Abreu Sodré, a partir de março de 1971. Ao tomar posse, Natel pressionou

102 Ibidem, 10 ago. 1969. p.37.

103 Ibidem, 10 set. 1969. p.3.

para que o grupo “sodrezista” deixasse a TV Cultura, criando incidentes que culminaram com a renúncia de José Bonifácio Coutinho Nogueira da presidência da Fundação, em abril de 1972. O incidente decisivo para a exoneração de Coutinho Nogueira foi a entrevista transmitida pela TV Cultura, na qual o então procurador de justiça Hélio Bicudo denunciava o esquadão da morte e fazia críticas ao sistema carcerário paulista. Tal transmissão fez que o chefe da Casa Civil do governo do Estado exigisse a demissão do diretor responsável pela entrevista. Em carta a seus companheiros de trabalho, Coutinho Nogueira, pondo seu cargo à disposição, afirmou que decisões estavam sendo tomadas à revelia da diretoria da Fundação, como se aquela fosse uma repartição pública subordinada, pura e simplesmente, à autoridade da administração estadual. Na carta datada de 1º de março de 1972, justificou seu afastamento da seguinte forma:

Para que o déficit previsto no corrente exercício seja facilmente atendido; para que não tenhamos de reduzir o tempo de permanência da TV Cultura no ar, por falta de recursos; para que nossa programação possa livremente acentuar seu caráter educativo, sob a forma sistemática; para que as atuais dificuldades não comprometam o alto conceito que conquistamos, no País e no exterior; para que as admissões e demissões de funcionários não venham a ser objeto de novas pressões; para que os interesses da política não voltem a se expressar nas eleições do nosso Conselho Curador; para que a Fundação não mais sinta a ameaça da discórdia; para que, enfim, tenha a Fundação condições de encontrar o caminho da unidade, da paz e da concórdia – decidi deixar a Presidência.¹⁰⁴

104 Ibidem, 3 mar. 1972, p.4.

Em solidariedade a Coutinho Nogueira, Flávio Pinto, diretor econômico, e Olavo Setubal, diretor vice-presidente, colocaram seus cargos à disposição do Conselho Curador e do governador.¹⁰⁵ Nas eleições para a renovação da Diretoria Executiva, ganhou a chapa indicada pelo governador Laudo Natel. Para substituir Coutinho Nogueira, Natel nomeou o advogado e industrial do setor metalúrgico, ex-presidente da Fiesp (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), Raphael de Souza Noshese. (Coutinho, 2003, p.46-7)

O jornal *O Estado de S. Paulo* considerou, em editorial, que a carta pela qual Coutinho Nogueira tornou público seu afastamento da presidência da Fundação Padre Anchieta não provocou surpresa, pois a notícia já era esperada em decorrência das pressões e interferências que vinham, há muito, perturbando o trabalho da equipe dirigida por ele. Porém, afirmava, diante dos fatos, que não tardaria o fim melancólico de uma das experiências culturais que mais esperanças suscitaram em São Paulo nos últimos anos. Segundo o editorial, era óbvio que a TV Cultura não fecharia pela simples demissão do presidente da Fundação Padre Anchieta, mas era também verdade que a emissora educativa não poderia viver só de instalações e verbas. Precisava também de uma personalidade própria que fizesse dela algo mais do que uma mera repartição burocratizada. Para o jornal, quem simbolizava esse espírito era justamente Coutinho Nogueira, cuja saída abriria as portas da TV Cultura a “oportunistas e médiocres de toda a espécie”, impedindo que ela atingisse os altos objetivos culturais que motivaram sua criação. Por fim, considerou que nem tudo que foi feito na TV Cultura teria correspondido às metas daqueles que se esforçaram por fazer dela um instrumento de cultura para o povo, embora fosse inegável que o

105 *Diário de S. Paulo*, 4 mar. 1972. 1ª Seção, p. 3; *O Estado de S. Paulo*, 23 e 24 fev. 1972.

balanço da emissora justificasse o orgulho com que os dirigentes da Fundação encaravam o trabalho realizado.¹⁰⁶

Em sua fase sob o governo de Laudo Natel, a TV Cultura teve como tônica a profunda presença política da Casa Civil, por meio de seu titular Henri Coury Aidar. No entanto, Raphael Noschese só aceitou a presidência executiva da Fundação Padre Anchieta por ter recebido garantias de que a autonomia desta seria respeitada. Porém, sofreu pressões frequentes do Palácio dos Bandeirantes e foi cedendo às ingerências, aquiescendo assim no aumento do número de funcionários e concordando com programas de televisão de caráter político, vedados pelos estatutos da Fundação.

Algumas exigências, no entanto, teriam sido consideradas inaceitáveis. O Palácio dos Bandeirantes solicitou-lhe que readmitisse o jornalista, publicitário e autor de novelas Benedito Ruy Barbosa, que havia sido demitido por Coutinho Nogueira. Quando Natel assumira o governo, ele convocou Benedito Ruy Barbosa para ser assessor especial de Coutinho Nogueira. Entretanto, por tentar influir na direção da TV Cultura, inclusive trazendo “recados” do governador, e sugerindo a contratação de amigos, Barbosa acabara sendo demitido. Além do pedido de readmissão, Henry Aidar passou a insistir para que Benedito Ruy Barbosa fosse promovido a um cargo inexistente na TV Cultura, o de assessor de programação, o que concederia ao “afilhado” do governador o controle de toda a linha de produção da emissora. Raphael Noschese tentou resistir às pressões do Governo, mas novas exigências foram sendo feitas. Atritos de caráter institucional entre a Fundação e o governo foram frequentes, sempre no sentido da maior ou menor afirmação da independência da Fundação Padre Anchieta.¹⁰⁷

106 *O Estado de S. Paulo*, 5 mar. 1972. p.3.

107 *Ibidem*, 18 e 31 maio, e 15 jun. 1973.

Em 1973, a TV Cultura foi alvo de protestos, sob a acusação de ser porta-voz oficial de políticos. O programa *Ponto de Vista*, que seria exibido no dia 13 de maio daquele ano, teve sua transmissão cancelada pelo chefe da Casa Civil. Segundo denunciou o jornal *O Estado de S. Paulo*, aquele programa consistia em uma entrevista do presidente da Câmara Municipal de São Paulo, o vereador João Brasil Vita, a Paulo Planet Buarque, e, de acordo com o verificado através das chamadas do programa exibidas pela TV Cultura, os dois correligionários políticos de Natel se alternariam em “apologias” à administração do governador. O periódico paulista, no dia em que seria exibido o programa, estampou uma manchete com a seguinte mensagem: “Assista hoje, TV-2, 22 horas – A cultura como o governador a entende”.

Ciente do ocorrido, o chefe da Casa Civil ordenou que a emissora não transmitisse mais a entrevista, cancelando a exibição do programa *Ponto de Vista*. Em substituição, a TV Cultura apresentou um *tape* da Orquestra Filarmônica de São Paulo.¹⁰⁸ No dia 18 de março de 1973, o presidente nacional do MDB, o deputado Ulisses Guimarães, declarou, em Brasília, que o partido esperava que fosse corrigida “a desigualdade de tratamento” na TV Cultura, permitindo nela também a presença e a voz da oposição. Para o político opositor, era inadmissível que só a versão oficial fosse transmitida ao público, pois o Canal 2 pertencia ao povo de São Paulo, ao qual se integravam os opositores.¹⁰⁹ Em meio a tal crise, o presidente da Fundação Padre Anchieta, Raphael Noschese, o vice-presidente, Antonio Ermírio de Moraes, e o diretor financeiro, professor Antonio Guimarães Ferri, pediram demissão de seus cargos.¹¹⁰

108 *Ibidem*, 15,16 e 22 maio 1973.

109 *Ibidem*, 19 maio 1973. p.4.

110 *Ibidem*, 30 maio 1973. p.4.

Em editorial, o jornal *O Estado de S. Paulo* considerou a decisão assumida por Raphael Noschese, Antonio Ermírio de Moraes e Antonio Guimarães Ferri como “clímax” da crise suscitada em consequência da repentina suspensão do programa *Ponto de Vista*, em decorrência do anúncio voluntariamente estampado pelo próprio jornal. O periódico afirmou que Natel e sua “corte imperial” não resistiam à tentação de ingerir-se na orientação dos programas da TV Cultura com objetivos políticos personalistas, e que o Palácio dos Bandeirantes não só impôs a contratação de afiliados e a dispensa de técnicos de reconhecida competência, como pensava transmutar o Canal 2 num veículo de promoção político-partidária. Sem poupar palavras, o jornal afirmava que a “cultura” como entendia Natel era a “pedagogia da politicagem”. Ainda segundo o jornal, a terceira diretoria a tomar posse dos destinos da “malograda emissora de televisão” na gestão Laudo Natel não herdaria “um problema de consciência”, pois as funções magisteriais da emissora estariam de antemão fixadas: “A TV Cultura transfigurou-se em TV Política”.¹¹¹

No dia 14 junho de 1973, em reunião, o Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta escolheu o professor Antonio Guimarães Ferri, que fora diretor da Escola de Comunicações e Artes e vice-reitor da Universidade de São Paulo, para o cargo de diretor-presidente da Fundação Padre Anchieta. Justamente o diretor financeiro que renunciara dias antes como protesto pela intromissão do Executivo. Paulo Mariano dos Reis Ferraz e Custódio Monteiro foram escolhidos, respectivamente, para vice-presidente e diretor financeiro. Na mesma reunião, presidida pela secretária de Educação Esther de Figueiredo Ferraz, foram lidas três cartas: uma de Henri Aidar (rebatendo acusações feitas por Paulo Duarte), uma de Benedito Ruy Barbosa (explicando seus vencimentos na TV-2) e outra de Paulo Duarte, membro

111 *Ibidem*, 22 maio 1973. p.3.

vitalício do Conselho Curador que, denunciando pressões e interferências, pedia demissão do cargo.¹¹²

As duas primeiras cartas foram motivadas por denúncia feita pelo professor Paulo Duarte sobre irregularidades na Fundação Padre Anchieta, publicadas pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Nessas acusações, constaram tanto o nome de Henri Aidar como o de Benedito Ruy Barbosa. Paulo Duarte acusou Laudo Natel de interferir, por meio do titular da Casa Civil Henri Aidar, indicando nomes para cargos da Fundação, além da intromissão na programação da TV Cultura. Já sobre Benedito Ruy Barbosa, Paulo Duarte o indicou como responsável pelas causas que provocaram a demissão de Coutinho Nogueira, por sua presença como um verdadeiro interventor, prodigamente pago com vencimentos escandalosos, e que fora aceito pela administração por receio de provocar uma crise na Fundação. Segundo o conselheiro, enquanto um assessor cultural ou técnico recebia 7 mil cruzeiros, o “afilhado” do governador recebia esses mesmos vencimentos acrescidos de 600 cruzeiros por capítulo de uma telenovela pela qual era responsável, obtendo um total de mais de 18 mil cruzeiros mensais.¹¹³

O primeiro desafio de ordem tecnológica que a nova direção da Fundação Padre Anchieta enfrentou foi a transmissão em cores. O governo federal definiu que o sistema a ser adotado no Brasil seria o PAL-M. Em 1972, iniciaram-se no país as transmissões regulares em cores, geradas por inúmeras emissoras, ainda que poucas horas por dia. Um ano antes, a TV Cultura já havia entrado em negociação com a RCA para a compra dos equipamentos necessários para as transmissões em cores. Entretanto, tal aquisição só foi finalizada em 1973. Nesse ano, foi instalada a “ilha de telecine”, que permitia a transmissão de

112 Ibidem, 15 jun. 1973. p.5.

113 Ibidem, 31 maio 1973. p.5-6.

filmes coloridos. “A TV-2 Cultura apresenta a obra do homem com todas as cores que Deus criou”,¹¹⁴ anunciavam as propagandas da emissora.

A incorporação de equipamentos adaptados à gravação e transmissão de programas coloridos, em estúdio e externas, continuou até 1975, quando 80 horas de gravação externa foram produzidas em cores (Lima, 2008, p.93). Ainda em 1971, o presidente da Fundação, Coutinho Nogueira, afirmou que a partir do ano seguinte a emissora poderia apresentar programas em cores. Como se tratava de uma emissora ligada ao governo, declarou que não gostaria de tomar a iniciativa de fazer um lançamento que forçaria a população ao consumo de televisores em cores.¹¹⁵ Porém, nos primeiros meses da experiência no Brasil, no início de 1972, das emissoras de televisão de São Paulo, somente a TV Cultura não transmitiu em cores.¹¹⁶

Além das transmissões em cores, a necessidade de aumentar a área contemplada pelo sinal da TV Cultura mobilizou a direção da Fundação Padre Anchieta e o governo do Estado. A transmissão de sinal a partir do Pico do Jaraguá mostrou-se limitada. Sendo assim, o governo estadual idealizou, em 1973, uma Rede do Interior, que, combinando repetidoras de VHF, UHF e micro-ondas, ligaria São Paulo a Piquete, Franca, Assis, Presidente Prudente, Andradina, Fernandópolis e Ubatuba. Foram estabelecidos dez eixos que atenderiam cidades como Ribeirão Preto, Sorocaba, Taubaté, Botucatu e Bauru. Porém, esse plano era de implantação demorada. Inicialmente, as regiões atendidas localizavam-se no eixo da Via Anhanguera, ligando a capital a Ribeirão Preto, e no eixo da Via Dutra, ligando a capital a Taubaté e além. Mesmo com qualidade insatisfatória, em 1975, o

114 *Diário de S. Paulo*, 23 dez. 1973. p.25.

115 *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. e 27 abr. 1971.

116 *Ibidem*, 23 mar. 1972 e 14 fev. 1973.

sinal da emissora chegou às regiões de Piracicaba, Franca, Bauru e Amparo. (Lima, 2008, p.93)¹¹⁷

Essa segunda fase da pública TV Cultura, iniciada no governo Laudo Natel, foi, ainda, o período no qual a Fundação Padre Anchieta consolidou sua organização física. O projeto de ampliação da sede da TV Cultura resultou em um campus que abrigaria todo o complexo de produção e geração de programas de rádio e televisão. Foram construídos novos edifícios destinados às atividades técnicas, administrativas e de produção. Iniciou-se, também, o envio de técnicos para o exterior. Esse intercâmbio objetivou a realização de visitas a fábricas de equipamentos e a outras emissoras públicas de televisão, como a inglesa BBC ou a alemã WDR (*Westdeutscher Rundfunk Köln*). (Lima, 2008, p.93-6)

Os mesmos jornais que noticiaram a posse de Laudo Natel, no dia 14 de março de 1971, do cargo de governador do estado de São Paulo, veicularam a seguinte propaganda: “A nova programação da TV-2 Cultura ensina e diverte”. Segundo o anúncio publicitário, o Canal 2: ensinava com *Curso de Orientação Profissional*, *Curso de Madureza Ginásial* e *Curso de Línguas*; informava com *Homens Trabalhando*, *Tome Nota*, *Foco na Notícia*, *Em Cartaz* e *Brasil, esse desconhecido*; exibia filmes como *Reportagem Especial*, *Judd*, *Fita Brasileira*, *Homem de Branco* e *A Turma do Magoo*; divertia com *Música Brasileira*, *Convite à Dança*, *Cinema Brasileiro 71*, *Música*, *Divina Música*, *Jardim Zoológico*, *Cinema*, *Concerto Anchieta*, *Ópera e Teatro*; contava com a participação do telespectador em *Palavras Cruzadas*, *O que você acha*, *Seção Livre* e *Cultura em Questão*; e possuía esportes com *Hora do Esporte*, *Tarde Esportiva* e *Futebol*.¹¹⁸

117 Ibidem, 14 fev. 1973, p.11.

118 *Diário de S. Paulo*, 14 mar. 1971. 1ª Seção, p.3; *O Estado de S. Paulo*, 14 mar. 1971. p.25.

Apesar das mudanças ocorridas na direção da Fundação Padre Anchieta, não houve significativas alterações no rumo da programação da TV Cultura, visto que as equipes de trabalho permaneceram basicamente as mesmas. Com relação ao conteúdo da programação, foi intentado manter a mesma qualidade, apesar de uma certa diferenciação quanto à liberdade crítica, contestação e ousadia. As maiores modificações ocorreram nos desdobramentos das ações pioneiras, típicas de uma instituição ainda em formação, caracterizando-se basicamente pelo incremento da programação infantil e jornalística. Destas, podem ser destacadas a continuidade do projeto da série *Vila Sésamo* e a transformação do telejornal *Foco na Notícia*, até então semanal, em diário. (Lima, 2008, p.97)¹¹⁹

Uma exceção a essa regra foi a produção da primeira telenovela da emissora, *Meu Pedacinho de Chão*. Era o começo de uma nova fase que não fora prevista pela Fundação Padre Anchieta, mas por esferas do governo. O que teria levado o governo – especialmente as secretarias da Saúde, Educação e Agricultura – a escolher a novela para seus objetivos educativos foi uma pesquisa de marketing que indicava ser a novela o melhor meio de atingir as mais variadas esferas sociais.¹²⁰ *Meu Pedacinho de Chão* foi a primeira tentativa de introduzir na TV Cultura uma programação “populista”, em ruptura à continuidade do projeto “elitista” do governador Abreu Sodré (Leal Filho, 1988, p.53). Além disso, várias questões políticas gravitaram em torno da novela. O fato de *Meu Pedacinho de Chão* ter sido escrita por Benedito Ruy Barbosa causou um choque da antiga equipe da emissora com figuras ligadas aos novos governantes. Por ser idealizada pelo “afilhado” do governador Laudo Natel, a telenovela foi colocada como prioridade, quebrando a linha de trabalho adotada

119 *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1951. p.11.

120 *Ibidem*, 16 maio 1971. p.32.

até então pela TV Cultura. Mário Fanucchi, diretor artístico da emissora naquele momento, afirmou que “tudo era para a novela, o que sobrava era para o resto, edição, uso de estúdio, uso de externa” (Lima, 2008, p.102). Expediente que o levaria a pedir demissão em 1971.

Com relação à programação de ensino veiculada pela TV Cultura, houve um desenvolvimento quantitativo. Novos programas surgiram, como *Tele Escola*, *Curso de Auxiliar de Administração de Empresas* e *Cursos de Línguas*. A este último foram adicionados os cursos de alemão e italiano, somado-se aos de inglês e francês já existentes desde 1969. A duração diária da programação estritamente escolar, que era de uma hora em 1969, passou para mais de quatro horas até 1974. A Fundação Padre Anchieta, por meio de sua Divisão de Ensino, passou a editar um boletim com toda a programação mensal relacionada à difusão de educação. Os boletins da Fundação eram distribuídos por toda a rede oficial de ensino. Além dos dias e horários dos programas, traziam detalhadamente os temas das aulas transmitidas pela TV Cultura.¹²¹

Segundo Lima (2008, p.105-6), a TV Cultura em sua segunda fase assemelhava-se ao próprio governo de Laudo Natel, indicado pelo poder militar a um conselho eleitoral submisso. Não tinha brilho, mantinha uma liberdade aparente, apesar das constantes intervenções por parte da Casa Civil, através de seu titular Henri Aidar. Com relação ao regime militar, a censura se fez presente na emissora. Como observou: “Se o espírito autoritário não chegou a penetrar no corpo de técnicos responsáveis pela programação, seus efeitos com certeza causaram grande dor de cabeça a todos, que tinham de criar artifícios para escapar das teias do censor”.

Os índices de audiência animadores obtidos pela TV Cultura durante seus primeiros momentos não continuaram a se elevar.

121 *Diário de S. Paulo*, 17 dez. 1971 e 6 abr. 1973.

As razões para a falta de identificação dos telespectadores com a emissora podem ser encontradas em sua própria constituição. O grupo encabeçado por Abreu Sodré tentou impor à primeira televisão pública de São Paulo sua visão de educação e cultura, formada em gabinetes e universidades. Após a compra de um canal de televisão pelo governo do estado de São Paulo, foi proposto um projeto “elitista” que pretendia levar erudição a um povo supostamente precário em termos de referências da “alta cultura” e, ao mesmo tempo, atender às elites com programas de “bom gosto”. Essa proposta “elitista” da emissora teve seu custo em termos de público. Em um período marcado pelo experimentalismo e pela contracultura, foi escolhida para a emissora uma linguagem vanguardista para alcançar seus objetivos cultural-educativos.

Somando-se a isso, em sua fase inicial, a TV Cultura era uma espécie de laboratório de testes e adaptações. Os próprios diretores da emissora admitiam a dificuldade encontrada devido ao fato inédito de terem de criar uma televisão que transmitiria aulas, concertos, recitais e teatro. Os técnicos e produtores vindos da televisão comercial não sabiam como gravar aulas. Os equipamentos sofisticados não eram bem aproveitados e, em muitos programas, não havia como fugir à fórmula clássica da câmera parada diante do executante, expediente notado e noticiado até mesmo pela imprensa impressa da época.¹²²

Com Laudo Natel assumindo o governo do estado de São Paulo, as demandas de ordem política se tornaram a tônica dos formatos da TV Cultura. Além de a emissora depender economicamente de recursos provenientes dos cofres públicos, o Estatuto da Fundação Padre Anchieta dava condições para que o Executivo paulista pudesse influenciar nos rumos da emissora, ainda que de forma indireta. Conseqüentemente, assumindo

122 *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1971, p.32.

um novo governador, foi indicada uma nova proposta para a TV Cultura, que, se não se sobrepôs à anterior, em última instância, forçou-a a se adequar. No início da década de 1970, a emissora tentava modificar sua programação almejando atingir o “grande público”, fugindo um pouco de sua proposta inicial. Em 1971, a TV Cultura dava ênfase aos esportes amadores e iniciava algumas produções que visavam o entretenimento, incluindo sua primeira novela, *Meu Pedacinho de Chão*.

Apesar da anunciada autonomia da Fundação Padre Anchieta, a programação da TV Cultura sempre foi subordinada à vontade dos governantes do momento. Como estratégia de sobrevivência, em troca de manter o poder de fato, as administrações da emissora se curvavam diante das ingerências dos governantes, tanto em sua programação quanto na contratação de indicados políticos. O caráter apolítico da TV Cultura, expresso no Estatuto da Fundação, não se confirmou na prática. Como afirmou Leal Filho (1988, p.60), quando era para garantir a manutenção do poder internamente, contra a influência direta do poder público sobre a TV Cultura, o Estatuto da Fundação Padre Anchieta era erguido como barreira intransponível. Por outro lado, quando se tratava de adequar a programação da emissora à vontade dos governantes do período, o Estatuto era docilmente esquecido.

A programação e também alguns cargos constituíam-se em apêndices sobre os quais poderiam ser feitas as mais diversas concessões. Assim, a falta de uma proposta consistente em termos de programação permitiu a alteração de rumos administrativos da TV Cultura conforme mudança do governo estadual, bem como não conseguiu contornar o desinteresse dos telespectadores em geral pela grade de programas da emissora. Com a audiência significativa a uma programação inovadora e atraente, tanto do ponto de vista técnico como de conteúdo, as tentativas de grupos políticos em alterar a produção da TV Cultura encontrariam dificuldades de obter êxito.

Embora distinta das emissoras comerciais, quer em termos de propriedade, quer de objetivos, a TV Cultura poderia atuar com mais autonomia caso seguisse e obtivesse sucesso dentro da lógica da audiência. Elemento crucial na dinâmica do campo televisivo – quer no Brasil ou em outros países, no passado e hoje –, e sempre perseguida intensa e estrategicamente pelas emissoras comerciais, a audiência se impunha também à nascente televisão pública educativa – fosse uma emissora paulista, fosse de outro estado ou mesmo de natureza federal – como recurso necessário e útil para a conquista ou ampliação de autonomia em relação ao poder político.

3

NA TELA O CANAL 2: ENTRE CONTINUIDADES E RUPTURAS

Programação artística

A programação da TV Cultura, Canal 2, de São Paulo, em seus primeiros anos, quando pertencia aos Diários e Emissoras Associados, como já abordado, foi elaborada à sombra da TV Tupi. Sua programação artística, assim definida em razão de englobar basicamente temas como teatro, música, circo, humor e telenovela, guardava muitas das características existentes durante os primeiros anos da TV brasileira – ou seja, tratava-se do predomínio de espetáculos teatrais, circenses, de dança e musicais. Após 1963, quando da reformulação da grade de programação da emissora, visando maiores índices de audiência, foi dada maior ênfase a programas como o de auditório.

Com a venda da TV Cultura para o governo do estado de São Paulo, os programas de auditório foram banidos do Canal 2. Mas,

assim como antes, a maior parte dos programas artísticos se manteve na linha dos musicais. Entretanto, a Assessoria Artística da TV Cultura deu maior ênfase à música erudita. A programação artística da emissora procuraria dar papel de destaque ao artista brasileiro, principalmente nos setores da música, das artes plásticas e do teatro. Em princípio, não lançaria mão de material cinematográfico estrangeiro, apenas o utilizando quando cobrisse setores em que a produção nacional específica fosse escassa ou nula.

A programação ao vivo e a projeção de filmes, alternando-se, procurariam fornecer uma visão do desenvolvimento das artes. Dedicados a todos os setores das artes auditivas e visuais, os programas abrangiam: música, artes plásticas, literatura, cinema, dança e teatro. Os diretores, tendo em vista aliar o “entretenimento à indispensável relação cultural que situa o artista e sua obra no tempo e no espaço”, como elucidado no segundo capítulo, tinham como objetivo, mais do que simplesmente transmitir filmes, concertos e espetáculos, a produção de programas que explicassem as estruturas dos produtos artístico-culturais exibidos, procurando, assim, despertar o gosto dos telespectadores pelas artes e atividades culturais focalizadas.¹

No início da televisão brasileira, a teledramaturgia se restringia a excertos de obras teatrais e rápidos esquetes. No entanto, durante a primeira década de atividade da TV, o teleteatro se firmou como o mais importante formato de programa. Esse gênero de programa televisivo, transmitido desde o início da TV Tupi, em 1950, se proliferou nos anos seguintes pelas emissoras que surgiam. Os principais programas de teleteatros foram: *TV de Vanguarda*, *Grande Teatro Tupi*, *Teatrinho Trol* e *TV de Comédia*, pela TV Tupi; *Teatro Cacilda Becker* e *Teledrama*, na TV Paulista; *Teatro Moinho de Ouro*, na TV Rio; *Sob a Luz dos Refletores* e *Teatro Cacilda Becker*, na TV Record; e *Teledrama Continental*,

1 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

pela TV Continental. Todos exibiam clássicos da dramaturgia e literatura mundiais, de gêneros diversos – romântico, dramático, humorístico, policial ou terror –, e levando à televisão os atores mais representativos do teatro brasileiro do período. As emissoras exibiam seus teleteatros geralmente uma vez por semana ou quinzenalmente. Uma peça teatral completa era transmitida de uma só vez, podendo durar de trinta minutos a três horas em alguns casos. (Brandão, 2010, p.38-48; Rixa, 2000, p.110)

Com relação à programação teatral, nos moldes dos primeiros anos da televisão no Brasil, a TV Cultura entrou em contato com agências de publicidade a fim de firmar contratos para representações teatrais. Logo em seu início, foram ao ar encenações de peças com a “notável” Cacilda Becker e sua companhia teatral, exibidos às segundas-feiras.² Compunha também aquele gênero de programa a adaptação de obras literárias de reconhecidos escritores brasileiros.

Era possível ver, no Canal 2, uma adaptação do romance *Clarissa*, de Érico Veríssimo, espetáculo seriado exibido também às segundas-feiras. Tal romance foi o primeiro do escritor brasileiro, no qual criou um conjunto de personagens que continuariam presentes em grande parte de sua obra. A personagem título é uma adolescente curiosa e otimista, natural de uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, que vai estudar em Porto Alegre. Alojada em uma humilde pensão na capital gaúcha, a personagem desperta para o mundo e para a vida. A adolescente passa a observar as pessoas que a rodeiam. Por meio dessas observações, Erico Veríssimo traz uma visão sobre Porto Alegre e o Brasil da década de 1930. A adaptação de *Clarissa* tinha direção de Lourdes Felix, coordenação de Renato Master, supervisão de Barbosa Lessa e produção de Sadi Escalante.

Conforme analisou o jornal *O Estado de S. Paulo*, a adaptação televisiva de *Clarissa* era fiel ao romance, e, apesar de não contar

2 *Diário de S. Paulo*, 20 set. 1960. 1ª Seção, p.8.

com um elenco muito conhecido do grande público, apresentava atores de “méritos bastante razoáveis”, como Verinha Darei, intérprete do papel título, Elísio de Albuquerque, Carmen Silva e Amândio Silva Filho. *Clarissa* era encenada ao vivo, diferentemente das adaptações da TV Tupi paulista, que eram gravadas no Rio de Janeiro, interpretadas e dirigidas por profissionais que trabalhavam habitualmente na emissora carioca – como era o caso da adaptação de *Gabriela Cravo e Canela*, romance do escritor Jorge Amado. A adaptação do romance entre a mulata Gabriela e o árabe Nacib na pequena Ilhéus na década de 1920 foi dirigida por Maurício Sherman e estrelada por Janete Vollu, em 1961, marcando a transição dos folhetins ao vivo para os gravados. No entanto, como ainda não havia o recurso da edição, todas as cenas tinham de ser gravadas na ordem e de uma vez só.³

Além de encenações de peças teatrais e adaptações de romances, espetáculos circenses compunham a grade da TV Cultura. Segundo definiu o *Diário de S. Paulo*, *Os diabólicos* era um programa fora do convencional, “para os apreciadores dos ritmos alucinantes”. Do programa participavam nomes como Ernani e seu conjunto de malabaristas. Era exibido às terças-feiras, no horário das 20h30min.⁴

O Ator na Arena e *Teatro Cultura* foram alguns dos programas relacionados ao teatro produzidos pela TV Cultura, já como emissora pública, a partir de 1969. *O Ator na Arena* era apresentado pelo polonês, ator e diretor de teatro, Zbigniew Marian Ziembinski. O programa consistia na participação de atores de várias categorias, como estudantes, jovens e profissionais. Estes apresentavam um trecho de uma peça nacional ou internacional, de livre escolha. Geralmente, tratava-se de apresentações de trechos de peças de autoria de William Shakespeare, Molière e

3 *O Estado de S. Paulo*, 23 abr. 1961. p.24.

4 *Diário de S. Paulo*, 25 out. 1960. 1ª Seção, p.9.

Tchecov. Após a apresentação, Ziembinski discutia o estilo da interpretação, argumentava com os atores e indicava novas possibilidades de postura em cena. No final do programa, os atores convidados reelaboravam seus personagens e refaziam a cena.⁵ Outro programa, intitulado *Teatro Cultura*, tinha como atração adaptações de textos como *O Capote*, de Gogol. Eram encenações teatrais produzidas para a televisão. A produção teatral e a adaptação para a TV eram realizadas por Walter Durst. A cenografia dos espetáculos era de Armando Ferrara.⁶

Em 1971, a TV Cultura lançou o programa *Teleteatro*. Um pouco de teatro e muito de televisão era a intenção do programa. O objetivo era adaptar famosos romances brasileiros, de autores como Jorge Amado e Érico Veríssimo, para a televisão. A ideia, no entanto, não continha nada de original, pois a TV Cultura, ainda quando de propriedade privada, produzira adaptações de romances literários, desde seu início, com formatos teatrais para a televisão. A diferença se deu na produção, pois quando emissora privada a TV Cultura não possuía os recursos técnicos de que passaria a usufruir em sua fase pública.

As encenações teatrais produzidas pela TV Cultura no início da década de 1960 eram transmitidas ao vivo, às vezes contando com uma só câmera. Já as produções da TV Cultura pública eram gravadas em videoteipe e incorporando externas, como no caso das cenas de *Quincas Berro d'Água* correndo pela ladeira do Pelourinho, em Salvador, e as do capitão Rodrigo cavalgando nos pampas gaúchos.

Dentro da nova programação da emissora, o primeiro espetáculo a ir ao ar foi *Quincas Berro d'Água*, para o qual a produção utilizou o *show motion* para tomadas em câmera lenta, equipamento que já estava sendo usado na repetição de gols de futebol. Uma

5 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

6 *O Estado de S. Paulo*, 3 out. 1970. p.11.

lente Zoom especial, que permitia afastar-se e aproximar-se de um objeto sem desfocá-lo, a uma distância variável de 30 a 2 mil metros, era também usada, especialmente nas cenas épicas retiradas das obras literárias de Guimarães Rosa e Mário Palmério.

Cada adaptação, produzida para ir ao ar no horário nobre, chegava a custar 80 mil cruzeiros, pois a equipe técnica precisava se deslocar para os locais onde as histórias se passavam. Nas adaptações de Guimarães Rosa, o sertão mineiro; na de Graciliano Ramos, Alagoas; no caso de Machado de Assis, o Rio de Janeiro. Para o sucesso de suas adaptações, a emissora reforçou seu *cast* com a contratação de diretores como Antonio Abujamra e Dionísio Azevedo, e de atores como Leila Dinis, Walmor Chagas e Paulo Autran.⁷

Em uma das edições do programa *Teleteatro*, foi exibido *Corpo Fechado*, adaptação de Dionísio de Azevedo do conto homônimo extraído da obra *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, com direção de Lima Duarte. O enredo tratava da história de um médico que, ao exercer sua profissão num vilarejo do interior de Minas Gerais, tomava nota das peculiaridades do local e das histórias contadas por Mané Fulô, personagem vivido por Lima Duarte. Mané detestava qualquer tipo de trabalho e passava o tempo a contar “causos” de valentões, de ciganos que ele teria ludibriado na venda de cavalos, e de sua rivalidade com o feiticeiro Antonico das Pedras. Assim, a maior parte das cenas se passava em uma venda, onde, entre uma cerveja e outra, o personagem de Lima Duarte contava suas histórias para o médico. Cada “causo” contado por Mané chegava a ter dez minutos de duração.

A amizade construída durante esses encontros na venda local fez que Mané convidasse o Doutor para ser padrinho de seu casamento. Ao final de cada prosa, o médico precisava auxiliar Mané a subir em sua mula ou levá-lo até sua casa, em razão do

7 Ibidem, 10 nov. 1971 e 1º dez. 1972.

excesso de bebida por parte do contador de “causos”. Em um dos encontros, Mané confidenciou ao médico que possuía uma mula, Beija-Fulô, e que o feiticheiro Antonico era dono de uma bela cela mexicana; entretanto, cada um dos dois gostaria de adquirir a peça complementar. Porém, segundo Mané, ele mostrou interesse na cela primeiro, portanto, deveria ter preferência na negociação. No encontro posterior entre Mané e o médico, Targino, que era o valentão do vilarejo, adentrou a venda e anunciou que ia passar a noite anterior ao casamento com a noiva de Mané. Este ficou desesperado, considerando que nada poderia fazer para impedir Targino. O médico tentou ajudar Mané. Primeiro procurou a autoridade policial e em seguida o vigário; porém, ninguém se atreveu a enfrentar Targino. Eis que aparece então o feiticheiro Antonico propondo um trato a Mané. Ele fecharia seu corpo, porém exigia em pagamento a mula de Mané. Este consentiu, e em seguida enfrentou e matou Targino. O casamento realizou-se sem problemas e Mané Fulô assumiu o posto de valentão, por ter matado Targino – que estava armado com um revólver – apenas com uma faca.⁸

As telenovelas brasileiras durante a década de 1950 eram exibidas ao vivo e tinham em média 20 capítulos, cuja duração variava de oito a quinze minutos. Após a telenovela *2-5499 Ocupado*, primeira a ser exibida diariamente na televisão brasileira, pela TV Excelsior, em 1963, a modificação do gênero estava fei-

8 Corpo Fechado_01. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BQ6fBRqrplI&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010; Corpo Fechado_02. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BQ6fBRqrplI&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010; Corpo Fechado_03. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4ZnVpNGbJmE&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010; Corpo Fechado_04. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ixkfc9BG7EM&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010; Corpo Fechado_05. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=r_pnAfPPP9M&feature=related>. Acesso em: 30 set. 2010; Corpo Fechado_06. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=x3ZNz-T6Pw&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010.

ta, acabando de vez com a tradicional prática das emissoras televisivas brasileiras de mostrar histórias parceladas em duas ou três apresentações por semana – embora naquele momento ainda se encontrassem alguns títulos apresentados ao velho estilo.

O advento do videotape proporcionou maior ritmo de produção, agilizou a utilização de vários cenários e de tomadas externas, além da possibilidade infinita de corrigir erros, repetir e selecionar cenas. O avanço técnico e a astúcia dos profissionais de televisão garantiam a alquimia necessária para criar o hábito nos telespectadores de se manter diante do aparelho de televisão todas as noites, no mesmo horário. Sendo assim, pode-se dizer que, em 1964, a telenovela já se consolidava de vez ante o telespectador. Em um curto espaço de tempo, a telenovela modificou sensivelmente a programação da televisão brasileira e os hábitos dos telespectadores. A dramaturgia que, desde o início da década de 1950, surgia nos televisores em forma de teleteatros transformou-se pela bem sucedida novidade que tomou de assalto as emissoras. Se, por um lado, a novela frustrou os anseios dos que se aproximavam da TV para dar vazão aos seus sonhos cinematográficos e teatrais, por outro lado, cada dia mais popular, promoveu a abertura de um novo campo de trabalho na televisão. Tanto que essa nova fase surpreendeu todas as emissoras, sem qualquer estrutura para esse tipo de atração. Emissoras como a TV Paulista e a TV Cultura chegaram a gerar telenovelas diárias sem possuírem recursos técnicos, como o videotape, para tal feito. (Fernandes, 1994, p.35-8)

A primeira telenovela da TV Cultura foi *A Cabeçada*, lançada no dia 2 de outubro de 1960. Produzida por Lúcia Lambertini, a novela ia ao ar todas as segundas e sextas-feiras, às 20h30min.⁹ Tratava-se da adaptação do romance da escritora britânica Emmy Von Rhoden, e tinha Lúcia Lambertini também como

9 *Diário de S. Paulo*, 5 out. 1960. 1ª Seção, p.9.

autora. Nessa novela estreou o ator, até então apenas de cinema, Geraldo Del Rey, à época alcunhado de “Alain Delon brasileiro”. Ator que posteriormente participaria de várias novelas em diferentes emissoras e de filmes de Glauber Rocha, inclusive interpretando o vaqueiro Manoel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A TV Cultura lançou outras novelas posteriormente, sobremaneira entre 1965 e 1966, atendendo a crescente demanda pelo gênero – dentre elas, *Escrava do Silêncio*, *As Professorinhas*, *O Moço Loiro*, *O Tirano*, *Sangue Rebelde* e *Amor de Perdição*. As novelas da TV Cultura, por questões financeiras, eram fruto de produções caracterizadas pela simplicidade.

Escrava do Silêncio, escrita por Leonor Pacheco e produzida por Lúcia Lambertini, apresentada de 22 de março a 21 de maio de 1965, possuía como temática central a maldição que caía sobre uma família de posses, ficando uma jovem emudecida por abalos psicológicos. *As professorinhas* foi escrita, dirigida e produzida por Lúcia Lambertini, e abordava os dramas de um grupo de professoras cujos problemas giravam em torno do dia a dia da profissão. Não deixa de ser curioso o fato de a TV Cultura, emissora que procurava exibir uma programação cultural-educativa, apresentar uma telenovela cujo roteiro se ocupava em tratar do cotidiano de professoras.

A novela de época *Amor de Perdição*, escrita por Leonor Pacheco e produzida por Lúcia Lambertini, adaptada do romance do escritor português Camilo Castelo Branco, apresentava o amor de um jovem pela filha do inimigo de seu pai. Ao contrário das demais telenovelas, apresentadas às 18h30min, esta foi ao ar às 14h30min, paralelamente à exibição de *O Moço Loiro* – novela de J. Marcondes adaptada de um romance de Joaquim Manoel de Macedo. Produzida por Lúcia Lambertini, *O Moço Loiro* foi ao ar de setembro a dezembro de 1965.

O Tirano, novela de Mário Fanucchi, consistia na história de um homem habituado a impor sua vontade a todos, mas que não conseguia fazer o mesmo com o filho artista. Por fim, *Sangue*

Rebelde, escrita por Leonor Pacheco, contava a história de um soldado que serviu na Guerra do Paraguai e que era obcecado por sua carreira militar, deixando a família de lado no momento em que suas filhas estavam em conflito por um mesmo homem. Por causa do incêndio sofrido pela TV Cultura em 1966, a novela teve sua exibição encurtada, ficando no ar de 7 de fevereiro a meados de abril daquele ano.

Além da atriz, autora, diretora e produtora Lúcia Lambertini, outros nomes foram comuns nas telenovelas da TV Cultura, como os atores Roberto Orosco, Edy Cerri, Norberto Nardone, Ivete Jayme, Nello Pinheiro, Eduardo Abbas e Jacinto Figueira Júnior (Fernandes, 1994, p.56-76). Lúcia Lambertini estreou na televisão em 1952, vivendo a Emília da primeira versão do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, exibido pela TV Tupi. Posteriormente, ainda na TV Tupi, participou do *TV de Vanguarda* e interpretou personagens juvenis em especiais e teleteatros, como *Heidi*, *Pollyana*, *A Moreninha* e *O Pequeno Lorde*. Na década de 1960, passou a escrever e dirigir para a TV Cultura e posteriormente para a Excelsior. A maioria daqueles atores, antes de integrar o elenco do Canal 2, começou a atuar na televisão em produções da TV Tupi.

Para a produção de sua primeira telenovela, *Meu Pedacinho de Chão*, a pública TV Cultura procurou usar todos os meios convencionais, inclusive com a colaboração de um especialista. *Meu Pedacinho de Chão* foi escrita por Benedito Ruy Barbosa, um dos pivôs das crises pelas quais passou a emissora após o início do governo Laudo Natel, como tratado no capítulo anterior.

O advento da telenovela na pública TV Cultura se deu pela entrada de Benedito Ruy Barbosa na Fundação Padre Anchieta. Este já tinha experiência com telenovelas no Brasil, na TV Tupi, e, posteriormente nas TVs Globo e Excelsior. O governador Laudo Natel, ao indicar seu amigo Benedito Ruy Barbosa para o cargo de assessor do presidente da Fundação Padre Anchieta, além de garantir um aliado em um cargo administrativo

da emissora, segundo afirmou o próprio Benedito Ruy Barbosa (Oliveira Sobrinho, 2000, p.40), desafiou-o a fazer uma telenovela educativa que “tirasse aquela emissora do traço, pelo menos no seu horário de exibição”.

O objetivo da novela seria “transmitir ao telespectador da cidade e do campo noções básicas de higiene, saúde, assim como alguns princípios de agricultura”.¹⁰ Como se tratava de uma novela rural, a produção era muito dispendiosa, pois as cenas externas seriam todas gravadas em uma fazenda na região da cidade paulista de Itu.¹¹ Por seus altos custos, obedecendo à orientação do governador Laudo Natel, Benedito Ruy Barbosa ofereceu a novela a todas as emissoras em busca de alguma que quisesse realizar uma coprodução com a TV Cultura. A maioria se interessou, mas nenhuma ofereceu qualquer garantia, até que apareceu o interesse da TV Globo, por meio de José Bonifácio Oliveira Sobrinho, o Boni. A TV Globo cumpriu todas as exigências da Cultura para assinar o contrato, encaminhando à emissora promissórias a vencer a cada fim de mês, cobrindo custos da produção e reforçando o elenco da novela.

Meu Pedacinho de Chão tinha cunho rural e discutia os problemas da pequena cidade de Antas por meio de personagens como o fazendeiro Coronel Epaminondas, vivido por Castro Gonzaga. O avô do Coronel havia desbravado aquelas terras e seu pai foi o fundador de Antas. Por muitos anos, sua família mandou e desmandou naquele local. Porém, os tempos haviam mudado. O prefeito, vivido por Hemílcio Fróes, e o padre Santo, interpretado por Percy Aires, não eram mais submissos às ordens vindas do Coronel Epaminondas, prática comum de seus antecessores. Os dois, junto com Pedro Galvão, trabalhador rural que acabara de adquirir terras próprias, compradas do Coro-

10 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1972.

11 *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1971, p.32.

nel, idealizaram uma escola para a cidade. Pedro Galvão doou o terreno e o prefeito se incumbiu da tarefa de construí-la.

O Coronel Epaminondas, por sua vez, era totalmente contrário à ideia de fazer uma escola. Reconhecia, no entanto, que os tempos haviam mudado e que a truculência de seu fiel capanga, Zelão, vivido por Maurício do Valle, não seria mais suficiente para interromper tal projeto. Pensava ter um trunfo na manga, pois acreditava que seu filho Fernando, interpretado por Ênio de Carvalho, fruto de seu primeiro casamento, havia acabado o curso de direito na cidade de São Paulo e retornaria para auxiliá-lo.

O rapaz, porém, não se tornou “Dr. Fernando Napoleão” como queria Epaminondas, mas havia feito, sem o consentimento do pai, um curso de Agronomia, em Piracicaba, e estagiado no Instituto Agrônomo de Campinas. Ao saber da “traição” de Fernando, o Coronel Epaminondas o pôs para fora de casa. Assim sendo, Fernando pegou seu *buggy* e saiu em alta velocidade, quase atropelando a carroça que trazia a primeira professora da futura escola, Juliana, vivida por Renée de Vielmond. Esse foi o primeiro encontro do par romântico de *Meu Pedacinho de Chão*.

A telenovela possuía, também, personagens infantis como Pituca, interpretada por Patrícia Aires, que era filha do segundo casamento de Epaminondas. O Coronel não admitia que Pituca se relacionasse com o humilde e levado Serelepe, interpretado por Ayres Pinto. Helena, mãe de Pituca e segunda esposa do Coronel, com o qual tinha uma relação já bastante desgastada, achava que a menina deveria ter mais liberdade. A cozinheira Amância e Rodapé, interpretado por Canarinho, eram empregados da fazenda de Epaminondas e, entre outras funções, pajeavam Pituca. Havia ainda o personagem Jacomo, um italiano dono da única venda da redondeza e pai de uma moça de reconhecida beleza.¹²

12 *Meu Pedacinho de Chão* (1971) – Cenas do 1º capítulo da novela. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qkvkxs6D-uQ>>. Acesso em: 10 set. 2010; *Meu Pedacinho de Chão* – Renée Vielmond. Disponível em: <

Meu Pedacinho de Chão foi a única novela exibida quatro vezes por dia: às 18 e às 20 horas, na TV Cultura, e às 13 e às 18 horas, na TV Globo. Foi a novela que inaugurou o horário das 6 horas da tarde na TV Globo, e, de certa forma, até o horário do *Vale a pena ver de novo* (Oliveira Sobrinho, 2000, p.40-1). Segundo Mario Fanucchi, a novela, que era para ser educativa, de educativa tinha muito pouco (Lima, 2008, p.102). O jornal *Diário de S. Paulo* afirmou que a Fundação Padre Anchieta estava produzindo uma novela “super-comercial”, disfarçada de educativa sob o manto das secretarias da Agricultura, Educação e Saúde do governo paulista. O periódico paulista sugeria que o ministro da Educação precisava observá-la, pois, após dez capítulos, em vez de instruções sobre a vida no campo, havia um “problema de amor”.¹³

Tal denúncia corroborava os interesses da TV Tupi em evitar concorrência no setor de telenovelas – no caso, duplamente, de uma emissora pública e outra privada. O próprio autor afirmou ao *Estado de S. Paulo* que a novela “educativa” seria composta pela fórmula clássica: o par romântico, o amor contrariado e conflitos; visando, assim, disputar a audiência, concorrendo com as telenovelas das emissoras comerciais.¹⁴

Os programas musicais estiveram presentes desde o início na televisão brasileira. Na década de 1950, cantores consagrados do rádio e orquestras passaram a se apresentar em programas televisivos. Entretanto, a partir da segunda metade daquela década, cantores passaram a alcançar o sucesso lançados unicamente pela televisão, como Maysa, contratada pela TV Record, e Agostinho dos Santos, que se firmou por meio de programas da TV Paulista. Elis Regina, apesar de participações na Rádio Gaúcha, deu impulso à sua carreira a partir de 1964, com a li-

www.youtube.com/watch?v=XxzZPsdhOhI>. Acesso em: 10 set. 2010; Meu Pedacinho de Chão. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/40anos/linha-do-tempo-70/b1971>>. Acesso em: 1º out. 2010.

13 *Diário de S. Paulo*, 28 ago. 1971. 1ª Seção, p.16.

14 *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1971. p.32.

nha de shows da TV Rio. No ano seguinte, venceu o festival de MPB da TV Excelsior e foi contratada pela TV Record, onde comandou programas como *O Fino da Bossa*, *Elis Especial* e *Elis Estúdio*. O programa *Bom Tom* tinha Tom Jobim como anfitrião, na TV Paulista, em 1960. Um ano antes, João Gilberto conduzia *Pampillê... Você e João Gilberto*, na Tupi. Artistas internacionais, como Louis Armstrong, Nat King Cole e Ella Fitzgerald, também eram contratados para shows exclusivos para a televisão, prática muito utilizada pela TV Record.

A partir da década de 1960, as principais emissoras do Rio de Janeiro e de São Paulo já promoviam concursos musicais. A TV Rio realizou *A mais Bela Canção de Amor*, a Tupi organizou o *Festival Cinzano da Canção Brasileira* e a Record lançou a *I Festa da Música Popular Brasileira*. A partir de 1965, ocorreram os antológicos festivais de MPB, tendo sua primeira edição transmitida pela TV Excelsior e as demais pela TV Record, e o *Festival Internacional da Canção*, televisionado primeiro pela TV Rio e depois pela Globo, a partir de sua segunda edição. Com a ascensão do *rock n roll*, o iê-iê-iê também ganhou seu espaço na televisão brasileira em programas como *Jovem Guarda*, na TV Record. (Napolitano, 2010, p.85-105; Rixa, 2000, p.90-100; Braune; Rixa, 2007, p.94-103)

Na TV Cultura privada, a maior parte da programação artística era composta por musicais. A linha musical da emissora era bastante eclética e integrada por recitais de música vocal, geralmente realizados por solistas, além de jazz, MPB e rock and roll. Os recitais eram normalmente exibidos às sextas-feiras, como o de fados da cantora Deolinda Rodrigues. Os artistas apresentados nesses programas nem sempre eram os de grande projeção. Deolinda Rodrigues, segundo a crítica especializada da época, era ofuscada por outras intérpretes de fado como Amália Rodrigues, portuguesa reconhecida mundialmente, e sua irmã Celeste.¹⁵

15 Ibidem, 12 mar. 1961. p.15.

A TV Cultura produziu musicais que obtiveram considerável repercussão, como o *Sinfonia para São Paulo*. Tal programa era uma suíte para orquestra, com música de Erlon Chaves e libreto de Mario Fanucchi, então diretor artístico da emissora. *Sinfonia para São Paulo* pretendia apresentar o estado federativo do título desde seu nascimento em São Vicente, passando pela subida da Serra do Mar, Piratininga, a cidade moderna, até a revolução constitucionalista, tudo em uma peça musical, ao vivo e dentro dos recursos disponíveis. (Lima, 2008, p.31)

Voltada para a música popular brasileira, foi exibida uma série de espetáculos às segundas-feiras, às 21 horas. Essa série era composta por artistas como a cantora Elizeth Cardoso, considerada possuidora de bom nível artístico pelos críticos da época. Elizeth Cardoso cantava sambas, tangos e boleros, além de ser considerada uma das melhores intérpretes das composições de Vinícius de Moraes e Tom Jobim.¹⁶ Ainda destinado à música popular brasileira, foi ao ar pela emissora o programa *Um Piano para Você*, musical de curta duração com interpretações de composições “que o povo gostava de ouvir”.¹⁷

A programação musical da TV Cultura privada contemplava, ainda, *Os Impossíveis*, programa formado por músicos que executavam os mais diversos temas jazzísticos.¹⁸ *Os Reis do Rock*, focado no “estonteante ritmo moderno que conquistara os norte-americanos”.¹⁹ O Canal 2 apresentava, também, diretamente do Circo Piolin, o *M. V. N. Show*, um “verdadeiro desfile de sucessos musicais”, conduzido por Miguel Vaccaro Neto.²⁰ Esse *disc-jockey* apresentava, ainda, outros programas musicais na emissora, como *Teenagerlandia*, transmitido às 19h30min,

16 Ibidem, 2 ago. 1961. p.8.

17 *Diário de S. Paulo*, 27 out. 1960. 1ª Seção, p.10.

18 Ibidem, 19 abr. 1961. 1ª Seção, p.10.

19 Ibidem, 28 set. 1960. 1ª Seção, p.9.

20 Ibidem, 22 out. 1960. 1ª Seção, p.8.

contando com a participação especial de “lindos brotos”, *Clube dos Brotos* e *Tevê 2 – Mais Dois*, que consistia em uma “audição de músicas diferentes com histórias inéditas e um grande show de temas novos e simples”, todos destinados preferencialmente ao público jovem.²¹

Quando a TV Cultura lançou a “Linha das 20 e 30”, programação exibida de segunda a sexta-feira, também os programas musicais eram a aposta da emissora. Foram eles: às segundas-feiras, *Juventude, Juventude*, com cantores de conjuntos de iê-iê-iê, produzido por Lúcia Medeiros; às terças-feiras, *Jaqueline, Mon Amour*, com a francesa Jacqueline Myrna; às quartas-feiras, *Edith Veiga em Dois Tempos*, com a cantora interpretando antigos sucessos e recebendo convidados; às quintas-feiras, *Aui Começa a Bossa*, com sucessos da bossa nova; e, às sextas-feiras, *Música e Bronca*, um programa de grande sucesso da Rádio Tupi.²²

Na pública TV Cultura, boa parte dos programas artísticos se manteve na linha dos musicais, dando maior ênfase à música erudita. Um dos primeiros programas produzidos pela divisão artística da emissora foi *As Sonatas de Beethoven*, um especial no qual foi apresentado o ciclo completo de 32 sonatas do compositor alemão, executado pelo pianista brasileiro Fritz Jank. Para tanto, foram gravados 16 programas, cada edição contendo duas sonatas e comentários sobre a vida e a personalidade de Ludwig van Beethoven. A série completa foi reapresentada pela emissora várias vezes, inclusive em 1970, em homenagem ao falecimento do pianista Fritz Jank.²³

Outra série de programas de música erudita foi *Orquestra de Câmara de São Paulo*. Composta de 17 programas, seu objetivo

21 Ibidem, 24 set., 25 e 27 out. 1960.

22 Ibidem, 6 maio 1966, 2ª Seção, p.7.

23 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969; *O Estado de S. Paulo*, 5 jun. 1969 e 22 mar. 1970.

era mostrar ao público o trabalho de uma orquestra, seus músicos e instrumentos de forma detalhada. A sonoridade e o papel de cada instrumento – violino, oboé, trompete, fagote, tímpano, trompa, harpa, flauta e madrigal, entre outros – foram focalizados na série. Assim, as apresentações da Orquestra de Câmara de São Paulo se transformaram em aulas musicais, com explicações de Paulo Ramos Machado e regência do maestro Oliver Toni.²⁴ Outra série, ainda, dividida em sete episódios, intitulada *Músicas para Cravo dos Séculos XVII-XVIII*, apresentava músicas dos maiores compositores para cravo dos séculos áureos desse instrumento.²⁵

Sobre música brasileira, foram produzidos pela Assessoria Artística da TV Cultura programas como *Música de Nossa Terra*, *Música Brasileira*, entre outros. O primeiro, apresentado por Joel de Almeida, tinha o intuito de mostrar as músicas de raízes brasileiras. Nele se apresentaram nomes como Aracy de Almeida, Jamelão, Ary Toledo, Zé Kéti, Cauby Peixoto e Miltoninho. O *Música Brasileira*, diferente em sua estrutura, procurava mais a síntese do nosso cancioneiro do que uma simples mostra; uma “síntese de estilo e apresentação”. Lúcio Alves, Johnny Alf, Dóris Caymmi e Milton Nascimento foram alguns dos intérpretes que se apresentaram no programa.²⁶

Após 1970, os programas artísticos ganharam novas dimensões, graças ao início das gravações externas da TV Cultura. Com essa nova possibilidade, os programas de música erudita e popular passaram a ser realizados em locais como o Teatro Municipal, o Teatro Anchieta, o Museu de Arte, entre outros. Foi firmado, inclusive, um convênio entre a Fundação Padre

24 *O Estado de S. Paulo*, 30 out. 1969; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

25 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

26 *O Estado de S. Paulo*, 22 mar. e 7 jul. 1970; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

Anchieta, a Prefeitura Municipal de São Paulo e a Orquestra Filarmônica de São Paulo, para a transmissão dos concertos desta última, realizados no Teatro Municipal de São Paulo. Ainda nesse mesmo ano, vídeos de óperas foram comprados da *Radio-televisione Italiana* (RAI), para serem exibidos aos sábados.²⁷

Um programa de reconhecida qualidade artística e técnica da TV Cultura, em sua fase como emissora privada, foi *Brasil 62*, que foi considerado um dos melhores do gênero em 1961. Ao contrário de *Brasil 62*, *Anúncios* sofria de graves imperfeições. Singelo, simplíssimo, o programa era apresentado aos domingos, às 13 horas. *Anúncios*, apesar de contar com a participação de artistas de prestígio da época, como os atores Jaime Barcelos e Amândio Silva Filho, e da anunciadora Maria da Penha, consistia em um desfile de pequenos anunciantes que buscavam o interesse e o reconhecimento dos telespectadores, de todas as camadas sociais.²⁸

Na pública TV Cultura, um programa que buscava oferecer informações sobre as artes era *Ato Criador*, apresentado pelo professor Paulo Machado. O programa pretendia esclarecer os processos e técnicas utilizados pelos artistas, assim como os estímulos que estes sofriam de seu meio e de sua época na produção de obras de arte. Para tanto, era colocado diante das câmeras o próprio artista que buscava descrever seus processos de criação. Em *Ato Criador*, música, pintura e poesia foram focados sob um novo ângulo, buscando mostrar a importância das artes na vida dos seres humanos.²⁹

O primeiro programa de humor da televisão brasileira foi a *Escolinha do Ciccilo*, transmitido ao vivo pela TV Tupi, em 1950. Trazido do rádio, foi o primeiro de uma série de programas ambientados em uma escola, onde um professor inquiria alunos dos

27 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1972 e 1973.

28 *O Estado de S. Paulo*, 21 jun. 1962. p.11.

29 *Ibidem*, 15 fev. 1970. p.23.

mais diversos estereótipos, representados, na maioria das vezes, por consagrados humoristas. Seguindo essa mesma linha de humor, a privada TV Cultura transmitia, às 21h30min, *Escolinha C2*.³⁰ Em 1968, foi lançado pela TV Record *Professor Raimundo*, com Chico Anysio, antes de virar quadro de humor na Globo. Porém, de 1990 a 2001, com a *Escolinha do Professor Raimundo*, esse tipo de humor atingiu seu maior sucesso. A Assessoria Artística da pública TV Cultura não se utilizou de programas humorísticos para sua missão educativo-cultural.

Assim como nos Estados Unidos, no Brasil os programas de calouros surgiram no rádio durante a década de 1930. No início da década de 1950, depois de anos sendo “gongados” ao sair do tom em programas de rádio, os calouros passariam a ser avaliados na televisão, em programas como *Calouros e Tele-Gongo Hepacholan*, ambos transmitidos pela TV Tupi. Ainda nos anos 1950, na TV, a cada semana, Ary Barroso apresentava o programa *Calouros do Ari*, “gongando” e debochando dos candidatos despreparados. Chacrinha dava buzinas sempre que alguém desafinava no quadro *Cuidado com a Buzina*, na TV Rio. Na TV Paulista, a partir de 1965, teve longa vida o quadro *Show de Talentos Anônimos*, do programa Silvio Santos. Em 1966, o candidato que desafinasse levava um banho no programa *Calouros no Chuveiro*, animado por Castrinho, na TV Excelsior. Diferente dos demais, respeitando os candidatos e não gostando de deboches, Pagano Sobrinho incentivava os participantes do programa *É Proibido Colocar Cartazes*, na TV Record, em 1969. Vários foram os artistas que se consagraram após participar de programas calouros no rádio e na televisão, como Chico Anysio, Hebe Camargo, Moacyr Franco, Raul Gil, Perla, Fábio Junior, Emílio Santiago e Elymar Santos. (Rixa, 2000, p.63-4)

30 *Diário de S. Paulo*, 25 out. 1960. 1ª Seção, p.9.

Apesar de os programas de auditório terem recebido maior atenção por parte da TV Cultura a partir de 1963, já em 1960 estava no ar *Cultura de Valores*. O programa era inteiramente dedicado a quem desejasse uma oportunidade no rádio ou na televisão. Transmitido diretamente do auditório da Rádio Cultura, na Avenida São João, o programa de calouros apresentava novos talentos como cantores populares ou líricos, músicos instrumentistas e imitadores.³¹ Em 1963, a TV Cultura anunciou a contratação de seu *showman*, oferecendo aos telespectadores um novo programa, *Raul Gil... É "Cynar" de Show*, produzido por Sylvio Rocha, com a participação de Geny Amado e Kleber Afonso, que era o autor do *script*. Foi nesse programa de auditório, patrocinado pelo aperitivo líquido amargo italiano, que o cantor Raul Gil, até então com seu talento cômico escondido, passou a mostrar toda sua versatilidade.³²

Dando continuidade ao plano de reestruturação da emissora iniciado em 1963, José Duarte Junior, diretor comercial da privada TV Cultura, produziria o programa chamado *O Homem do Sapato Branco*, comandado por Jacinto Figueira Júnior. No programa, exibido às noites de domingo, desfilava, por várias horas, aquilo que ficou conhecido como "mundo cão". Em *O Homem do Sapato Branco*, eram apresentados pequenos contraventores, protagonistas de desavenças familiares e outros personagens semelhantes, os quais recebiam severas reprimendas do irreverente e ousado apresentador, estereótipo do defensor dos valores morais. Por vezes sensacionalista, o programa pretendia dar uma "contribuição social", mostrando "aquilo que acontece", o fato real, e o apresentador tornava-se, no ar, o "promotor e juiz de pequenas mazelas sociais". (Leal Filho, 1988, p.19-20)

31 Ibidem 28 ago. e 23 set. 1960.

32 Ibidem, 28 jul. 1963. 2ª Seção, p.2.

O *Homem do Sapato Branco* era um híbrido de programa de auditório e jornalismo, o precursor na linha de fazer da desgraça alheia um show televisivo. Após *O Homem do Sapato Branco*, que passou a ser apresentado pela TV Globo a partir de 1968, vários programas seguiram os mesmos passos. Programas de jornalismo policial que traduziam o “mundo cão” para a TV multiplicaram-se na segunda metade da década de 1960: *002 Contra o Crime e Polícia às suas Ordens*, na Excelsior; *Patrulha da Cidade*, na Tupi; *Plantão Policial Canal 13*, na TV Rio; e *A Cidade Contra o Crime*, na TV Globo.

Em 1969, Carlos Manga apresentava *Quem Tem Medo da Verdade*, pela TV Record. No programa, astros e estrelas eram julgados diante de milhões de telespectadores. Uma década depois, foi lançado *O Povo na TV*, pela TV Tupi, posteriormente transferido para a TVS. Entre seus apresentadores figuravam Wilton Franco e Wagner Montes. Tal programa ressurgiu, em 1991, no SBT, com o título *Aqui Agora* (Braune; Rixa, 2007, p.302-4; Ribeiro; Sacramento, 2010, p.111). Ainda na década de 1990, foram ao ar vários programas de cunho policiaisco, todos com relativo sucesso de audiência, como *Cadeia*, exibido pela TV Gazeta; *Ratinho Livre*, na TV Record, e *Programa do Ratinho*, no SBT, ambos apresentados por Carlos Roberto Massa, alcunhado de Ratinho; *Cidade Alerta*, na TV Record; e *Linha Direta*, na TV Globo.

Pela TV Cultura, em sua fase final como emissora Associada, o programa de auditório *Estamos em Órbita*, além de lotar as dependências do Teatro Tupi, faturava bons índices de audiência. Era um programa de música jovem, além de ser também de calouros e humorístico. Tinha, inclusive, muito de espetáculo circense. Seu produtor e apresentador, Ubiratan Gonçalves, o “Super Bira”, entrava em cena de maneira pouco convencional, lançado por um canhão. Só não entrava realmente em “órbita” porque tinha uma corda presa à cintura, em um cinturão especial. Seus trajes também eram incomuns. Além da caracterização

de “Super Bira”, o apresentador do programa aparecia no vídeo com vestimentas de presidiário, de jôquei, de Napoleão, de garota-soquete, entre outras. As coisas mais estranhas aconteciam aos calouros – por exemplo, um alçapão abrir-se a seus pés num momento de desafinação. Em uma das edições do programa, um conjunto especial “largava brasa no iê-iê-iê”, o guitarrista tinha um papagaio nos ombros, o baterista executava sua função ao mesmo tempo que devorava uma vasta travessa de macarronada e pombos voavam pelo estúdio. Era um clima de *hapenning*, porém o apresentador do programa era tido pela crítica especializada como “edição revista e melhorada do Chacrinha”.³³

Misturando jogos de salão e tarefas com ares de gincana de colégio, os chamados *game shows* surgiram nas rádios brasileiras na década de 1930. Já na TV, em 1952, a Tupi lançou o *Diga Sem Falar e*, um ano depois, produziu *Adivinhe o que Ele Faz*. Na TV Cultura, a grande aposta para dar desenvolvimento ao plano de reestruturação da emissora e de sua programação, no intuito de alcançar maiores índices de audiência, foi o *game O Céu é o Limite*, lançado em 1963. Na década de 1950, o programa havia sido um sucesso, levado ao ar pela TV Tupi. Nele, pessoas das mais variadas camadas sociais testavam seus conhecimentos gerais em busca de prêmios milionários.

Por meio de questionários distribuídos a representantes de todas as camadas sociais, no meio industrial, intelectual e até nas filas de ônibus, a TV Cultura realizou uma pesquisa com o objetivo de saber como seria recebida a reapresentação do programa. O resultado foi muito favorável a sua volta. Assim, *O Céu é o Limite* reapareceu no Canal 2, com as mesmas bases e seguindo as linhas gerais anteriormente investidas no programa. Uma equipe interna trabalhava por sua boa qualidade e outra externa para garantir ao público em geral o prestígio do programa.

33 Ibidem 22 jan. 1967. 4ª Seção, p.8.

O Céu é o Limite era transmitido diretamente do auditório do Museu de Arte de São Paulo, no qual Aurélio Campos, integrante da primeira versão transmitida pela TV Tupi, continuou como mestre de cerimônia, inquirindo os candidatos sobre os mais diversos temas. Quatro candidatos participavam a cada edição do programa: três individuais e um candidato-família. O candidato-família, podendo ser uma família inteira ou apenas um membro dela, participava do programa diretamente de sua residência, e tinha a vantagem de poder consultar até mesmo sua biblioteca para certas respostas – mas sempre sob as vistas implacáveis de fiscais instalados na residência do participante.

Enquanto o apresentador, o mestre de cerimônia, e os três candidatos individuais do auditório se apresentavam, perguntavam e respondiam, o candidato-família, diretamente de sua casa, em algum bairro da capital paulista, acompanhava o programa como telespectador e respondia às perguntas. Tanto o candidato-família como o mestre de cerimônia viam-se e ouviam-se por meio do sistema duplex, como se estivessem no mesmo recinto, usando assim uma inovação técnica.³⁴ Porém, no início do programa, na TV Cultura, como não havia equipamentos de transmissão externa, o jeito era passar os cabos de câmeras e microfones pelas janelas, ligando o auditório do museu à sala de controle da emissora no último andar. (Oliveira Sobrinho, 2000, p.175)

Como não poderia deixar de ser, para despertar o interesse tanto do candidato como do público, eram oferecidos aos concorrentes milhões em prêmios. O candidato poderia ganhar até 1,5 milhão de cruzeiros, ou 30% a 40% deste valor como prêmio de consolação. Música, futebol e a vida das figuras do passado eram os principais temas de *O Céu é o Limite*.³⁵ Esse programa teve grande repercussão na TV Cultura, e chegou a conquistar

34 Ibidem, 15 set. 1963. 2ª Seção, p.6.

35 Ibidem, 29 ago. 1964. 2ª Seção, p.4.

uma considerável audiência. *O Céu é o Limite* demonstra que a TV Cultura tentava dar os primeiros passos na interatividade com os telespectadores para alavancar seus índices de audiência. Expediente cada vez mais crescente na atual televisão do Brasil e do mundo, e que deve crescer com a TV digital, naquele período era pouco empregado, até por conta de dificuldades técnicas para produzir a interatividade. Tais linhas de programas – auditório, calouros e *games* – foram excluídas da grade do Canal 2 após sua compra pelo governo paulista.

Diferentemente da sua fase como emissora privada, a pública TV Cultura não apenas exibia filmes mas também programas relacionados a bastidores e produções cinematográficas. Vários eram os programas dedicados ao cinema, como *História do Cinema*, *Clube do Cinema*, *Tempo de Cinema*, *Cinema Brasileiro* e *Festival de Cinema*. Em *História do Cinema*, a emissora propunha ao telespectador documentários com trechos de filmes que formaram os marcos da sétima arte. O crítico A. Cavallhães, autor e apresentador do programa, pesquisava e coletava cópias raras de filmes brasileiros e estrangeiros, procurando numerosos colecionadores para selecionar o material básico a ser apresentado pelo programa. O primeiro programa contou a história de Tarzan, o segundo cuidou da vida de Rodolfo Valentino e o terceiro enfocou o início do expressionismo no cinema. *História do Cinema* ia ao ar pelo Canal 2, todas as terças-feiras, às 21 horas. Charles Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd foram alguns dos grandes atores enfocados pelo programa.³⁶

Tempos de Cinema era uma produção voltada para a natureza do cinema hollywoodiano. Mostrava os bastidores da indústria cinematográfica, a mecânica das produções e a vida dos astros e estrelas.³⁷ Coordenado pelo crítico e cineasta Alfredo Sternheim,

36 Ibidem, 8 jun. 1969. 1ª Seção, p.5; *O Estado de S. Paulo*, 8 jun. 1969. p.29.

37 *O Estado de S. Paulo*, 5 jun. 1969. p.86.

Cinema Brasileiro era um programa que, além de exibir longas e curtas metragens nacionais, sempre às segundas-feiras no horário das 21h30min, procurava discutir as produções cinematográficas, os problemas de distribuição dos filmes e promover entrevistas com profissionais ligados ao meio. No programa, foram exibidos filmes como *Garganta do Diabo*, *O Ciclo de Vera Cruz*, *Os Vencedores* e *Paixão de Gaúcho*.³⁸

A pública TV Cultura e a *Office de Radiudiffusion et Télévision Française* (ORTF) assinaram um convênio pelo qual o Canal 2 teria exclusividade na apresentação de filmes produzidos pela televisão francesa. Tratava-se de filmes de arte, abordando assuntos de teatro, música, artes plásticas, balé e literatura, de excelente qualidade técnica e artística. Os filmes eram bastante variados, versando desde a vida de grandes vultos da história geral a temas puramente científicos, como a energia solar ou a luta contra o crime. A série denominada *Música para os Olhos* exibia episódios em que se alternavam a apresentação de quadros ou livros famosos com músicas clássicas. Até aquele momento, as emissoras brasileiras de televisão se limitavam basicamente a apresentar filmes norte-americanos, transmitindo muito raramente filmes europeus. Porém, os diretores da TV Cultura buscaram, por intermédio do convênio com a televisão francesa, levar aos telespectadores paulistas a visão europeia de fatos científicos e culturais. Além disso, a emissora apresentou desenhos animados, estudos históricos e da vida dos animais, todos frutos do acordo com a ORTF.³⁹

A Assessoria Artística da TV Cultura produziu, ainda, programas dedicados à dança, como: *Dança*, *Ballet de São Paulo* e *Convite à Dança*. No primeiro, a coreógrafa e bailarina argentina Aida Slon apresentava danças expressionistas ao som de compo-

38 Ibidem, 1º fev. 1970, p.27.

39 Ibidem, 21 nov. 1968 e 7 jun. 1970.

sitores variados, desde Johann Sebastian Bach até Lalo Schifrin. *Ballet de São Paulo*, apresentado por Eva Wilma, consistia em exibições dos espetáculos do próprio grupo Ballet de São Paulo. Em uma de suas edições, foi apresentado um balé inspirado na obra de João Guimarães Rosa. Por fim, o programa *Convite à Dança*, às quartas-feiras, no horário das 20 horas, fundia técnicas diversas de expressão corporal, reunindo bailarinos e atores.⁴⁰

Ao analisar a programação artística da TV Cultura como emissora privada, podemos perceber práticas condizentes com o início do campo televisivo brasileiro, mesmo a emissora tendo sido fundada no início da década de 1960 – momento em que práticas investidas na produção televisiva começaram a sofrer mudanças em razão de maior profissionalização e desenvolvimento de novas tecnologias. Apesar de sua reformulação em 1963, buscando alavancar a audiência, a TV Cultura requentava programas da TV Tupi e os transformava em carros-chefes de sua programação.

Com a compra da emissora pelo governo do estado de São Paulo, os recursos técnicos e financeiros da TV Cultura melhoraram significativamente. Apesar de a programação artística de sua fase pública contemplar basicamente os mesmos temas da fase privada, excetuando os programas de auditório, o nível de produções e transmissões da programação internacional aumentou significativamente, além de a emissora passar a se preocupar com os processos de criação das mais variadas formas de arte, prática não utilizada em sua fase como emissora privada.

A melhor explicação para as semelhanças da programação artística da TV Cultura em suas duas fases está na manutenção do caráter “elitista”. Como emissora privada, a Cultura possuía uma programação com ares “elitistas”, pois apresentava progra-

40 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969; *O Estado de S. Paulo*, 12 maio 1971. p. 8; 40 anos de TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3JefjQngNd4>>. Acesso em: 10 set. 2010.

mas artísticos típicos dos primeiros anos da televisão no Brasil, momento em que os televisores eram restritos aos lares de famílias abastadas ou de classe média urbana, com a apresentação de teleteatros, de textos de teatro clássico e de vanguarda, e exposições de alguns programas de música erudita. Em sua fase como emissora pública, a Cultura mantinha a linha artística “elitista”, imposta agora pelo grupo político de Abreu Sodré, tendo como objetivo levar “erudição ao povo inculto”, ou seja, despertar-lhe o “prazer pela arte”. Porém, quando sua programação artística “elitista” não atingia audiência considerável, fosse em sua fase privada, fosse como emissora pública, a TV Cultura recorria a uma programação considerada “popular”. No período como emissora privada, investia na produção de programas de auditório; quando pública, recorreu à telenovela ou a programas musicais dedicados ao repertório do cancionero popular.

Programação cultural

A programação cultural da TV Cultura como emissora privada englobava programas que não eram de natureza artística e nem estritamente didática. Portanto, tal programação era composta por notícias, entrevistas, documentários, esportes e transmissões ao vivo. Faziam parte da programação cultural da TV Cultura, pertencente à Fundação Padre Anchieta, os programas produzidos por sua Assessoria Cultural, os quais basicamente tratavam dos mesmos temas apresentados pela emissora quando de propriedade privada. Entretanto, segundo os Relatórios de Atividades da Fundação Padre Anchieta, os propósitos de sua divisão cultural eram integrar as pessoas e levá-las a “estabelecer relações”, contribuir para a “orientação” e para o “enriquecimento da população”, educar o público, transformando-o em telespectador de “gosto maduro”, servir de “consciência e parâmetro” às tendências “coibidas” das emissoras comerciais de televisão, definir uma “au-

diência meta”, um público alvo de um segmento definido e ofertar serviços que as emissoras comerciais de televisão não possuíssem de maneira alguma ou de forma insuficiente.⁴¹

O primeiro telejornal brasileiro foi *Imagens do Dia*, que estreou na TV Tupi um dia após a inauguração da emissora, em 1950. O mais importante noticioso do rádio desde o início da década de 1940, o *Repórter Esso*, ganhou sua versão televisiva em 1952, também pela Tupi, ficando no ar até 1970. Veiculado antes do início das transmissões em rede, foi apresentado em diferentes edições e locais. Patrocinado pela companhia norte-americana de petróleo, que apoiou esse modelo de programa em diversos países, a pontualidade e a credibilidade do jornal, tanto no rádio como na televisão, eram reforçadas por *slogans* que ficaram famosos, como: “Repórter Esso, o primeiro a dar as últimas” e “Repórter Esso, a testemunha ocular da história”.

Em 1963, estreou o *Jornal Excelsior*. Original, criativo e inovador em sua forma, o telejornal dava um tom informal às notícias. Transferido para a Tupi em 1965, foi rebatizado *Jornal de Vanguarda*. Em 1966, mudou novamente de canal, indo para a TV Globo. A variedade de apresentadores, cada qual especializado em um tipo de assunto, justificava o *slogan* “Um show de notícias”. O primeiro telejornal brasileiro exibido em rede e ao vivo foi o *Jornal Nacional*, transmitido pela Globo, em 1969 (Rixa, 2000, p.169-71). Com consideráveis índices de audiência desde seu início, pode ser considerado a principal fonte de informação da maioria dos telespectadores brasileiros até os dias atuais.

A TV Cultura, desde o início, em sua fase como emissora privada, anunciou que seria também especializada em esportes e noticiários. Seu primeiro telejornal foi *Diário Sensação*, uma produção de Alexandre Von Baumgarten, com direção de Ri-

41 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969 a 1974.

cardo Artner e apresentação de Toledo Pereira. Transmitido de segunda a sábado, às 20h15min, o telejornal se ocupava com o relato dos principais acontecimentos no Brasil e no Mundo.⁴² Outro programa noticioso do início da emissora foi *Tele-Revista Santo André*, nos mesmos moldes, porém destinado a uma região específica e com ares de colunismo social.⁴³

Após sua reestruturação, ocorrida em 1963, a emissora transmitiria *Flagrantes do Dia*. Além de notícias, o programa possuía um quadro semanal de entrevistas denominado *Roda Viva*. Com equipe própria de entrevistadores, composta por Itamar Rocha, Jurandir Corrêa de Queirós, Jesus Teixeira Pires, Geraldo Vieira e Léo Uchoa Netto, o *Roda Viva* focalizava temas da atualidade brasileira por meio de entrevistas com personalidades do mundo político. Palpitante e atual, o quadro ia ao ar às quartas-feiras, no horário das 22 horas.⁴⁴ Passadas mais de duas décadas, a TV Cultura lançaria um programa homônimo: o *Roda Viva* da TV Cultura pública, lançado em 1986 e com um formato parecido ao anterior, perdura até hoje como um dos principais programas da emissora e um dos mais reconhecidos programa de entrevistas da TV brasileira. No *Roda Viva* foram, e são, entrevistadas relevantes personalidades nacionais e internacionais das mais diversas áreas de atuação.

A programação cultural da pública TV Cultura tinha como objetivo formar a opinião do telespectador. Sua Assessoria Cultural, desde o início, tinha a ideia de produzir telejornais opinativos. A direção da Fundação Padre Anchieta, no entanto, era receosa quanto a problemas com a censura. José Bonifácio Coutinho Nogueira achava que um jornalismo contextualizado como o proposto pela Assessoria Cultural era muito polêmico, e que o regime militar poderia interferir frequentemente na emissora.

42 *Diário de S. Paulo*, 16 jul e 22 out. 1960.

43 *Ibidem*, 28 nov. 1961. 1ª Seção, p.9.

44 *Ibidem*, 6 out. 1965 e 25 e 27 fev. 1966.

Sendo assim, a TV Cultura lançou, em 1971, *Foco na Notícia*, seu primeiro telejornal, que procurava não apenas transmitir, mas discutir o contexto em que as notícias se inseriam. Apresentado por Nemércio Nogueira, *Foco na Notícia* era semanal e reservava um espaço considerável para as notícias internacionais, talvez no intuito de evitar problemas com o governo militar.

O ano de 1972 marcou a consolidação do telejornalismo da TV Cultura, que, além de comemorar o primeiro aniversário do *Foco na Notícia*, lançou seu primeiro informativo diário, *Hora da Notícia*. Este focalizava não só os fatos do dia, mas, também, elementos que facilitassem seu entendimento. Algumas de suas coberturas de maior destaque foram sobre acontecimentos internacionais, como: a restauração da paz no Vietnã, o caso Watergate e a crise financeira internacional.⁴⁵ Quando a TV Cultura começou a ter uma programação diurna, ela passou a emitir um telejornal também na hora do almoço, ao meio-dia, o *Hora da Notícia 1ª Edição*. Como os telejornais dispunham de recursos visuais limitados, a pesquisa era o ponto forte. Os telejornais da TV Cultura contavam, inclusive, com um grupo de documentação e pesquisa para enriquecer suas apresentações. (Lima, 2008, p.75-101)

Hora da Notícia foi criado pelo jornalista Fernando Pacheco Jordão, tendo Vladimir Herzog como editor e João Batista de Andrade como repórter especial, além de jornalistas de prestígio como Luis Weiss, Fernando Morais, Anthony de Christo, Marco Antônio, Georges Bordokan e Narciso Kalili. O telejornal era estruturado da seguinte maneira: um painel neutro no fundo e, à frente, sentados atrás de uma espécie de balcão, dois apresentadores e, eventualmente, um outro participante, um especialista em algum assunto ou comentarista. Ou seja, nos moldes dos demais telejornais da época e contemporâneos. Os apresentadores Fábio Peres e Nemércio Nogueira foram escolhidos por sua empatia

45 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1971-1973.

com o público, boas vozes e visível credibilidade. Não eram editores e nem escreviam seus textos, mas sim intérpretes, intermediários entre a redação, repórteres, redatores, editores e o público.

Segundo afirmou João Batista de Andrade (2002, p.68), havia entre os integrantes da equipe de jornalistas do *Hora da Notícia* uma consciência clara das dificuldades de fazer “bom jornalismo” em um momento político no qual o Brasil era presidido pelo general Emílio Garrastazu Médici. Existia, também, uma vontade de mudar os conteúdos da informação, fazer o telejornalismo voltar a seu trajeto natural, o de investigação, de questionamento, de descoberta, como um serviço de informação prestado à sociedade, uma proposta de consciência sobre os fatos. No *Hora da Notícia*, a formulação era clara, a censura a conteúdos seria sempre encarada como uma derrota de toda a equipe, a qual deveria extrair lições daqueles impedimentos.

Contudo, ainda segundo Andrade (2002, p.70), o êxito do trabalho, ao longo do breve tempo de existência do programa, talvez tivesse “cegado” a equipe gradativamente, fazendo-a perder o medo e subestimar o poder de violência e morte de que era capaz o regime militar. Poder arbitrário experimentado quando da expulsão de João Batista de Andrade da equipe, dois anos após o início do *Hora da Notícia*. Este, apesar da boa aceitação e reconhecida importância, seguia acumulando problemas. A cada dia, a equipe do telejornal recebia novas acusações e cerceamentos, envoltos em pressões exercidas pela própria direção da TV Cultura, atendendo a reclamos seguidos de escalões superiores sobre a linha da programação, tanto com relação ao noticiário internacional quanto à exposição crítica de questões sociais brasileiras nas diversas reportagens.

O primeiro passo para seu fim foi o afastamento de Fernando Pacheco Jordão da chefia do programa, e posteriormente sua demissão. Seguidamente, integrantes da equipe do telejornal foram demitidos e presos, forçando os demais a sair da TV Cultura e procurar refúgio para evitar a possibilidade de prisão. Saindo da TV Cultura também em 1974, Herzog foi convidado no ano

seguinte a voltar para a emissora, assumindo o cargo de diretor de jornalismo. No mesmo ano, foi preso, torturado e morto pela ditadura militar. (Andrade, 2002, p.31-106)

Em uma das edições do *Hora da Notícia*, foi apresentada uma reportagem sobre a relação da grande cidade, no caso São Paulo, com os migrantes. Segundo a reportagem, moradores e comerciantes do parque Dom Pedro estavam reclamando da presença de marginais que se abrigavam sob os viadutos próximos. A equipe de reportagem foi ao local e encontrou uma família sob um dos viadutos. Prontamente, o repórter perguntou ao pai de família o porquê de ele estar naquela situação. O homem respondeu dizendo que desde que chegara a São Paulo não encontrara oportunidade de alugar um quarto para abrigar sua família. Afirmou, ainda, que viera da Bahia procurando uma oferta de trabalho, mas que, no entanto, ainda não encontrara um. A reportagem então ressaltou que o baiano Sebastião era um dos milhares de migrantes que fugiam da miséria do campo atrás de melhores condições de vida na cidade grande, e arrematou afirmando que eles, em São Paulo, constituíam a “massa de trabalhadores nordestinos que a construíram”.

Na sequência, o repórter perguntou à mulher de Sebastião se ela estava gostando de São Paulo. Ela respondeu que não, pois estava “ali debaixo”. Dando prosseguimento à reportagem, foi exibido um diálogo esclarecedor, provocado na hora pelo repórter, entre o migrante e o representante da cidade que o recebia, um paulistano que observa a cena. O repórter perguntou ao paulistano sua opinião sobre as pessoas que migravam para São Paulo. O paulistano respondeu que talvez São Paulo não apresentasse as oportunidades que os migrantes almejavam, que eles deveriam se dedicar à lavoura e pôr os filhos na escola, para que o mesmo que acontecia com eles não acontecesse com seus filhos.⁴⁶

46 Migrantes (curta metragem). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CBKGXNVisNE>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Destinados a entrevistas, além do *Roda Viva*, a TV Cultura como emissora privada exibia programas como *Hélio Souto* e *Fórum Leonam das Donas de Casa*. O primeiro consistia em uma “coluna social televisiva” que exibia entrevistas com figuras de destaque da sociedade, do cinema e do teatro. Seu apresentador, Hélio Souto, ator e galã de vários filmes e da telenovela *Helena*, da TV Tupi nos anos de 1950, relatava acontecimentos da alta sociedade e fazia sugestões para cinema e teatro.⁴⁷ *Fórum Leonam das Donas de Casa* era um programa que procurava ser dinâmico, com participação dos telespectadores, exibido às 21 horas. Consistia em entrevistas com personalidades abordando assuntos de interesse público. Com produção e apresentação de Suzana Rodrigues, o *Fórum Leonam das Donas de Casa* visava propiciar de maneira especial às donas de casa o desfile de todos os problemas que, de uma forma ou de outra, interessavam a elas.⁴⁸

Desde seu início, a TV Tupi produziu programas dirigidos às mulheres, especialmente às donas de casa, como o *Revista Feminina*, com Lolita Rios, e *No Mundo Feminino*, com Maria de Lourdes Lebert e posteriormente com Elizabeth Darcy. O primeiro e notório programa feminino diário foi *Revista Feminina*, em nova fase, apresentado por Maria Teresa Gregori, em 1958. Também fizeram carreira nesse gênero de programas, apresentadoras como Edna Savaget, Xênia Bier e Ione Borges (Rixa, 2000, p.156). Ligado ao mundo feminino, além do programa de entrevistas *Fórum Leonam das Donas de Casa*, a privada TV Cultura exibia *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Esse programa, produzido em estilo de documentário, procurava mostrar ao telespectador a rotina diária de mulheres paulistas.⁴⁹

47 *Diário de S. Paulo*, 25 set. 1960. 2ª Seção, p.2.

48 *Ibidem*, 27 out. 1960. 1ª Seção, p.10.

49 *Ibidem*, 24 set. 1960. 1ª Seção, p.8.

Com a contratação de Mario Fanucchi para a direção artística da TV Cultura, em 1963, foi elaborado o documentário *Seis Séculos de Arte*. Na época, havia uma série denominada *A Marcha do Progresso*, exibida quinzenalmente, em cadeia, pelas cinco emissoras televisivas de São Paulo. Cada episódio da série era produzido por uma emissora, que gozava de total liberdade criativa. *Seis Séculos de Arte* foi o primeiro documentário produzido pela TV Cultura a fazer parte daquela série. Focalizou o Museu de Arte de São Paulo (Masp), que então funcionava no mesmo prédio do Canal 2. Foi transmitido ao vivo, com uma câmera passeando pelo museu, em clima de total improvisado, característico dos primeiros anos da televisão no Brasil. (Lima, 2008, p.30)

O programa *Mosaicos na TV*, apesar de não ser uma atração televisiva tipicamente de entrevistas, procurava convidar especialistas de diversos assuntos, abordando temas como as relações entre o câncer e o hábito de fumar.⁵⁰ A TV Cultura privada dedicava espaço tanto à fé quanto ao que havia de inovador nas ciências. Aos domingos, às 18 horas, a emissora apresentava *Caminhos da Fé*, um programa que relatava a vida dos grandes santos da Igreja Católica.⁵¹ Sobre ciências, o Canal 2 exibia, aos sábados, às 21h30min, *Ciência para o Brasil*, produzido pela Escola Superior de Ciência de São Paulo, cujas edições abordavam temas como: “o que é ciência?”, “sexologia” e “relações ciências-religião”.⁵²

A divisão cultural da TV Cultura pública era responsável por programas voltados para o enriquecimento do conhecimento, como *Cultura em Questão*, *Perspectiva*, *Quem Faz o Quê?*, *Brasil esse Desconhecido*, *O Mundo como Ele É*, *Personalidades*, *Perfis de Coragem*, *Século XX* e *Século XXI*. O primeiro colocava diante do telespectador duas equipes de estudiosos de um

50 Ibidem, 15 ago. 1964. 2ª Seção, p.4.

51 Ibidem, 7 abr. 1963. 2ª Seção, p.3.

52 Ibidem, 15 ago. 1964. 2ª Seção, p.4.

determinado assunto para debatê-lo informalmente. No programa *Cultura em Questão* eram debatidos os mais variados temas, como: “os santos que abalaram o mundo”, “ecologia, poluição e consequências do desenvolvimento tecnológico”, “as religiões”, “as guerras santas” e “os meios de comunicação”.⁵³ Os temas abordados deixam perceber que o programa tratava de temas polêmicos ou pouco conhecidos do público geral. Mesmo que o *Cultura em Questão*, ao tratar de assuntos como a relação entre desenvolvimento tecnológico e poluição/ecologia, comunicação social, entre outros, pudesse se fiar em visões tecno-burocráticas ou autoritárias – então em alta nos círculos do poder no início do chamado “milagre econômico” e da vigência do AI-5 –, o programa não teria como deixar de emitir, ainda que de maneira fluida, algumas críticas de ordem mais geral sobre problemas atinentes àqueles temas, os quais de certa forma já eram difundidos pela imprensa impressa de forma geral. Ademais, podemos notar a felicidade na escolha desses temas, que ainda são candentes.

A série *Perspectiva* tinha boa receptividade entre os telespectadores devido a sua variedade de assuntos. Autoridades em suas respectivas áreas conduziam temas do momento, geralmente de interesse geral, como metrô, inflação, cirurgia plástica etc.⁵⁴ Para colaborar com a solução do dilema vocacional, o programa *Quem faz o quê?* apresentava depoimentos sobre profissões cuja demanda era maior, como medicina, veterinária, enfermagem, entre outras.⁵⁵ O programa *Brasil este Desconhecido*, como o próprio nome já indicava, tratava de aspectos nacionais pouco comentados, enfatizando sobremaneira as questões culturais. Nele

53 *O Estado de S. Paulo*, 5 jun. e 30 out. 1969; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

54 Relatório de Atividades. São Paulo, 1969; *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1969. p.40.

55 *O Estado de S. Paulo*, 5 jun. e 30 out. 1969.

eram abordados temas como crenças, tradições, mitos e artes dos lugares mais distantes do Brasil.

Para colocar o telespectador diante de fatos universais, a emissora exibia *O mundo como ele é*. Esse programa mostrava curiosidades e interesses de grupos de pessoas ou instituições como a Organização das Nações Unidas (ONU) e o FBI.⁵⁶ Enquanto *Século XX* tratava de fatos, personagens, inventos e descobertas contemporâneos, *Século XXI* mostrava uma visão prospectiva do amanhã do mundo, como futuros inventos, descobertas e possíveis mudanças.⁵⁷ Programas sobre grandes figuras humanas também eram transmitidos pela TV Cultura. *Personalidades e Perfis de Coragem* focavam a ação pessoal e o valor individual de personagens ligados à história, à política e à literatura, como Mahatma Gandhi, Charles de Gaulle e Napoleão. O primeiro, apresentado por Paulo Plannet Buarque, partia de uma história humana, focalizando vida e obra de pessoas importantes, mesmo que fossem pouco conhecidas do público.⁵⁸ Esses programas exibiam material produzido pela TV Cultura, além de produções internacionais, sobretudo francesas.

Na grade de programação da TV Cultura pública também havia espaço para programas ligados à natureza e aos animais. *Planeta Terra* era um programa que exibia documentários internacionais sobre vulcões, terremotos e fenômenos das profundezas da Terra. Investigações sobre ondas de rádio, força magnética, a aurora boreal, a vida das rãs e dos pássaros, e o desafio dos oceanos foram alguns de seus temas. Tal programa ainda se encontra no ar na TV Cultura, basicamente nos mesmos moldes dos anos 1960, exibindo curiosidades e mistérios do meio ambiente e das civilizações em documentários produzidos por

56 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

57 *O Estado de S. Paulo*, 5 jun. 1969. p.86; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

58 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

emissoras estrangeiras como BBC e NHK, além de produtoras da Holanda, Suécia e Dinamarca.

Outro programa no qual eram exibidas séries estrangeiras era *Segredos dos Animais*, no qual o foco eram curiosidades sobre o reino animal. Cada episódio tratava de uma espécie, mostrando seu habitat natural, como se alimentavam, como se reproduziam, entre outros aspectos. Ainda sobre animais, era exibido *Jardim Zoológico*, voltado para o público infantil – programa de trinta minutos, produzido pela própria emissora, que consistia em um passeio com crianças em idade pré-escolar no Jardim Zoológico de São Paulo. Com orientação do apresentador Renato Consorti, a cada edição uma espécie animal era o tema principal do programa.⁵⁹

Os programas infantis também estiveram presentes na televisão brasileira desde o início da década de 1950. *Falcão Vermelho* mostrava um super-herói corajoso e astucioso, mas que possuía um dilema cromático: na era da televisão em preto e branco, seu uniforme era vermelho. Rebatizado de *Falcão Preto*, tornou-se, em 1953, o grande paladino da TV Tupi. Ainda na década de 1950, em um uniforme com o vistoso algarismo no peito, o *Capitão 7*, nos moldes do Super-Homem, era transmitido pela TV Record. A Globo lançou, em 1965, o *Capitão Furacão*. Esse super-herói lia cartas, contava histórias edificantes e ancorava desenhos.

Em 1952, estreou *Sítio do Picapau Amarelo*, baseado na obra do escritor Monteiro Lobato. Uma boneca tagarela, dois priminhos aventureiros, uma vovozinha e uma espiga de milho sabichona eram a receita de sucesso do programa. Sua primeira versão estreou na TV Tupi, sendo posteriormente transferida para a TV Bandeirantes, na década de 1960, e finalmente para a TV Globo. A prática das emissoras de colocar apresentadoras em seus programas infantis começou bem antes de Xuxa, Angélica, Eliana e Mara Maravilha, donas do sucesso nas últimas décadas.

59 Ibidem, 1969-1973.

Em 1955, a vedete Virgínia Lane apareceu entretendo as crianças, com orelhas felpudas e saltitando como o Coelhoinho Teco-Teco, na Tupi. No mesmo ano, Gladys Mesquita Ribeiro começou a desenhar e contar histórias em *Gladys e Seus Bichinhos*, que passou por várias emissoras, durando dez anos. Enquanto os adultos assistiam aos teleteatros noturnos, os telespectadores mirins divertiam-se à tarde com as aventuras de nobres, heróis e bruxas nas peças produzidas pela Tupi, a partir de 1956. No elenco, atrizes como Fernanda Montenegro, Norma Blum e Zilka Salaberry.

No final da década de 1960, exaltando o talento das crianças, canto, dança e interpretação, foi ao ar *Essa Gente Inocente*, primeiro pela TV Excelsior, tempos depois pela Record e pela Tupi. Albano Pereira e Brasil José Carlos Queirolo foram os primeiros palhaços da TV brasileira. Durante toda a década de 1950, a dupla estreou na Tupi o programa *Aventuras de Fuzarca e Torresmo*. Na mesma época, a TV Paulista apresentava aos domingos o *Circo do Arrelia*, com Waldemar Seyssel, posteriormente transmitido pela Record. Em 1969, estreou na TV Globo *Topo Gigio*, dando início às fábulas infantis com animais falando e agindo como seres humanos. (Braune; Rixa, 2007, p.238-67)

Os programas destinados ao público jovem e infantil da TV Cultura pública ficavam a cargo da Assessoria Cultural. *Kimba* era uma série de desenhos animados dedicada às crianças. O conteúdo da série eram as aventuras de um leãozinho branco chamado Kimba, que defendia seus amigos da selva. Ele era uma espécie de herói dos animais, com a diferença que não dava nenhuma importância à sua força. Era uma alma pura e boa que praticava as ações mais ousadas para defender os desprotegidos. Esta série foi lançada logo na primeira semana da retomada da emissora, sendo exibida aos sábados, às 19 horas.⁶⁰

60 *O Estado de S. Paulo*, 5 e 8 jun. 1969; *Diário de S. Paulo*, 8 jun. 1969. 1ª Seção, p.5; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

Entretanto, o programa infantil de maior sucesso na emissora foi *Vila Sésamo*. Era destinado as crianças de 3 a 6 anos, com duração de uma hora, exibido diariamente de segunda a sexta-feira. Era a versão nacional do norte-americano *Sesame Street*, um programa planejado por diversos organismos norte-americanos especializados em educação. Seu primeiro piloto foi gravado em 1971, e foi o único a ser aprovado pela *Children's Television Workshop*, a produtora norte-americana da série. Porém, sua produção era caríssima, o que também levou a TV Cultura a firmar uma parceria com a TV Globo. Com a saída do ar de *Capitão Furacão*, que era transmitido pela Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, diretor da Central Globo de Produções, aceitou a parceria com Claudio Petraglia, diretor da TV Cultura. A Cultura produzia uma parte da série, e outra parte era adaptada do original norte-americano, contando com a colaboração financeira da Globo. Com o tempo, o programa conquistou o carinho das crianças brasileiras.

Vila Sésamo mesclava noções educativas para crianças com entretenimento. Seu cenário era uma vila onde pessoas adultas e bonecos conviviam com crianças. Um dos principais personagens do programa era Garibaldi, um pássaro gigante bastante desengonçado, que adorava aprender coisas novas. Ele vivia discutindo com Gugu, um boneco mal-humorado, que não gostava de sair do barril onde morava. O Funga-Funga era um elefante que adorava cantar, amigo imaginário de Garibaldi. Além dos bonecos, compunham também o programa personagens adultos, como o Juca, um operário que sabia consertar qualquer coisa, casado com Gabriela, uma cozinheira graciosa que gostava de praticar ginástica. Havia, ainda, Ana Maria, professora da escolinha da vila Sésamo e namorada de Antônio, um motorista de caminhão.

Nas edições do programa eram abordados temas como: as letras, os números, as cores, a higiene, o respeito no trânsito, entre

outros, acompanhados de desenhos animados e canções.⁶¹ Na primeira edição de *Vila Sésamo*, Sônia Braga e Laerte Morro-ne foram escolhidos para fazer respectivamente o papel de professorinha e de Garibaldi. Compuseram ainda o elenco: Aracy Balabanian, no papel de Gabriela; Armando Bógus, como Juca; Roberto Orozco, que já havia participado de novelas da TV Cultura privada, interpretando Gugu; Flávio Galvão, no papel de Antônio; Milton Gonçalves, como o professor Leão; Manoel Inocência, interpretando Seu Almeida; Marcos Miranda, o Funga-Funga; Ayres Pinto, no papel de Cuca; Dilim, como Zé das Latas; e Luiz Antonio Angelucci, o Bruno.⁶²

Em uma das edições de *Vila Sésamo*, a professora Ana Maria ensina as crianças a confeccionar um boneco – que fica muito semelhante ao ranzinza Gugu. As crianças e a professora, então, decidem mostrar o boneco ao Gugu. Este, após negar-se diversas vezes a sair do barril, ao sair não gosta de ser comparado ao boneco confeccionado pela professora e as crianças. Afirma que, além de muito mais bonito, ele é único, e volta zangado para seu barril.⁶³

Em outra apresentação do programa, Juca encontra o arteiro Garibaldi e as crianças cantando e batendo pedrinhas em um tabuleiro. Ao indagar o que estão fazendo, Garibaldi responde que jogam damas. Espantando, Juca fala que damas não se joga daquela maneira e se propõe a ensiná-los. Primeiro, explica o que é o tabuleiro e, em seguida, mostra como se distribuem as pedras. Após dispor as pedras pretas de um lado e as brancas de outro, propõe que Garibaldi jogue com as pretas e as crianças

61 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1972-1974; *O Estado de S. Paulo*, 23 ago. 1972, p.15.

62 Vila Sésamo – Abertura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JuB6eTgjMUY>>. Acesso em: 10 set. 2010.

63 Vila Sésamo – Ana Maria (Sônia Braga) e as crianças. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3uOATLTkTcY&feature=related>>. Acesso em: 10 set. 2010.

com as brancas. Juca segue ensinado, mostrando que cada um, na sua vez de jogar, deve mexer uma pedra, mostrando os movimentos possíveis. Tudo corre bem, até que uma das crianças “come” a pedrinha de Garibaldi, que fica indignado, e assim se encerra o bloco.⁶⁴

Em mais uma transmissão de *Vila Sésamo* pela TV Cultura, Gabriela vai para a sala de sua casa e liga o rádio para acompanhar sua aula diária de ginástica. O locutor radiofônico, após mencionar que são 6 horas, pergunta se ela está pronta para começar a aula. Recebendo uma resposta positiva, inicia indicando exercícios de respiração, os quais são seguidos por Gabriela. Posteriormente, pede para que a ouvinte avalie seu próprio corpo. Gabriela faz um sinal de mais ou menos, porém o locutor menciona que não está nada bem, indicando que a personagem está com barriga, pernas gordinhas e papada. Sem graça, Gabriela se prepara para os exercícios a ser indicados pelo narrador. Após seguir todos os exercícios, Gabriela mostra-se cansada. Entretanto, o locutor a manda levantar e continuar os exercícios. Gabriela levanta-se e segue os inusitados exercícios até ficar exausta. O locutor pede que ela sorria, dizendo que é muito simples fazer ginástica, terminando a aula com um “até amanhã, no mesmo horário”.⁶⁵

De maneira lúdica, *Vila Sésamo* procurava passar aos telespectadores mirins conhecimentos e noções para um bem viver físico e social, como bem ilustram as três edições do programa transcritas acima – que, respectivamente, tratavam de despertar a recuperação comparativa, o espírito desportivo e a necessidade da prática de exercício físico.

64 Vila Sésamo – Juca, Garibaldi e as crianças. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bhijJmwbG6U&feature=related>>. Acesso em: 10 set. 2010.

65 Vila Sésamo – Gabriela (Aracy Balabanian) faz ginástica. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=F2fL3z6R0Wk&feature=related>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Em 1972, *Vila Sésamo* ganhou o prêmio APCA de melhor programa didático e o Troféu Helena Silveira de melhor programa cultural, enquanto Sônia Braga ganhava o Troféu Helena Silveira de revelação feminina (Lima, 2008, p.75-81). Programas dedicados ao ensino pré-escolar, como o *Vila Sésamo*, foram um tipo de programação pelo qual a TV Cultura se notabilizou cada vez mais. Em 2007, inclusive, estreou a nova versão do programa e ainda hoje está no ar.

Ao público jovem, o Canal 2 de São Paulo exibia programas como *Jovem Urgente* e *M. N. M. Mundo Notícia e Mocidade*. O primeiro era o programa que alcançava os maiores índices de audiência da TV Cultura em seu início. Apresentado pelo psicólogo Paulo Gaudêncio, *Jovem Urgente* procurava abordar os problemas da juventude, seus dramas, suas aspirações e suas relações com a sociedade. Despertava o interesse de pais e filhos por meio da discussão de assuntos como virgindade, sexo, homossexualidade e drogas sob a ótica da juventude, mas orientados pelo apresentador. O programa era muito simples, consistia basicamente em uma dinâmica de grupo. Paulo Gaudêncio sentava em uma cadeira giratória e a plateia ficava ao seu redor – e, assim, começava a psicanálise para a TV. Suas edições contavam ainda com a apresentação de músicos e bandas.⁶⁶

Por abordar temas que causavam indignação de grupos conservadores, *Jovem Urgente* sofreu com a censura imposta pelo governo militar, tendo sido sua exibição suspensa pela emissora. A última edição do programa foi dedicada à música jovem, com a participação do grupo musical Os Mutantes. Em sua fala, o apresentador, logo na abertura da derradeira edição do programa, explica que seria abordado, naquele dia, o que os jovens estavam fazendo musicalmente e os adultos não ouviam. Segundo Paulo Gaudêncio, os jovens queriam ser adultos, porém não queriam

66 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1969. p.40; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

ser iguais aos adultos que estavam diante deles. Um adulto “quadrado e chato, que não sabe viver, moralista”. Ainda segundo o apresentador, o programa *Jovem Urgente*, ao longo de suas exibições, tentou mostrar que existia um tipo de adulto “detestável” para o jovem que fosse “razoavelmente saudável”. Os jovens, por sua vez, procuravam mostrar esse quadro centenas de vezes por meio de suas músicas. Uma dessas músicas era *Panis et Circences*, dos Mutantes, que foi executada no programa.⁶⁷ *Jovem Urgente* foi um dos precursores da televisão brasileira no gênero de programa dedicado a adolescentes, que fariam, e ainda fazem, sucesso entre seu público alvo. Outros exemplos são o *Programa Livre*, exibido na década de 1990 pelo SBT, e o *Altas Horas*, ainda no ar pela Globo, ambos apresentados por Sergio Groisman.

O programa *M. N. M. Mundo Notícia e Mocidade*, apresentado por Maria Amélia de Carvalho, procurava motivar a participação em projetos que apresentassem perspectivas para as tarefas da juventude na sociedade. Suas edições sempre contavam com a presença de estudantes e professores engajados em projetos destinados à mocidade paulista. Em um dos programas, apresentaram-se oito regentes que iniciariam o Movimento Villa Lobos, uma iniciativa da Comissão Estadual de Música e do Conselho Estadual de Cultura, que visava à formação de jovens regentes, os quais passariam a fundar corais orientados por uma equipe de maestros.⁶⁸

Uma partida de futebol entre São Paulo e Palmeiras, no Estádio do Pacaembu, em 1950, foi o primeiro evento esportivo da televisão brasileira, transmitido pela TV Tupi. Em dia de jogo, na década de 1950, a TV Paulista enviava seu escasso equipamento para o campo de futebol. Assim que a partida terminava, a emissora ficava temporariamente fora do ar, até que suas úni-

67 Mutantes – Arquivo – Jovem Urgente. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KQBT-YHZWUE>>. Acesso em: 10 set. 2010.

68 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969; *O Estado de S. Paulo*, 17 ago. 1969. p.20.

cas câmeras pudessem retornar aos estúdios para a transmissão do programa seguinte.

Nas primeiras transmissões esportivas, a crítica condenava o exagero das narrações. A maioria adotava a tradicional empolgação do rádio, esquecendo-se que o telespectador já estava vendo a imagem. Outros experimentavam apenas identificar os jogadores, deixando o público analisar as jogadas. Raul Tabajara, da TV Record, ganhou o troféu Roquette-Pinto, em 1955, por ter encontrado um meio-termo entre os dois estilos. Em 1956, o compositor Ary Barroso, que também era locutor esportivo da TV Tupi, adotou uma nova forma de narração das partidas esportivas, apenas comentando os lances. No início da década de 1960, foi formada uma das mais famosas mesas-redondas da televisão brasileira. Da *Grande Resenha Facit*, da TV Rio, participava uma seleção de renome da crônica esportiva nacional, com nomes como João Saldanha, Armando Nogueira e Nelson Rodrigues. Em 1966, tal atração esportiva passou a ser exibida pela TV Globo. (Rixa, 2000, p.177-9)

Com relação aos esportes, a TV Cultura, sob a condução dos Diários e Emissoras Associados, sempre dedicou grande espaço em sua grade de programação a diferentes modalidades desportivas. Por meio de um convênio operacional com a Rádio Bandeirantes, o Canal 2 passou a contar com toda a equipe esportiva daquela emissora de radiodifusão, procurando oferecer ao público o que de melhor se poderia planejar em transmissões esportivas através do vídeo. As modalidades esportivas mais transmitidas pela emissora foram o futebol, o basquete e o boxe. A primeira transmissão de boxe foi realizada no dia 25 de setembro de 1960. Às 21h30min, a nova equipe de locutores e comentaristas esportivos transmitiu, ao vivo, a luta do “galo de ouro” Eder Joffre.⁶⁹ As décadas de 1950 e 1960 foram a época áurea do

69 *Diário de S. Paulo*, 1º, 14 e 25 set. 1960.

boxe no Brasil. O ginásio do Pacaembu e, posteriormente, o do Ibirapuera recebiam grandes plateias para ver os boxeadores brasileiros de destaque, como Paulo Sacoman, Ralph Zumbano e Paulo de Jesus. Com o surgimento de Éder Jofre, o esporte se tornou ainda mais popular. Emissoras como a TV Record já realizavam transmissões de boxe desde a década de 1950.

Ainda na área esportiva, a TV Cultura, em sua época de emissora privada, apresentava programas sobre aspectos das modalidades esportivas, como *Eu Cuido de Si*. Esse programa semanal, exibido às terças-feiras, era produzido e apresentado pelo fisioterapeuta Guido Pertile, um dos profissionais mais reconhecidos e requisitados por clubes e seleções esportivas. Guido Pertile colocava toda sua gama de conhecimentos à disposição do público paulista através das câmeras da TV Cultura. No programa, eram abordados aspectos fisioterápicos de várias modalidades esportivas, como halterofilismo, boxe e basquete. O programa contava com a presença de professores especializados nas diferentes áreas esportivas. Apresentado ao vivo, à medida que Guido Pertile discorria sobre um aspecto de determinada modalidade esportiva, profissionais daquele esporte demonstravam exemplos práticos. Também foram exibidas no programa outras possibilidades fisioterápicas, como seu aspecto terapêutico, seu funcionamento na correção postural, na recuperação muscular, na redução de medidas e ainda seu lado estético.⁷⁰ Era, sem dúvida, um programa com preocupação de divulgar conhecimentos técnico-científicos sobre o desempenho e, de certa forma, uma prestação de serviço social.

Na área esportiva, a TV Cultura pública se empenhava em transmissões de diferentes modalidades. Além de futebol, basquete e boxe, outras modalidades foram focalizadas pelos programas desportivos da emissora, como vôlei, handebol, tênis, polo

70 Ibidem, 5 ago. e 8 set. 1964.

aquático, beisebol, judô, ginástica e, até mesmo, rúgbi. Entre os anos 1960 e a primeira metade da década de 1970, a TV Cultura era a única emissora com a pretensão de transmitir esportes que não possuíssem tanto apelo popular. Como afirmou Luiz Noriega, narrador esportivo da TV Cultura à época, nas tardes esportivas da emissora eram transmitidas modalidades por vezes desconhecidas até mesmo dos próprios narradores (Lima, 2008, p.72). Em função disso, eram convidados especialistas que, por vezes, em transmissões ao vivo, davam verdadeiras aulas sobre determinado esporte aos telespectadores e, às vezes, aos próprios narradores da competição desportiva.

A Assessoria de Cultura, mais do que simplesmente transmitir eventos esportivos, preocupava-se em veicular documentários e entrevistas sobre temas e profissionais relacionados ao esporte. *História do Esporte*, transmitido aos domingos, às 19h30min, procurava abranger uma enorme quantidade de modalidades esportivas. O programa constituía-se em testemunhos sobre acontecimentos esportivos desde seus primórdios até a atualidade, sempre priorizando os esportes praticados no Brasil. Suas primeiras edições foram dedicadas ao futebol.⁷¹ O Canal 2 exibia, ainda, outro programa esportivo elaborado com base em depoimentos, *A Verdade de cada um*, no qual eram apresentados relatos sobre a carreira de cada esportista convidado. Participaram do programa nomes como Rivelino, Adhemar Ferreira da Silva e Eder Jofre.⁷²

Sobre Ioga e Hatha Ioga, a TV Cultura apresentava programas esparsos, os quais eram ilustrados com demonstrações e explicações de especialistas no assunto. As professoras Maria Helena de Bastos Freire, Aura Perly Pancera e Maria Eugênia Silva Telles apresentavam o significado das práticas de Ioga e

71 Ibidem, 8 jun. 1969. 1ª Seção, p.5; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

72 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

Hatha Ioga, bem como as posturas físicas de cada uma que, aliadas a um conhecimento intelectual e espiritual da filosofia oriunda da Índia, pudessem possibilitar ao homem moderno novos rumos, dentro do emaranhado ofegante das grandes cidades.⁷³ Vale ressaltar o fato de o programa ter sido lançado em um momento em que o interesse por cultura hindu e filosofia védica era crescente no Brasil e no mundo. Ademais, estas eram pregadas por movimentos contraculturais e mesmo pelos membros da banda *The Beatles*.

Após o início da segunda fase da TV Cultura como emissora pública, iniciada com a ascensão de Laudo Natel ao governo de São Paulo em 1971, o setor esportivo, assim como a telenovela, era pensado de maneira que viesse a contribuir para a popularização da emissora. Buscava-se privilegiar exibições desportivas que nunca tivessem sido focalizadas pela televisão brasileira, além de introduzir uma nova linguagem na apresentação dos esportes mais populares, como boxe, futebol e basquete. Em 1973, houve uma ampliação da programação esportiva, e foi dada maior ênfase a todas aquelas modalidades já citadas.⁷⁴

Além das exibições esportivas, a TV Cultura, quando pertencente aos Diários e Emissoras Associados, especializou-se na transmissão de concursos de Miss Brasil e Miss São Paulo.⁷⁵ O condomínio de Assis Chateaubriand, do qual fazia parte a TV Cultura, por meio de seus veículos de comunicação, notadamente a revista *O Cruzeiro*, sempre dispensou espaço para a divulgação de concursos de beleza femininos. Ademais, naquela época, os concursos de misses eram cercados de glamour e atraíam um grande número de pessoas. A partir de 1955, os Diários e Emissoras Associados, por meio da TV Tupi, assumiram a promoção

73 *Diário de S. Paulo*, 8 jun. 1969. 1ª Seção, p.5; *O Estado de S. Paulo*, 5 e 8 jun. 1969.

74 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1972 e 1973.

75 *Diário de S. Paulo*, 16 jun. 1962. 1ª Seção, p.8.

do concurso de Miss Brasil e o tornaram uma das maiores festas brasileiras de confraternização, tão popular quanto o futebol e os festivais de música. O auge do concurso ocorreu no período de 1958 a 1972, quando o ginásio do Maracanãzinho chegava a receber 30 mil pessoas para assistir à eleição das misses.

A TV Cultura pública exibia, ainda, dentro da linha cultural, o *Caixote da Opinião*, apresentado pela professora Maria Ruth Amaral. No programa eram colhidos depoimentos de pessoas das mais variadas áreas, inclusive ligadas à arquitetura, ao urbanismo ou a problemas da cidade (Lima, 2008, p.74). Com meia hora de duração, o programa recebera aquele nome por conta do Hyde Park, em Londres, onde aos domingos as pessoas subiam em um caixote e falavam suas ideias livremente.⁷⁶

A vida dos grandes humoristas brasileiros era contada de uma maneira toda especial por Zélio, em seu programa *Arte de fazer rir*. O objetivo do programa da TV Cultura pública era discutir a estrutura do humor, focalizando pessoas como Millôr Fernandes, Ziraldo, Sérgio Porto e Jaguar.⁷⁷ Vale ressaltar o fato de que todos esses nomes focalizados pelo programa faziam ou já haviam feito parte de periódicos alternativos e de oposição ao regime militar, como *Pif Paf*, *A Carapuça* e o *Pasquim*. A TV Cultura pública exibia, ainda, *A Moça do Tempo*, um pequeno programa, com dois minutos de duração, no qual eram apresentadas previsões sobre a condição climática, valendo-se de orientações meteorológicas fornecidas por um satélite da NASA. No primeiro dia de atividade da TV Cultura, o programa *A Moça do Tempo* quase não foi ao ar. A apresentadora Albina Mosquierei teve uma crise nervosa, pois enfrentaria uma câmera pela primeira vez. Foi preciso que o presidente da Fundação Padre Anchieta, José Bonifácio Coutinho Nogueira, a encorajasse. Minu-

76 *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1969. p.40.

77 FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969; *Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1969. p.40.

tos depois, Albina, gaguejando, apresentou a primeira previsão da emissora.⁷⁸

Através da análise da programação cultural da TV Cultura em sua fase privada e em seus primeiros anos como emissora pública, é possível notar muitas semelhanças nas escolhas dos temas dos programas, assim como ocorreu com a programação artística. Porém, a principal diferença está no fato de a emissora, quando pública, não apenas divulgar notícias ou realizar transmissões esportivas, mas pretender formar a opinião dos telespectadores, contextualizando os fatos ou trazendo descrições das mais variadas modalidades esportivas. Ou seja, intentando ofertar serviços que as emissoras comerciais de televisão não possuísem de maneira nenhuma ou possuísem de forma insuficiente.

Outro dado que diferencia as duas fases da TV Cultura está relacionado aos diferentes períodos políticos em que atuou. A TV Cultura, quando emissora privada, não foi contemporânea ao AI-5, ainda que talvez, como todos os demais órgãos da imprensa, tivesse, entre 1964 e 1967, de se haver com a censura imposta pelo advento do regime militar – embora os Diários e Emissoras Associados se manifestassem, pelo menos inicialmente, favoráveis ao golpe de 1964 e ao regime dele originário. Se a Cultura, como emissora Associada, mantinha uma linha de telejornais mais dedicados ao noticiário nacional e mesmo regional, em sua fase inicial como televisão pública ela demoraria dois anos para lançar seu primeiro telejornal, e quando o fez procurou privilegiar o noticiário internacional. Expedientes adotados com vista a evitar problemas com a censura ou embaraços com o regime militar, mas que, no entanto, não impediram que a emissora sofresse reprimendas da ditadura militar. Contudo, profissionais ligados à Assessoria Cultural da emissora tentaram, e conseguiram, realizar um telejornalismo mais crítico e opinati-

78 *O Estado de S. Paulo*, 5 jun. e 30 out. 1969; *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1969. p.40; FPA. Relatório de Atividades. São Paulo, 1969.

vo, assim como programas de entrevistas a personalidades mal quistas pelo regime, porém ao custo de colherem a ira e arbítrio da ditadura militar.

Ademais, houve uma nítida continuidade em termos de gênero de programas culturais exibidos durante as duas fases da TV Cultura. Programas de documentários, desportivos e que dispunham de um especialista em determinado assunto eram apresentados tanto em sua fase privada quanto em sua fase pública. Evidentemente, nessa última fase as produções culturais procuraram imprimir um caráter de difusão de conhecimento sobre temas tratados ou práticas focalizadas. Entretanto, tentativas semelhantes haviam ocorrido na TV Cultura privada, ainda que não prosperassem, e as temáticas culturais, desportivas e de comportamento enfocadas na fase pública eram próprias da realidade de grupos integrados a setores sociais mais abastados ou a segmentos da classe média urbana, como era o caso de programas dedicados à transmissão de vôlei e rúgbi, ou dos que abordavam temas como ioga, filosofia hindu, arquitetura e urbanismo, entre outros.

Algumas poucas incidências ou possíveis ausências também podem ser notadas na programação cultural da TV Cultura quando pública, como os programas femininos. Ademais, vale ressaltar que os maiores recursos de que dispôs após ser comprada pelo governo paulista possibilitaram à emissora, além da aquisição dos mais diversos tipos de produções internacionais relacionadas à cultura, a realização de produções mais dispendiosas, por vezes em parceria com a TV Globo, que já consolidava sua posição de líder de audiência no campo televisivo brasileiro.

Programação de ensino

No caso da TV Cultura privada, foram considerados programas de ensino aqueles que possuíam algum caráter educa-

tivo, como os infantis, os de competições e cursos oriundos de parcerias com a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, além dos de línguas. Para o período posterior da emissora, foram levados em conta os programas produzidos por sua Assessoria de Ensino, os quais resumiam-se basicamente a teleaulas; pois, sendo constituída como uma emissora educativa, toda a sua programação seria, em tese, educativa.

Paralelamente aos seus programas artísticos e culturais, logo em seu primeiro ano de funcionamento como emissora pertencente aos Diários e Emissoras Associados, a TV Cultura lançou o programa infantil *Brincando e Aprendendo*. Apresentado por Maria Thereza Gregori, em cada edição eram escolhidos temas que, quando ensinados às crianças, associados a brincadeiras, proporcionassem o desenvolvimento do raciocínio e revelassem aptidões. O programa era dirigido por Caetano Gherardi, e contava também com a participação de Arlete Pacheco, Suzana Rodrigues e Gladys e seus bichinhos, indo ao ar às quintas-feiras no horário das 19 horas.⁷⁹

O programa *Você é o Campeão*, exibido às quartas-feiras às 18h35min, consistia em uma competição entre destacados estudantes do ensino superior, provenientes de diferentes universidades e faculdades.⁸⁰ Após a reestruturação da TV Cultura, em 1963, um novo tele-jogo passou a ser apresentado pela emissora, o *TV-TRIA*. Exibido às sextas-feiras no horário das 18h30min, com produção e apresentação de Maria Regina Franchini Neto, e cobertura publicitária dos Postais-Fram, o *TV-TRIA* era destinado a estudantes do antigo ginásio, com idade entre 11 e 15 anos.

Sucesso na Itália, o elemento fundamental do jogo *TV-TRIA* era um quadro dividido em nove casas. Acima de cada uma destas, estava indicado o assunto sobre o qual versariam as pergun-

79 *Diário de S. Paulo*, 1, 22, 25 e 27 out. 1960.

80 *Ibidem*, 19 abr. 1961. 1ª Seção, p.10.

tas. Os assuntos estavam dispostos sobre três linhas e mudavam de lugar após cada duas perguntas feitas aos concorrentes pelo animador. Os concorrentes eram em número de dois por vez. A cada lance, escolhiam a casa na qual se encontrava o assunto sobre o qual desejavam responder. As casas escolhidas não deveriam estar já preenchidas. Os concorrentes eram identificados pelos sinais “X” e “0”. As respostas deveriam ser dadas em um tempo pré-estabelecido: dez segundos para as perguntas “fáceis” e vinte segundos para as “difíceis”. A cada resposta exata, era marcado o sinal do concorrente na casa escolhida. As respostas erradas, e as não dadas, não eram marcadas.

Ganhava o jogo, formando o *TV-TRIA*, o concorrente que com as respostas exatas conseguisse colocar o próprio sinal em fila diagonal, horizontal ou vertical. Os concorrentes vencedores seguiam no programa e participavam de novas disputas do *TV-TRIA*, recebendo prêmios de acordo com seu número de vitórias. A premiação variava de revistas científicas, dicionários, livros, enciclopédias, até viagens de uma semana a Brasília, Salvador ou Porto Alegre.⁸¹ Talvez o programa tenha conseguido manter o nível de questões restrito ao aprendizado escolar, contudo, ele repetia a fórmula dos programas ocupados com a promoção de competições por meio de perguntas e respostas, os quais, por vezes, incluíam questões próprias do ensino escolar.

Desde seu primeiro ano, 1960, a TV Cultura reservou um espaço em sua grade de programação para aulas de línguas. O professor Fisk apresentava, de segunda a sábado, pelo Canal 2, às 18h55min, *Inglês com Fisk*, uma aula prática de conversação em inglês. Segundo prometia o programa, o telespectador poderia ter, naquele horário, a comodidade de assistir em sua casa a uma aula que proporcionaria o máximo de aproveitamento.⁸² O

81 Ibidem, 5 e 11 ago. 1964.

82 Ibidem, 25 out. 1960. 1ª Seção, p.9.

norte-americano Richard Hugh Fisk veio para o Brasil em 1950, quando começou a lecionar inglês. No ano seguinte, passou a ministrar aulas na TV Tupi e na TV Rio. Em 1960, começou a expansão de sua empresa e obteve o reconhecimento de seu método, graças, em parte, à publicidade gerada pela televisão.⁸³ Em 1964, foi iniciado o *Curso de Língua e Civilização Francesa* pela TV Cultura. Promovido pela Chefia da Televisão Escolar, em convênio com a Aliança Francesa de São Paulo e com o Centro de Estudos Franceses da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, o curso era transmitido regularmente às segundas, quartas e sextas-feiras, das 17h30min às 18 horas.⁸⁴

Em termos do ensino de línguas estrangeiras, a TV Cultura pública se ateuve, inicialmente, a cursos de inglês e francês. O programa *Curso de Inglês* era apoiado em duas séries de filmes da BBC, compostas de 78 programas. Um professor da Cultura Inglesa de São Paulo fazia comentários sobre os filmes, ensinava as estruturas da língua inglesa, propunha exercícios e realizava recapitulações. O *Curso de Francês*, nos mesmos moldes, se apoiava em duas séries de filmes da RTF (*Radiodiffusion-Télévision Française*) e contava com professores da cadeira de Francês da Universidade de São Paulo. Os cursos de inglês e francês, preparados respectivamente pela BBC e pela RTF, inseriam-se em contextos da vida real. Neles não eram aprendidas palavras isoladas da realidade que cercava o mundo da expressão verbal. As lições dos livros, filmes e discos se baseavam em situações concretas, tais como: indo às compras, no interior do ônibus, pedindo informações na rua, e assim por diante. A partir de 1971, a TV Cultura passou ainda a transmitir o *Curso de Alemão*.

Os programas de idiomas compunham a grade da seguinte forma: às segundas-feiras, Alemão; às terças e quintas-feiras,

83 FISK. *História por Décadas*. Disponível em: <<http://www.fisk.com.br/2010/www/default.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2010.

84 *Diário de S. Paulo*, 26 ago. 1964. 2ª Seção, p.4.

Inglês; às quartas e sextas-feiras, Francês. Ao final de cada curso era realizado um exame que dava direito a um certificado. No curso de francês, a Air France oferecia uma viagem ao primeiro colocado nas avaliações. O *Curso de Italiano* começou a fazer parte da grade da emissora a partir de 1972. Era produzido inteiramente nos estúdios da TV Cultura, com a cooperação do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro e do Consulado da Itália em São Paulo.

Após uma nova reorganização dos cursos de idiomas a ser transmitidos pela emissora, foram mantidos os cursos de inglês, francês, alemão e italiano para principiantes, e lançada uma série avançada de francês e alemão. A primeira, denominada *Le Français Chez Vous* (avançado), era a continuação de *En Français* (principiante), já exibida pela emissora, ambas produzidas pela RTF. Já a série avançada de Alemão era denominada *Guten Tag Girlie Gehts*, em continuação a *Guten Tag*, exibida desde 1971. Finalmente, para o ensino da língua inglesa foi introduzido mais um programa, o *Inglês com Música*, que consistia em aulas por meio de letras musicais norte-americanas e britânicas.⁸⁵

Compreendendo a responsabilidade de sua própria denominação, e tentando levar aos telespectadores programas com objetivos educacionais, a TV Cultura privada apresentou uma série sob o título de *Cogeral Promove Cultura*, que buscava versar sobre conhecimentos gerais de matérias como Astronáutica, Literatura, Direito Prático, Medicina de Urgência e Psicologia Infantil. O produtor Fausto Rocha procurou, principalmente, levar de forma objetiva aos telespectadores assuntos de interesse do grande público, visando conhecimentos práticos e de uso diário. As matérias eram apresentadas em aulas diárias, de segunda a sexta-feira, às 19h30min, a partir de 1962. O corpo docente dessa série seria um dos pontos altos, reunindo nomes de grande conceito.

85 *O Estado de S. Paulo*, 4 abr. 1969. p.17; FPA. Relatórios de Atividades. São Paulo, 1969-74; *Diário de S. Paulo*, 17 dez. 1971. 1ª Seção, p.12.

Medicina Prática e de Urgência teve como professor Juvenal Ricardo Mayer, diretor do Instituto Biológico de São Paulo, autor de diversas obras científicas sobre biologia. Suas aulas objetivaram a vida e suas maravilhas, alimentação, doenças e socorros de urgência, assim como a ligação entre os fatores psíquicos e a saúde física e mental – sempre procurando traduzir os conhecimentos práticos da medicina por meio de palavras comuns para todo o público telespectador.

Literatura Brasileira teve como professor Homero Silveira, autor de tese literária e com vários trabalhos publicados. Focalizou aspectos do conto, suas características, seu papel no mundo e os maiores expoentes internacionais e nacionais naquele gênero literário, entrelaçando vida e obra dos autores focalizados. Trechos de contos eram reproduzidos, enquanto fotos e desenhos referentes aos temas eram projetados.

Astronáutica teve como responsável o professor Flávio Pereira, presidente do Instituto Brasileiro de Astronáutica e Ciências Espaciais. Tinha o intuito de tratar minuciosamente de um assunto que estava passando por um espantoso progresso em termos de conhecimento e experimentação.

Psicologia Infantil era o tema abordado pela professora Alice Cavalcante de Albuquerque, catedrática de psicologia e pedagogia do Instituto de Educação Fernão Dias Paes. Como pesquisadora e mãe de dois filhos, procurava aliar seu conhecimento teórico à sua experiência prática. Formação da personalidade, educação e desobediência infantil foram alguns dos temas enfocados nas edições do programa.

Camilo Ashear, ex-presidente da Comissão de Constituição e Justiça da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, ministrou aulas de Direito Prático. Buscou, basicamente, levar aos telespectadores noções sobre seus direitos e deveres.

A primeira edição de *Cogeral Promove Cultura* teve a presença de convidados especiais, inclusive o governador do Estado de São Paulo, Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto,

os secretários da Educação e da Agricultura, os presidentes da Assembleia Legislativa e Câmara Municipal, além de outras personalidades. Após algum tempo no ar, o programa teve seu nome mudado para *Saber pela Cultura*, perdendo o nome do patrocinador, e a ele foi adicionada a matéria Arqueologia, ministrada pelo professor Paulo Duarte. Os ensinamentos eram ilustrados com quadros feitos por um jovem pintor, Walter Peticov, no decorrer da apresentação, com o objetivo de provocar maior interesse pelo assunto focalizado, nas diferentes matérias. A produção recebeu votos de aplausos da Assembleia Legislativa de São Paulo e a aprovação da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Além de diplomas, troféus e medalhas, essa produção do Canal 2 conferiu aos telespectadores que a acompanhavam prêmios como viagens ao norte do país com direito a acompanhante.⁸⁶

A TV Cultura, sob o comando do condomínio comunicacional de Assis Chateaubriand, em parceria com a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, através do projeto TV Escolar, transmitiu o *Curso de Admissão pela TV*. Esse curso tinha duas finalidades precípuas: ajudar a preparar o aluno e, ao mesmo tempo, auxiliar o professor – pois este acompanharia a aula e depois explicaria algum ponto que porventura o aluno não tivesse compreendido. Algumas escolas tomaram a iniciativa de fazer coincidir a matéria nelas ministrada com a da televisão. A ideia inicial fora da emissora de televisão, que, após alguns experimentos, conquistou o apoio do Governo Estadual.

A partir de 1961, o curso era ministrado diariamente, de segunda a sábado, das 10h30min às 11 horas. O programa encontrava-se assim estruturado: segunda-feira, Matemática; terça-feira, Português; quarta-feira, História; quinta-feira, Português;

86 *Diário de S. Paulo*, 19, 22 e 25 abr.; e 6 dez. 1962.

sexta-feira, Matemática; sábado, Geografia. Além de aulas complementares sobre Artes Plásticas, Iniciação Musical e Literatura Infantil. O programa tinha audiência até no interior do estado, e muitos colégios da capital mantinham uma espécie de intercâmbio com os produtores. No decorrer do curso, haveria uma troca contínua de sugestões entre as escolas e os produtores das aulas pela TV. Por meio da realização de provas, eram conferidos aos alunos, além dos certificados, prêmios aos dez primeiros colocados nas avaliações. Com o passar do tempo, o programa passou a ser exibido em dois horários, às 11 e às 18 horas.⁸⁷

Ainda em parceria com o projeto TV Escolar, foi transmitido pela TV Cultura um curso de férias para professores secundários. Essa iniciativa foi realizada em colaboração com USP, PUC e Mackenzie, além do Grupo de Estudo do Ensino de Matemática, da Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, da Aliança Francesa e do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura. As aulas eram ministradas de segunda a sexta-feira, no mês de julho. O programa para a primeira quinzena, devidamente estabelecido, contou com aulas de manhã e à tarde. Das 9 às 11 horas, eram ministradas Teoria dos Conjuntos, Lógica Matemática e Prática de Matemática Moderna. À tarde, das 17 às 18h30min, eram expostos os Aspectos Educacionais Modernos do Desenho Infantil. Na segunda quinzena, o programa foi desenvolvido com cursos de Ciências, Geografia, Português e Filosofia das Ciências.⁸⁸

A partir do dia 15 de janeiro de 1966, a TV Cultura apresentou, em horário matutino, um curso de madureza ginásial. O programa era patrocinado pela Secretaria de Negócios da Educação – setor de TV Escolar – em convênio com o Ministério da Educação e Cultura, por meio da Diretoria de Ensino Secundária

87 *O Estado de S. Paulo*, 4 abr. e 27 jun. 1961; *Diário de S. Paulo*, 2 e 10 jun. 1961; 13 dez. 1962; 18 jun., 29 out. e 18 dez. 1963; 14 abr. 1966.

88 *Diário de S. Paulo*, 2 jul. 1964. 2ª Seção, p.6.

rio. Exibido das 9 às 11 horas, o *Curso de Madureza Ginásial* poderia ser acompanhado por apostilas que eram distribuídas gratuitamente aos inscritos no telecurso.⁸⁹

Segundo afirmou Mario Fanucchi, diretor artístico da TV Cultura na época em que a emissora era privada, com a criação do Serviço de Educação e Formação pelo Rádio e Televisão, em 1963, a parceria firmada, desde 1961, entre a TV Cultura e o projeto TV Escolar, ganhou mais estrutura e verbas para a continuidade do projeto. Com patrocínio do Mappin, a emissora tinha o seu tempo pago, podendo assim sustentar o uso dos estúdios. A Secretaria do Estado, por sua vez, mantinha os professores, nomeava e fazia os concursos. Os professores eram concursados para apresentar aulas na televisão. A inscrição dos alunos era feita pelos Correios, e os inscritos recebiam apostilas para o acompanhamento das aulas. Quando iniciou o *Curso de Madureza Ginásial*, a estrutura da parceira era praticamente a mesma. Houve o primeiro curso do mundo de esperanto pela televisão. As apostilas foram distribuídas também pela Secretaria a fim de complementar as aulas. O núcleo de professores que atuou pelo Serviço de Educação e Formação pelo Rádio e Televisão veio a constituir a base da equipe de professores da Fundação Padre Anchieta. (Lima, 2008, p.36)

Durante o ano e meio em que a TV Cultura ficou fora do ar, resolveu-se mudar a maneira de fazer os programas educativos. Vários pilotos de programas foram experimentados. O *Curso de Madureza Ginásial* foi testado nos próprios interessados, pois um grupo deles foi levado aos estúdios do Canal 2 e assistiu a diversas aulas gravadas em videoteipe. Depois, deram suas opiniões, as quais serviram de orientação para que técnicos, produtores e professores avaliassem as possibilidades de comunicação e aprendizagem pela TV.

89 Ibidem, 30 dez. 1965 e 3 mar. 1966.

A ideia era fugir do convencional. O programa buscava ser totalmente diferente das aulas comuns. Muitas vezes, era dispensada a presença visual do professor, que poderia ser substituído por imagens, durante suas falas. Em outras ocasiões, as aulas poderiam ser transmitidas em forma de filme ou desenho animado. As aulas, assim como as apostilas impressas e vendidas nas bancas de jornal, eram escritas por professores. Esses textos eram transformados em teleaulas com o auxílio de produtores que possuíam experiência em televisão comercial.

Os professores foram recrutados em diversos departamentos da Universidade de São Paulo e em entidades especializadas: o GEMM (Grupo de Estudos de Matemática Moderna) e o Ibmec (Instituto Brasileiro de Estudos e Cultura Científica).⁹⁰ A antropóloga Ruth Cardoso, o economista Paul Singer, o linguista Flávio Di Giorgi, o sociólogo Gabriel Cohn, o psicólogo Rodolfo Azzi, entre outros, deram sua contribuição elaborando os conteúdos a ser transmitidos nas teleaulas.

Entretanto, o desafio era transformar “textos secos acadêmicos” em aulas que deveriam ser simples e inteligíveis. Os produtores criavam quadros humorísticos, montavam cenários e convocavam artistas; tudo para que o telespectador fosse atraído pelas aulas. Por exemplo, para explicar que “a ordem dos fatores não altera o produto”, era usado um jogo de futebol. Os jogadores, mudando de posição, não mudavam de time. A partir dessas ilustrações, eram dadas várias lições paralelas. Nada de números, símbolos e repetições no quadro negro.

Os produtores buscavam aulas agradáveis e objetivas. Foi dentro dessa lógica que surgiu a tele-encenação como meio para ensinar a língua portuguesa. *O Feijão e o Sonho*, adaptação da obra de Orígenes Lessa, tinha aspectos de uma telenovela comum; porém, ao final de cada capítulo, exibia a análise de um

⁹⁰ *O Estado de S. Paulo*, 21 jan., 20 mar. 1969; *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1969. p.38-40.

professor, na qual eram explicados os personagens, as maneiras com eles agiram, comentava-se o vocabulário usado e a forma empregada no diálogo. As aulas de História eram dadas com slides e filmes. Ciências Humanas eram ensinadas por intermédio de peças de teatro. No caso da Geografia, foram obtidos documentários dos consulados dos Estados Unidos, da Grã Bretanha e do Canadá. A Shell também chegou a fornecer alguns documentários. (Lima, 2008, p.67-71)

Produzidos pela Assessoria de Ensino da Fundação Padre Anchieta, a TV Cultura transmitiu inicialmente dois tipos de programas: curso de nível médio ginasial e curso de línguas. O *Curso de Madureza Giniasial*, de cinquenta semanas, teve inicialmente 70 mil interessados, e 40 mil regularmente inscritos, espalhados entre capital e interior. Era composto de matérias como: Português, Matemática, Geografia, História e Ciências Humanas. O curso era apoiado em um livro básico, publicado em fascículos semanais ilustrados e distribuídos nas bancas de jornal. A TV Cultura o transmitia em três aulas, de 20 minutos, de segunda a sexta-feira, no horário nobre, das 20 às 21 horas. Era reprisado aos sábados e domingos, das 16 às 19 horas. Ao longo do curso, como já abordado, eram feitos três exames parciais, não oficializados, e um exame final, oficializado.

Em seu segundo ano, em 1970, o *Curso de Madureza Giniasial* foi reestruturado totalmente, processo baseado nas experiências que a produção havia acumulado, bem como na introdução de novos métodos de trabalho. Foram feitas novas exigências, principalmente no que dizia respeito a cenografia e arte. Em 1972, cerca de vinte emissoras de televisão espalhadas pelo Brasil transmitiam o *Curso de Madureza Giniasial*, como: TV Educativa, canal 2, de Manaus; TV Aratu, canal 4, de Salvador; TV Verdes Mares, canal 10, Fortaleza; TV Nacional, canal 2, Brasília; TV Globo, canal 4, do Rio de Janeiro; TV Educativa, canal 2, de São Luiz; TV Centro América, canal 4, de Cuiabá; TV Morena, canal 6, de Campo Grande; TV Globo, canal 12, de Belo Hori-

zonte; TV Iguaçú, canal 4, de Curitiba; TV Universitária, canal 11, de Recife; TV Difusora, canal 10, de Porto Alegre; TV Cultura, canal 6, de Florianópolis; TV Tupi, canal 4, de São Paulo; TV Globo, canal 5, de São Paulo; TV Record, canal 7, de São Paulo; e TV Bandeirantes, canal 13, de São Paulo. A partir de 1974, o *Curso de Madureza Ginásial*, passou a se chamar *Curso Supletivo de 1º Grau*.⁹¹

Ainda em 1972, além de dar prosseguimento às teleaulas já existentes em sua grade, a TV Cultura passou a apresentar novos programas destinados ao ensino técnico, como o *Curso de Auxiliar de Administração de Empresas*. Este era um curso de habilitação profissional no nível de 2º grau, iniciado em novembro daquele ano. Inicialmente, 2.088 alunos foram matriculados, sendo que 94% destes foram aprovados. O curso também contava com telepostos e monitores, nos moldes do *Curso de Madureza Ginásial*. Ao final do curso, eram realizados exames para a obtenção de certificados de auxiliar de administração de empresas, emitido pela Fundação Padre Anchieta, Secretaria da Educação e Programa Intensivo de Preparação de Mão de Obra.

A segunda versão do *Curso de Auxiliar de Administração de Empresas* contou com 1.500 alunos matriculados. Seus organizadores acreditavam ser aquela uma experiência que poderia transformar a televisão brasileira em um veículo eficiente de formação profissional, com tempo e custo mínimos. A justificativa para um programa dedicado à formação de auxiliares de administração era a ausência de uma camada intermediária entre técnicos de nível médio para dialogar com os administradores de nível superior. Acreditava-se que pequenas e grandes empresas teriam o maior interesse em preencher seus quadros técnicos com esse tipo de profissional, para ganhar dinamismo. Para Samuel Pfrom Neto, diretor da Divisão de Ensino da TV

91 FPA. Relatórios de Atividades. São Paulo, 1969-1974.

Cultura, o funcionamento do curso era tão simples quanto inovador no Brasil, pois, após 20 minutos de aula pela televisão, em telepostos instalados dentro das próprias empresas ou em escolas, monitores especialmente treinados dariam explicações sobre as matérias, durante uma hora e 40 minutos.

Foram recrutados setecentos monitores entre estudantes dos últimos anos de Engenharia, Economia e Administração de Empresas, todos treinados por pedagogos e psicólogos da educação para ministrar as aulas durante oito meses, de maneira simples e didática. Administração e Controle, Contabilidade e Custos, Economia e Mercados, Estatística, Processamento de Dados, Direito e Legislação (aplicada à empresa) foram as disciplinas oferecidas. Basicamente, havia três tipos de audiência para o curso: a “controlada”, dentro das empresas; a “aberta”, que envolvia o público comum; e, finalmente, a “intermediária”, de pessoas que não estavam nos telepostos, mas queriam ganhar o título referente ao curso. O *Curso de Auxiliar de Administração de Empresas* poderia ser feito por qualquer pessoa que tivesse mais de 14 anos e curso ginásial completo.

Essa iniciativa da Fundação Padre Anchieta recebeu total apoio da Fiesp – e, segundo seu presidente, Theobaldo de Nigris, traria um saldo positivo para a superação da problemática relacionada à falta de recursos humanos indispensáveis ao mercado de trabalho e necessários ao desenvolvimento econômico paulista.⁹²

Basicamente nos mesmos moldes do *Curso de Auxiliar de Administração de Empresas*, a TV Cultura lançou o *Curso de Auxiliar de Comércio Exterior*, em 1974. A Fundação Padre Anchieta, junto com o Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) de São Paulo, produziu o curso em atenção às necessidades surgidas com a ampliação das exportações brasileiras. A área de atuação dos formados pelo curso era exportação, importação e operações

92 *O Estado de S. Paulo*, 13 ago. e 6 out. 1972; FPA. Relatórios de Atividades. São Paulo, 1972-1974; *Diário de S. Paulo*, 6 e 8 out. 1972; e 10 jul. 1973.

cambiais, tanto em organizações governamentais como nos setores privados. Os telepostos foram instalados em dependências do Senac, bancos, indústrias e escolas. Inicialmente, seiscentos alunos se inscreveram, sendo que 75% deles obtiveram aprovação.⁹³

Com o objetivo de inteirar professores, pais, alunos e demais interessados de todas as atividades desenvolvidas em favor do ensino no estado de São Paulo, a Secretaria da Educação passou a apresentar um noticioso completo pela TV Cultura. Tratava fundamentalmente da Reforma no Ensino. Assim, em sucessivos programas, seriam abordados temas como Estrutura do Ensino de 1º e 2º Graus; Regime Escolar e Didático; Ensino Supletivo; Professores e Especialistas; e, para encerrar, um panorama amplo sobre o trabalho que a Secretaria da Educação vinha realizando a fim de dar novas dimensões à pasta da Educação.

As transmissões, iniciadas em outubro de 1972, iam ao vídeo às terças e quintas-feiras, das 20 às 20h30min. A Secretaria da Educação conclamava os professores da rede oficial de ensino a assistir a essas emissões, pois teriam a oportunidade de receber todas as informações sobre os temas educacionais e de ensino. Além disso, possibilitava que os professores encaminhassem, para a própria Secretaria ou à Fundação Padre Anchieta, suas dúvidas e sugestões, que seriam utilizadas na produção dos programas.⁹⁴

A TV Cultura exibiu, ainda, uma série semanal destinada ao ensino de Matemática. Em parceria com o Instituto de Matemática Pura e Aplicada, com a utilização de técnicas modernas de educação, por meio dos recursos audiovisuais, os responsáveis pelo programa procuraram aproveitar o conhecimento de pesquisadores nacionais e aplicá-los na área do ensino. A série de programas produzidos pela Fundação Padre Anchieta era com-

93 FPA. Relatórios de Atividades. São Paulo, 1974.

94 *Diário de S. Paulo*, 15 out. 1972. 1ª Seção, p.4.

posta de seis filmes sobre Logaritmos, seis sobre Trigonometria e Números Complexos, e cinco sobre Volumes de Sólidos Geométricos. O nível dos conceitos emitidos era o mesmo que os estudantes de 2º grau recebiam em aulas convencionais. Entretanto, os filmes da série representavam o ponto de vista do Instituto sobre os assuntos abordados. Não deveriam ser considerados como um curso de Matemática, mas um elemento auxiliar no estudo da matéria.

Os filmes eram destinados a todos os estudantes do 2º grau, dos cursos regulares e supletivos. Eram úteis para as pessoas que se preparavam para os exames vestibulares e, pelos métodos de ensino aplicados, auxiliariam também os professores de Matemática e os estudantes universitários da matéria que se encaminhavam para o magistério. Para o melhor acompanhamento dos programas, foram postos à venda três volumes de textos, nos quais cada capítulo correspondia a uma edição televisiva. Esses fascículos buscavam reforçar os conceitos transmitidos através do vídeo, apresentando exercícios variados. Os programas de Matemática iam ao ar todas as quintas-feiras, às 20 horas, pelo Canal 2.⁹⁵

Finalmente, em 1974, a TV Cultura, passou a transmitir um programa que pretendia colaborar com o ensino de 1º grau, especialmente planejado para a recepção em sala de aula. Com apoio das secretarias de Educação estadual e municipal, foram transmitidos sistematicamente cursos regulares para 54 escolas oficiais de São Paulo. Com o nome de *Telescola-74*, o Canal 2 apresentou, diariamente, aulas de Ciências e de Matemática para estudantes da 5ª e 6ª séries do 1º grau. A escolha dessas disciplinas se deu por serem consideradas as que mais necessitavam de ajuda da TV. A exposição era composta de três partes: os pré-testes, que deveriam ser preenchidos antes do início

95 *O Estado de S. Paulo*, 23 mar. 1973, p.18.

das aulas; vinte minutos de lição pelo vídeo; e os pós-testes, com as mesmas perguntas, que deveriam ser respondidos depois da apresentação da aula pela televisão. Comparando os testes respondidos antes e depois das exposições, os professores poderiam fazer a avaliação dos resultados das aulas. O Projeto Telescola previa sua ampliação para os próximos anos. Assim, em 1975, deveriam estar cobertas a 4ª e a 7ª séries do 1º grau. Dentro de cinco anos, era esperado atender todo o primeiro grau. O número de disciplinas da programação, no momento fixado em duas, também deveria ser aumentado gradativamente.⁹⁶

Se as programações artística e cultural da TV Cultura, quando atuando como emissora privada e posteriormente em sua fase pública, apresentavam semelhanças e continuidades, apesar de algumas rupturas em razão da sua definição como emissora educativa, as proximidades das grades de programas educativos de ambas as fases da TV Cultura eram ainda mais acentuadas. Inclusive, os primeiros Relatórios de Atividades da Fundação Padre Anchieta consideravam a programação produzida por sua Assessoria de Ensino um desdobramento do Projeto TV Escolar, vinculado à Secretaria da Educação, o qual era feito inicialmente em parceria exclusiva com a TV Cultura privada.

A base da programação de ensino da TV Cultura, nos dois momentos abordados, constitui-se em teleaulas de cursos regulares e de idiomas. Ressalvando-se, obviamente, os programas considerados educativos pela direção da TV Cultura quando privada, o que incluía infantis e competições entre estudantes de vários níveis. Ademais, deve-se ressaltar a participação de professores que formavam os quadros da USP na produção e apresentação de programas educativos da TV Cultura pública. Era a prova de que aqueles acadêmicos da universidade acreditavam que a educação e a cultura poderiam se valer fertilmente daquele

96 FPA. Relatórios de Atividades. São Paulo, 1973-1974; *O Estado de S. Paulo*, 7 e 13 mar., e 27 jun. 1974.

meio que cada vez mais ganhava espaço no campo comunicacional e, por conseguinte, na vida social do Brasil. Porém, tal visão e prática já se faziam presentes no início na TV Cultura quando privada, dado que, desde o princípio da década de 1960, professores, não só da USP, como de diversos institutos científicos, fundações de ensino e universidades, participaram da programação de ensino veiculada pela emissora dos Diários Associados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória inicial da TV Cultura, Canal 2, de São Paulo, pode ser considerada um caso *sui generis* dentro do campo televisivo brasileiro, visto que, numa mesma década, foi criada pela iniciativa privada e com vistas a operar como emissora cultural-educativa e ressurgiu como emissora pública estadual com o mesmo princípio que a regeu quando da sua criação. Tal percurso da emissora foi, em grande parte, consonante com as flutuações do debate e das ações encetadas por agentes da comunicação social e da política na busca por uma televisão cultural-educativa ou pública em terras brasileiras. Entre a década de 1950 e a primeira metade dos anos 1960, o debate e as iniciativas voltados para um modelo de televisão cultural-educativa se desenrolaram de maneira difusa e ficaram restritos à órbita da iniciativa privada. Posteriormente, ganhariam vulto no âmbito das políticas governamentais, já então sob o signo do regime militar.

Assim, a criação da TV Cultura por Assis Chateaubriand – à época grande empreendedor no campo da comunicação social e proprietário de condomínio comunicacional com hegemonia no campo televisivo brasileiro – caracteriza bem o fato de que o debate e as ações a respeito de uma televisão cultural-educativa no

Brasil se restringiram sobremaneira ao âmbito da iniciativa privada até meados dos anos 1960. Ademais, tal empreendimento pode ser tomado como uma antecipação por parte do empresário à concorrência num quadro de possível crescimento do debate e das demandas pelo uso do meio com propósitos educativos, inclusive dentro da órbita do Estado, resultando em legislação atinente à matéria.

A compra da TV Cultura pelo governo de São Paulo e sua reorganização nos moldes de uma emissora pública, processos promovidos pelo governador Abreu Sodré, caracterizam a fase em que o debate e as iniciativas por uma televisão cultural-educativa e/ou pública já haviam sido encampados pelo Estado brasileiro. Entretanto, a condução do Estado se encontrava cada vez mais adequada a princípios autoritários e centralizadores, próprios do regime militar brasileiro. Situação que, portanto, impedia que o debate da questão ganhasse espessura social. Mesmo no caso da aquisição da TV Cultura pelo governo paulista e da criação da Fundação Padre Anchieta, cuja legislação impunha a votação da matéria no legislativo estadual, a discussão ficaria restrita à Assembleia Legislativa, com relativa ação da oposição de deputados do MDB, e às páginas da imprensa paulista.

Durante os quinze primeiros anos de existência da televisão brasileira, não havia nenhuma referência concreta a qualquer modelo de operação do meio que não fosse o comercial. Existiam algumas poucas iniciativas das emissoras voltadas à utilização da televisão com propósitos educativos, porém, com espaço sempre pequeno na composição das grades de programação televisiva. Entretanto, a imprensa impressa, destacadamente os periódicos *O Estado de S. Paulo*, *Diário de S. Paulo* e *O Cruzeiro* – apesar de suas distintas linhas editoriais e diferentes interesses no setor da comunicação social –, não deixara de atentar seus leitores para as vastas possibilidades de atuação da televisão, sem descuidar de divulgar noções quanto ao uso concreto do meio na difusão do conhecimento e do ensino. Quase sempre, elas eram apresenta-

das com base na divulgação de experiências internacionais, principalmente as mais largamente efetivadas na Inglaterra e outras poucas tentadas nos Estados Unidos, sem, contudo, deixar de compará-las à carência ou inconsistência de iniciativas nacionais com relação à utilização da televisão brasileira com propósitos educacionais. De uma maneira ou outra, o material da imprensa divulgado servia para dar certa publicidade à questão, bastante restrita aos círculos de concessionários de radiodifusão e a alguns poucos setores políticos.

Apesar de no Brasil, e no mundo, pulularem expectativas positivas com relação aos frutos a ser colhidos através dos usos da televisão de forma educativa, o debate em prol de uma televisão cultural-educativa mostrava ligeiro crescimento durante os anos iniciais da década de 1960, sobremaneira quando da discussão para elaboração do Código Brasileiro de Telecomunicações. Porém, sem ganhar espessura e sistematização em diferentes e vários setores da sociedade, até por força dos interesses dos concessionários de radiodifusão, notadamente da sua instituição, a Abert. Entretanto, alguns anos adiante, as definições e iniciativas em direção a uma televisão educativa e pública foram encampadas pelo Estado brasileiro, então sob o regime militar. Nessa direção, o regime militar criaria, no ano de 1967 e em meio a outras medidas estruturais voltadas para a ampliação do campo televisivo brasileiro, a Fundação Centro Brasileiro de Televisão Educativa e organismos visando à produção de programas educativos para suplantare a carência desse gênero de programa na televisão brasileira, assim como projetos para incentivar a implementação de emissoras públicas e educativas, além de intentar constituir uma rede dessas emissoras sob o comando do poder federal.

Entre os anos de 1950 e a primeira metade da década de 1970, o campo televisivo brasileiro passou por uma série de mudanças em sua estrutura, prática e abrangência. Em seus primeiros anos, imperou a precariedade, a falta de organização, os altos

custos e a escassez de profissionais qualificados. A partir do início da década de 1960, e principalmente com a ascensão dos militares ao poder, iniciou-se uma nova fase da televisão brasileira, com avanços tecnológicos, instituição de uma legislação própria e de toda estrutura estrategicamente investida pelo governo militar no campo da comunicação social eletrônica. Portanto, a TV Cultura foi criada por Assis Chateaubriand em um momento de transição da estrutura e dinâmica do campo televisivo brasileiro. A segunda emissora dos Diários e Emissoras Associados em São Paulo nascia, nos moldes do meio televisivo dos anos 1950, em um momento em que era crescente o grau de profissionalização no campo televisivo, o qual, contudo, não atingiria o setor de produção de programas educativos, então, muito incipiente quando comparado com a dinâmica que viria a adquirir entre o final da década de 1970 e toda a seguinte.

Na década de 1960, os investimentos publicitários voltados para a televisão superaram os de qualquer outro meio de comunicação, o número de televisores multiplicou-se e, conseqüentemente, a competitividade entre as emissoras se tornou mais acentuada. Nesse período, até mesmo a TV Tupi – primeira emissora do país e a mais notável emissora Associada – começaria a perder espaço no campo televisivo, tornando quase impraticável a condução pelo condomínio de Chateaubriand de uma segunda emissora, a TV Cultura, ainda mais com uma proposta inusitada e talvez pouco operacional para aquele momento, inclusive pela carência de profissionais especializados para a produção de programas essencialmente culturais e educativos que conseguissem significativa aderência da audiência.

Somada às dificuldades financeiras e operacionais da TV Cultura, havia também a questão da situação irregular da emissora, uma vez que a legislação vigente impedia a manutenção de duas emissoras em uma mesma região por um único concessionário. Com o interesse do governo paulista em criar uma emissora de TV pública, e sem vaga no espectro eletromagnético paulista

para a criação desta, a compra da TV Cultura seria a solução adotada para a consecução daquele plano televisivo do governador Abreu Sodré, e a saída para os embaraços do condomínio comunicacional de Chateaubriand com relação à sua pretendida emissora cultural-educativa, a TV Cultura. Solução que talvez fosse adotada para evitar problemas com o governo militar e manter a influência ainda desfrutada pelos Diários e Emissoras Associados, uma vez que a hipótese de cassação da concessão da TV Cultura não fora, pelo menos publicamente, aventada, nem mesmo pela oposição emedebista.

Apesar da anunciada autonomia da Fundação Padre Anchieta, a TV Cultura seria subordinada à vontade dos governantes do momento. Sua programação, assim como alguns cargos, se constituiu em apêndices sobre os quais poderiam ser feitas as mais diversas concessões. Tais fatores impediram a constituição de uma proposta consistente de programação que mantivesse uma significativa audiência, obtendo, assim, resultado semelhante ao da TV Cultura sob o comando dos Diários Associados. Entretanto, até o ano de 1974, a TV Cultura era a emissora pública que apresentava os melhores resultados na produção de programas culturais e educativos, e na obtenção de audiência, quando comparada a suas congêneres em atividade no Brasil. As poucas emissoras educativas instaladas até aquele momento no Brasil sofriam com os mais diversos problemas, como falta de definição de objetivos, precariedade de equipamentos e escassez de profissionais qualificados para a produção de programas educativos. A televisão cultural-educativa e pública, no Brasil, pelos baixos índices de audiência e alto custo operacional, dava mostras de não estar em condições de realizar as possibilidades que aquele meio de comunicação possuía em termos de educação e cultura. Dentro desse quadro, a TV Cultura pública conseguiria solucionar, ainda que muito pontualmente, algumas questões técnicas relacionadas à produção educativa e cultural; porém, não sem se distanciar muito da grade

de programação cultural-educativa apresentada pela emissora quando em sua fase privada.

A grade de programação da TV Cultura pertencente aos Diários Associados e a da sua fase como emissora pública estadual apresentavam continuidades, apesar de algumas rupturas. A programação artística e cultural da TV Cultura contemplou, em suas duas fases, basicamente os mesmos temas. Sua programação artística, quando como emissora pública e produzida com melhores recursos técnicos, contaria com aumento significativo de produções internacionais, e excluía programas de auditório, outrora constantes na grade da emissora em sua fase privada. Porém, a principal distinção entre a programação artística em suas duas fases não estava no gênero de programas oferecidos, mas na forma de concebê-los e produzi-los, uma vez que na fase pública a emissora passaria a se preocupar em apresentar aos telespectadores os processos de criação das mais diferentes formas de arte. Assim, a produção artística ganhava também uma face educativa.

A programação cultural da TV Cultura pública também se diferenciava da exibida pela emissora quando privada no mesmo sentido empregado à programação artística. Assim, aquele tipo de programação da emissora pública era pautado pela preocupação de instruir também o telespectador, quase sempre de forma didática, sobre temas tratados, práticas e comportamentos focalizados em diversos gêneros de programas, inclusive naqueles ocupados com atividades desportivas.

Contudo, a programação de ensino da pública TV Cultura pode ser vista como um desdobramento de seu momento como emissora privada. Tal programação, nos dois momentos focalizados, constituiu-se basicamente em teleaulas de cursos regulares e de idiomas. Ressalvando-se, obviamente, os programas considerados educativos pela direção da TV Cultura quando privada, que incluía infantis e competições entre estudantes.

Ademais, ambos contaram com a participação de especialistas vinculados ao campo universitário e científico.

Apesar das várias similitudes de sua programação, e das distinções decorrentes da condição inicial de emissora comercial e posteriormente educativa, talvez a característica mais constante da TV Cultura em seus dois momentos tenha sido realmente a falta de identificação dos telespectadores com a programação da emissora, como comprovavam seus baixos índices de audiência. Descontando a situação irregular da TV Cultura na parte final de sua fase como emissora privada, pode-se afirmar que a baixa aderência da audiência à grade de programação oferecida em suas duas fases impediu que a emissora pudesse agir com mais autonomia, quer na primeira etapa, com relação ao poder econômico e político, quer na segunda, com relação ao poder político e governos, sobremaneira o estadual.

Se, de um lado, entre os anos de 1960 até meados da década de 1970, as iniciativas por uma televisão cultural-educativa e/ou pública no Brasil se concretizavam na criação e operação de emissoras dessa natureza em todo o país, sendo a TV Cultura seu melhor exemplo e expressão de toda a fase inicial daquele processo, de outro, o debate social ampliado sobre aquele modelo de televisão estava longe de se tornar realidade.

SIGLAS E ABREVIações

- Abert – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão
- Aesp – Associação de Emissoras do Estado de São Paulo
- Aerp – Assessoria Especial de Relações Públicas
- AI-5 – Ato Institucional n. 5
- Alesp – Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo
- APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte
- APCT – Associação Paulista de Críticos Teatrais
- APL – Academia Paulista de Letras
- ARD – Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
- Arena – Aliança Renovadora Nacional
- ARP – Assessoria de Relações Públicas
- BBC – British Broadcast Corporation
- CBS – Columbia Broadcasting System
- CBT – Código Brasileiro de Telecomunicações
- CBTVE – Centro Brasileiro de Televisão Educativa
- CNAE – Comissão Nacional de Atividades Espaciais
- Contel – Conselho Nacional de Telecomunicações
- CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito
- CTT – Comissão Técnica de Televisão
- Dentel – Departamento Nacional de Telecomunicações

DSP – Diário de S. Paulo
Embratel – Empresa Brasileira de Telecomunicações
EPTV – Empresa Paulista de Televisão
Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FBI – Federal Bureau of Investigation
FCBTVE – Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa
Fiesp – Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FPA – Fundação Padre Anchieta
FSP – Folha de S. Paulo
GEMM – Grupo de Estudos de Matemática Moderna
IBECC – Instituto Brasileiro de Estudos e Cultura Científica
Ibope – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
Inpe – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais
IPT – Instituto de Pesquisas Tecnológicas
ITA – Instituto Tecnológico da Aeronáutica
ITA – Independent Television Authority
ITV – Independent Television
JK – Juscelino Kubitschek
Masp – Museu de Arte de São Paulo
MDB – Movimento Democrático Nacional
MEC – Ministério da Educação
Minicom – Ministério das Comunicações
Monape – Mobilização Nacional para a Educação
MPB – Música Popular Brasileira
Nasa – National Aeronautics and Space Administration
NBC – National Broadcasting Company
NHK – Nippon Hōsō Kyōkai – Japan Broadcasting Corporation
OC – O Cruzeiro
OESP – O Estado de S. Paulo
ONU – Organização das Nações Unidas
ORTF – Office de Radiodiffusion et Télévision Française
OVC – Organizações Victor Costa
PBS – Public Broadcasting Service
Prontel – Programa Nacional de Telecomunicações
PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

PUC – Pontifícia Universidade Católica
 RBS – Rede Brasil Sul de Comunicação
 RAI – Radiotelevisione Italiana
 RCA – Radio Corporation of America
 RDF – Radiodiffusion Française
 RTF – Radiodiffusion-Télévision Française
 SBT – Sistema Brasileiro de Televisão
 SEA – Serviço de Educação de Adultos
 Senac – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
 Senai – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
 Sesc – Serviço Social do Comércio
 Sirta – Serviços de Imprensa, Rádio e Televisão Associados
 Sudam – Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia
 Sudene – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
 Telebras – Telecomunicações Brasileiras S.A.
 TNP – Televisão Nacional Peruana
 TVN – Televisão Nacional do Chile
 UDN – União Democrática Nacional
 UHF – Ultra High Frequency
 UNE – União Nacional dos Estudantes
 Unesco – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura
 UPI – United Press International
 USP – Universidade de São Paulo
 VHF – Very High Frequency
 VT – Videoteipe
 WDR – Westdeutscher Rundfunk Köln
 ZDF – Zweites Deutsches Fernsehen

FONTES

Atas e Pareceres Parlamentares

Atas das Sessões da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, período 1950-1974.

Parecer n. 459, de 1967, da Comissão de Constituição e Justiça da Alesp.

Parecer n. 460, de 1967, da Comissão de Educação e Cultura da Alesp.

Parecer n. 461, de 1967, da Comissão de Finanças da Alesp.

Jornais

Diário de S. Paulo, jan. 1950 a dez. 1974.

Diário Oficial do Estado de São Paulo, 1º ago. 1963.

Diário Oficial do Estado de São Paulo, 31 dez. 1968.

O Estado de S. Paulo, jan. 1950 a dez. 1974.

O Estado de S. Paulo, 17 jan. 2010.

Revistas

O Cruzeiro, Rio de Janeiro, jan. 1950 a dez. 1974.

Legislação

BRASIL. Decreto n. 20.047, de 27 de maio de 1931.

BRASIL. Decreto n. 21.111, de 1º de março de 1932.

BRASIL. Decreto n. 24.655, de 11 de julho de 1934.

BRASIL. Lei n. 4.117, de 27 de agosto de 1962.

BRASIL. Decreto n. 52.026, de 26 de maio de 1963.

BRASIL. Decreto-Lei n. 236, de 28 de fevereiro de 1967.

SÃO PAULO. Projeto de Lei n. 458, de 1967 – Mensagem n. 226 do Governador do Estado.

SÃO PAULO. Lei n. 9.849, de 26 de setembro de 1967.

SÃO PAULO. Decreto n. 48.660, de 18 de outubro de 1967.

SÃO PAULO. Decreto n. 48.888, de 10 de novembro de 1967.

SÃO PAULO. Decreto n. 50.191, de 9 de agosto de 1968.

SÃO PAULO. Decreto n. 10.843, de 11 janeiro de 1974.

Documentos Comemorativos e Relatórios de Atividades da Fundação Padre Anchieta

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. *Documento Comemorativo do Lançamento da Nova Antena*. São Paulo: Imesp, 1992.

_____. *Cultura 20 anos*. São Paulo: Imesp, 1989.

_____. *Relatório de Atividades*. São Paulo, 1969.

_____. *Relatório de Atividades*. São Paulo, 1970.

_____. *Relatório de Atividades*. São Paulo, 1971.

_____. *Relatório de Atividades*. São Paulo, 1972.

_____. *Relatório de Atividades*. São Paulo, 1973-75.

Audiovisuais

- 40 anos de TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3JefjQngNd4>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- Corpo Fechado_01. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KqdqTvzbffU&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010.
- Corpo Fechado_02. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BQ6fBRqrplI&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010.
- Corpo Fechado_03. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4ZnVpNGbJmE&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010.
- Corpo Fechado_04. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ixkfC9BG7EM&feature=related>>. Acesso em: 30 set. 2010.
- Corpo Fechado_05. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=r_pnAfPPP9M&feature=related>. Acesso em: 30 set. 2010.
- Corpo Fechado_06. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=x3ZNz-T-6Pw>>. Acesso em: 30 set. 2010.
- Meu Pedacinho de Chão (1971) – Cenas do 1º capítulo da novela. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qkvkxs6D-uQ>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- Meu Pedacinho de Chão – Renée de Vielmond. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XxzZPsdhOhI>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- Meu Pedacinho de Chão. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/40anos/linha-do-tempo-70/b1971>>. Acesso em: 1 out. 2010.
- Migrantes (curta metragem). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CBKGXNVisNE>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- Mutantes – Arquivo – Jovem Urgente. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KQBT-YHZWUE>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- Vila Sésamo – Ana Maria (Sônia Braga) e as crianças. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3uOATLTkTcY&feature=related>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Vila Sésamo – Juca, Garibaldi e as crianças. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bhijJmwb6U&feature=related>>.

Acesso em: 10 set. 2010.

Vila Sésamo – Gabriela (Aracy Balabanian) faz ginástica. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=F2fL3z6R0Wk&feature=related>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Vila Sésamo – Abertura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JuB6eTgjMUY>>. Acesso em: 10 set. 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, V. *TV Tupi: uma linda história de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- AQUINO, M. A. de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978) – O exercício cotidiano da dominação e da resistência: O “Estado de S. Paulo” e Movimento*. Bauru: Edusc, 1999.
- ANDRADE, J. B. de. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: SENAC, 2002.
- AZEVEDO, F. et al. *Sistemas públicos de comunicação no mundo*. São Paulo: Paulus; Intervezes, 2009.
- BOLAÑO, C. R. S. *Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?*. São Paulo: Paulus, 2007.
- BORGES, N. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v.4.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 1996.
- _____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

- BRANDÃO, C. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRAUNE, B.; RIXA, R. X. *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BUCCI, E. (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- BUCCI, E.; KEHL, M. R. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BUSETTO, Á. Relações entre TV e o poder político: dados históricos para um programa de leitura dos produtos televisivos no ensino e aprendizagem. In: PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. *Núcleos de Ensino: artigos de 2005*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2007.
- _____. A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas e fontes. In: SEBRIAN, R. N. N. et al. (Orgs.). *Dimensões da política na historiografia*. Campinas: Pontes Editores, 2008.
- _____. Sem aviões da Panair e imagens da TV Excelsior no ar: um episódio sobre a relação regime militar e televisão. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na Gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: EdUFF, 2009.
- CAPELATO, M. H; PRADO, M. L. *O Bravo Matutino* (Imprensa e ideologia no jornal *O Estado de S. Paulo*). São Paulo: Alfa-Omega, 1980.
- CAPPARELLI, S. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: LP&M, 1982.
- CARMONA, B. (Org.). *O desafio da TV pública: uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade*. Rio de Janeiro: TVE Rede Brasil, 2003.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2000. v.1.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

- CIFUENTES, D. P. A televisão pública na América Latina: crises e oportunidades. In: RINCÓN, Omar (Org.). *Televisão Pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002.
- COUTINHO, J. B. *A relação entre o Estado e a TV educativa no Brasil: a particularidade da TV Cultura do estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.
- DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO – Pós-1930. (CD-ROM). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2003.
- DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO – Pós-1930. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- DINIS, A. Toda mídia é pública. In: CARMONA, Beth (Org.). *O desafio da TV pública: uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade*. Rio de Janeiro: TVE Rede Brasil, 2003.
- ELENES, L. M. México em tempos de televisão. In: REIMÃO, Sandra (Org.). *Televisão na América Latina – 7 estudos*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2000.
- FERNANDES, A. C. F. de A. *Artistas plásticos no Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo (1956-1967)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FERNANDES, I. *Telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática*. Da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v.3.
- _____. *O Brasil republicano. O tempo da ditadura*. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v.4.
- FICO, C. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- FRADKIN, A. Histórico da TV Pública/Educativa no Brasil. In: CARMONA, Beth (Org.). *O desafio da TV pública: uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade*. Rio de Janeiro: TVE Rede Brasil, 2003.

- FRANCFORT, E. *Av. Paulista, 900: a história da TV Gazeta*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- HAMBURGER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HINGST, B. Uma visão histórica da televisão no Brasil. *Líbero*, São Paulo, n. 13/14, p.25-39, 2004.
- HOINEFF, N. A Gênese das Televisões Públicas. In: CARMONA, Beth (Org.). *O desafio da TV pública: uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade*. Rio de Janeiro: TVE Rede Brasil, 2003.
- JAMBEIRO, O. *Regulando a TV: uma visão comparativa no Mercosul*. Salvador: Edufba, 2000.
- _____. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Edufba, 2001.
- JEANNENEY, J.-N. *Uma história da comunicação social*. Lisboa: Terramar, 1996.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- _____. (Org.). *Maços na Gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: EdUFF, 2009.
- LAURENZA, A. M. de A. Batalhas em letra de fôrma: Chatô, Wainer e Lacrede. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- LEAL FILHO, L. *Atrás das câmeras: relações entre cultura, Estado e televisão*. São Paulo: Summus, 1988.
- _____. *A melhor TV do mundo. O modelo britânico de televisão*. São Paulo: Summus, 1997.
- _____. A TV pública. In: BUCCI, Eugênio (org). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- LIMA, J. da C. *Uma história da TV Cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2008.
- LOPES, L. C. *O culto às mídias: interpretação, cultura e contratos*. São Carlos: EdUFSCar, 2004.
- LOREDO, J. *Era uma vez... a televisão*. São Paulo: Alegro, 2000.
- LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

- MARTINO, L. M. S. *Mídia e poder simbólico: um ensaio sobre comunicação e o campo religioso*. São Paulo: Paulus, 2003.
- MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. de (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MATTOS, S. A. S. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MESQUITA, L. O modelo de TV pública da BBC. In: CARMONA, Beth (Org.). *O desafio da TV pública: uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade*. Rio de Janeiro: TVE Rede Brasil, 2003.
- MICELI, S. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MILANEZ, L. *TVE Brasil: cenas de uma história*. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.
- MIRA, M. C. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.
- MIRANDA, L. *Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.
- MORAIS, F. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NAPOLITANO, M. A MPB na era da TV. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- OLIVEIRA SOBRINHO, J. B. de. *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PORTO Jr., G. (Org.). *História do tempo presente*. Bauru: Edusc, 2007.
- PRADO, L. C. D.; EARP, F. S. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v.4.

- PRIOLLI, G. Antenas da brasilidade. In: BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.
- RAMOS, M. C.; SANTOS, S. dos (Orgs.). *Políticas de comunicação: buscas teóricas a práticas*. São Paulo: Paulus, 2007.
- REIMÃO, S. (Org.). *Televisão na América Latina – 7 estudos*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2000.
- REMOND, R. (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.r; ROXO, M. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- _____. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RINCÓN, O. (Org.). *Televisão Pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002.
- RIXA, R. Xr. *Almanaque da TV - 50 anos de memória e informação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- RONDINI, L. C. *Limites de uma proposta de entretenimento: a TV Cultura de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996.
- SANTOS, C. R. G. *Uma TV educativa para o Brasil: dimensões da trajetória da TV Cultura de São Paulo – 1969/1997*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.
- SILVA, H. R. da. *A democracia impressa: transição do campo jornalístico e do político e a cassação do PCB nas páginas da grande imprensa, 1945-1948*. São Paulo: Unesp, 2009. (Cultura Acadêmica).
- SIMÕES, I. *A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- VALENTE, J. Sistema público de comunicação da França. In: INTERVOZES. *Sistemas públicos de comunicação no mundo*. São Paulo: Paulus; Intervozes, 2009. (Coleção Comunicação).

_____. Sistema público de comunicação da Alemanha. In: INTER-VOZES. *Sistemas públicos de comunicação no mundo*. São Paulo: Paulus; Intervezes, 2009. (Coleção Comunicação).

WOLTON, D. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. Trad. De José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996.

Textos consultados na Internet

FISK. História por Décadas. Disponível em: <<http://www.fisk.com.br/2011/www/default.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2011.

PONTES, J. A. V. *Grupo Estado: resumo histórico*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/historico/index.htm>>. Acesso em: 10 de setembro de 2009.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 x 16,5 cm

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

1ª edição: 2011

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Arlete Zebber

**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora