

Elizabeth R. Azevedo (org.)

JORGE ANDRADE 100 ANOS: AVALIAÇÕES CRÍTICAS

ISBN 978-65-88640-74-6
DOI 10.11606/9786588640746

São Paulo
ECA -USP
2022

Organização: Elizabeth R. Azevedo

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Capa: Maria Eduarda Borges

Imagem da Capa: Baseada no desenho original de Fábio Larsson, designer responsável pela capa do livro «Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras – volume I»

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

J82 Jorge Andrade 100 anos [recurso eletrônico] : avaliações críticas / organização Elizabeth R. Azevedo. -- São Paulo : ECA-USP, 2022.
PDF (222 p.) – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 9).

ISBN 978-65-88640-74-6
DOI 10.11606/9786588640746

1. Teatro – História e crítica – Século 20 – Brasil. 2. Dramaturgos – Século 20 – Brasil. 3. Andrade, Jorge. I. Azevedo, Elizabeth R. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.0981

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *Jorge Andrade 100 anos: avaliações críticas*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Elizabeth R. Azevedo que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

UM OLHAR SOBRE A EXPERIÊNCIA TELEDRAMATÚRGICA DE JORGE ANDRADE, AUTOR DE TELENOVELAS

Maria Cristina Palma Mungiolli²⁶

Gustavo Amaral²⁷

Falar de um autor do porte de Jorge Andrade é sempre um risco. Risco porque há muita coisa a abordar e sempre temos receio de esquecer algo importante que poderia enriquecer esse singelo retrato do autor que esboçamos. Afinal, trata-se de um artista que conjugava em sua obra conhecimento, ética e arte²⁸ de maneira visceral. Sua criação artística ganhou expressão por meio de vários gêneros (drama, comédia, melodrama) e para os mais diversos fins (teatro, cinema, telenovela, jornalismo, literatura). Além disso, há o destacado caráter temático de sua obra, que abarcou quatro séculos de história brasileira e, particularmente, paulista, motivando não apenas discussões sobre as aflições que marcam a experiência humana na contemporaneidade, mas, sobretudo, questionando valores, crenças e poder.

A palavra de Jorge Andrade implica muitas leituras, pois se constitui por meio da tessitura de tramas em cujos fios se entrelaçam fatos históricos e personagens de outras peças teatrais, pessoas conhecidas e anônimas, poderosos e desvalidos. Enfim, um rico painel no qual se compõem pluridimensionalmente o passado e o presente, a imobilidade do passado frente à fugacidade do presente e à incerteza do futuro. Um texto complexo em que a condição humana se mostra por meio de diálogos e da

²⁶ Professora Livre Docente do Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom) da Universidade de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa GELiDis CNPq-Eca/USP.

²⁷ Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom) da Universidade de São Paulo. Bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com trabalhos em produção teatral.

²⁸ Esses domínios são discutidos por M. Bakhtin, principalmente no livro *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*, como constituintes indissociáveis da obra estética que une arte e vida, criação e responsabilidade.

composição cênica que, como disse Anatol Rosenfeld “transforma o palco em ‘espaço interno’ da mente das personagens” (1970, p. 600). Espaço no qual “as imagens da memória” (1970, p. 600) se corporificam e confrontam o passado e o presente. Nessas imagens se fundem a memória do autor e a memória das personagens. É a partir da chave da memória que falamos de Jorge Andrade primeiramente tendo como base lembranças pessoais e depois a partir do contexto de pesquisa da teledramaturgia brasileira, que também, logicamente, contém traços de nossa individualidade, mas que encerra uma análise mais centrada na racionalidade das teorias e métodos de pesquisa. Com esse objetivo, detemos nossa análise principalmente em alguns aspectos da telenovela *O Grito* (Globo 1975-1976)

Ao longo do texto, procuramos pensar a teledramaturgia como um sistema buscando inspiração na abordagem de Antonio Candido, no livro *Formação da Literatura Brasileira*, com a intenção de dimensionar a amplitude e a importância da obra de Jorge Andrade na televisão.

A importância da obra de Jorge Andrade na formação acadêmica

O primeiro contato que tive²⁹ com a obra teatral de Jorge Andrade foi ainda no Ensino Médio quando, levados pela professora de Literatura, juntamente com meus colegas de classe, assisti à montagem de *A moratória*, dirigida por Emílio de Biasi no Teatro FAAP em 1976. A peça me marcou muito seja pela grande atuação de atores e atrizes (Miriam Mehler, Paulo Padilha, Carlos Augusto Strazzer, Márcia Real, Riva Nimitz, Luiz Parreiras e Mauro de Almeida), seja pela força dos diálogos que interpelavam o público e que faziam refletir sobre as forças presentes naquele conflito entre os passados (em uma acepção plural e ampla) e o presente das personagens. Passados e presente do Brasil e mais precisamente de São Paulo.

Posteriormente, soube que Jorge Andrade tinha especial apreço por essa montagem e que destacava também a forte presença de jovens na plateia. Jovens que

²⁹ Utilizo a primeira pessoa do singular para relatar os fatos que remetem à minha história pessoal, no restante do texto, a primeira pessoa do plural é utilizada para registrar a parceria que estabeleci com Gustavo Amaral para escrever o presente texto.

se mantinham atentos e se envolviam com os conflitos da trama.³⁰ Para mim, a peça foi realmente marcante a ponto de até hoje me lembrar de como me impressionei com os dois planos temporais da trama e com a força dos diálogos e das interpretações.

A moratória (1951) foi concebida em um respiro de democracia de nosso país. O Brasil acabara de encerrar a ditadura populista de Getúlio Vargas (1945) e logo cairia em outra, desta vez a militar (1964). Apesar das adversidades dos tempos difíceis pós-golpe de 1964, o teatro brasileiro tentava, a todo custo, manter seu vigor em termos de questionamento da realidade, de responsabilidade social.³¹ Ou, de acordo com as palavras de Bakhtin, poderíamos dizer que o teatro procurava por meio da atividade estética responder eticamente³² ao momento político vivido pelo País. Nesse sentido, a encenação, em 1976, de *A moratória* possibilitou interpretações relacionadas ao momento político do Brasil que vivia sob o regime exceção da Ditadura Militar pós-1964.

Porém, foi somente quatro anos mais tarde, na disciplina de Teatro Brasileiro, ministrada por Décio de Almeida Prado no curso de Letras da FFLCH-USP, que tive contato mais próximo e sistemático com a dramaturgia de Jorge Andrade. Ao longo do semestre, o professor apresentava um quadro bastante abrangente do teatro brasileiro e se detinha mais detalhadamente no teatro contemporâneo. Levados pelas explicações do professor, desfilavam diante de nós peças, autores, atores e atrizes do Teatro Maria Della Costa, TBC, Arena, Oficina. O Professor Décio falava de autores brasileiros, da cultura brasileira. Chamava a atenção para artistas que levaram o Brasil

³⁰ A montagem de 1976 foi motivo de comentários elogiosos de Jorge Andrade que reconhecia na plateia o envolvimento de um grande número de jovens com a trama, conforme entrevista concedida pelo autor a Mariangela Alves de Lima, Lineu Dias e Carlos Eugênio, no mesmo ano de 1976. Falando sobre as montagens de 1955 e 1976, Jorge Andrade afirma: "Então eu acho que se fosse feito como em 1955, que era uma beleza – e acho essa também uma beleza -, será que teria a mesma comunicação; compreende, Mariangela? É um público diferente, sabe? É um público diferente, um público jovem. Acaba a sessão, uma sai gritando para outro assim lá: 'Mas é um barato, hein, fulano? Puxa mas que sarro, você viu?' Eles conversam nos dois planos." (Azevedo et al., 2012, p. 85).

³¹ O trecho contrapõe concepções de mundo, práticas sociais e modos de vida. Lembramos, nesse sentido o diálogo tenso entre Marcelo, o filho preguiçoso, e Joaquim, o patriarca da família tradicional arruinada financeiramente em que ambos discutem entre outras coisas a (ir)responsabilidade do filho: Joaquim diz ao filho: "Mostrei o caminho. Fiz minha obrigação." Marcelo: "O caminho! É exatamente o que estou querendo provar: que o senhor mostrou o caminho errado. O caminho que para nós, principalmente para nós, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário." (Andrade, 1970, p. 159).

³² Mikhail Bakhtin, no livro *Para uma filosofia do ato responsável*, p. 99, afirma que é na vida vivida por pessoas em um mundo concreto que se coloca a necessidade da não-passividade, da intencionalidade, da atividade responsável "É apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real."

– e os Brasis – para o palco e para o centro das discussões. País cindido entre o urbano e o rural, o moderno e o arcaico, o interior e o litoral, patronato e o operariado, o privado e o público. Cisões que demandavam não apenas a constatação, mas exigiam uma atitude política e responsável do dramaturgo contemporâneo.

No curso, a leitura de *Marta, a árvore e o relógio* cujas peças eram analisadas pelo professor que colocava diante de nossos olhos esse autor extraordinário que foi Jorge Andrade. Já a monografia final do curso recaiu sobre *Milagre na Cela*, peça publicada em 1977, proibida pela censura por muito tempo, e que, ainda em 1979, para comprá-la, era preciso ir a um endereço fornecido pelo professor (já que não era possível encontrá-la em livrarias). O tema da tortura, da falta de liberdade e a brutal relação entre Joana e Daniel emergiam a cada diálogo. A peça mostrou-me um mundo sobre o qual se falava à surdina nas conversas familiares e que era motivo de greves, debates e lutas na Universidade. A crueza das situações narradas e a força dramática do texto dimensionavam o tenebroso momento político que o país atravessava desde o Golpe de 1964. E mostrava o efeito da brutalidade do aparato repressivo sobre as pessoas. Cabe assinalar que, paradoxalmente, na mesma época, as telenovelas de Jorge Andrade eram produzidas e levadas a milhões de pessoas diariamente, com textos fortemente marcados pela crítica ao *status quo*. O próprio autor afirma que nunca seu texto foi censurado na televisão conforme relata nesse comentário sobre a telenovela *O Grito* (1975-1976):

Todo mundo me xingou feito não sei o quê por causa dessa novela. Mas a censura não impediu o meu trabalho; eu disse o que eu quis dizer, eu mostrei bem o homem de hoje na cidade de São Paulo, emparedado pela cidade, uma cidade desumana e um homem prisioneiro da sua própria cidade, em 134 capítulos eu disse de uma maneira muito crua. Disse coisas que ninguém nunca disse na televisão e pouca gente disse no teatro.” (Azevedo et al., 2012, p. 82)

As peças discutidas nas aulas foram essenciais para a compreensão de muitos aspectos da sociedade e da cultura brasileiras e principalmente da sociedade paulista. Sociedade que se revelará também de maneira intensa na obra de Jorge Andrade para a televisão. A temática e os questionamentos oriundos das transformações sociais e políticas do País incidindo sobre as pessoas continuará presente na obra teledramatúrgica do autor paulista. Em sua transição para a televisão, Jorge Andrade

levou consigo seus barões, milagreiros, ex-freiras, fazendeiros, italianos emergentes e quatrocentões falidos.

Aspectos da teledramaturgia de Jorge Andrade

Jorge Andrade assinou trabalhos na televisão em vários formatos: teleteatros, casos especiais, telenovelas. E em diversas emissoras de televisão: **Globo** (*Os Ossos do Barão*, 1973-1974, e *O Grito*, 1975-1976), **Tupi** (*Gaivotas*, 1979), **Cultura** (*O Fiel e Pedra*, 1981), **Bandeirantes** (*Ninho da Serpente*, 1982; *Sabor de Mel*, 1983). Alguns foram trabalhos de sucesso (*Os Ossos do Barão*, *Ninho da Serpente*, *O Grito*), outros nem tanto. Entretanto, mesmo os trabalhos de menor sucesso de público incitaram discussões, debates. Enfim, fizeram as pessoas se posicionarem frente aos conflitos narrados nas tramas. E aí está, a nosso ver, a importância de Jorge Andrade como teledramaturgo. A inquietação, a não acomodação a uma realidade que pode e deve ser questionada e transformada, foi a força motriz que impulsionou sua obra teledramatúrgica.

A atualidade e a repercussão dos textos de Jorge Andrade para a televisão podem ser atestadas pelos inúmeros trabalhos acadêmicos que tratam de sua obra. Décadas após sua morte prematura, em 1984, gerações de jovens pesquisadores – que não foram telespectadores do autor – lançam-se sobre seus trabalhos televisivos para decifrar e entender tamanha contemporaneidade. Tal fato deve ser valorizado visto que para muitos a televisão é imediatista, efêmera e volátil. Para enfatizar essa atualidade, cabe mencionar a tese de doutorado *O Grito de Jorge Andrade: a experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970*, escrita por Sabina Reggiani Anzuategui e defendida na ECA-USP em 2012.

A obra de Jorge Andrade possibilita à academia, um extenso e profundo estudo, principalmente no que tange as ramificações e interligações entre textos teatrais, literários e televisivos. Porém, como já referido no início deste texto, abordar Jorge Andrade é sempre um risco. Tentar capturar a vastidão de sua obra em poucas páginas, um verdadeiro sacrilégio. Por isso, o encaminhamento adotado aqui é inspirado por um amigo de Jorge Andrade: Antonio Candido. Para dimensionar a importância do trabalho de Jorge Andrade para a televisão, vamos nos apropriar de

uma abordagem proposta por Antonio Candido para pensar a literatura brasileira, mas aplicada por nós com o intuito de falar da teledramaturgia brasileira, sobretudo para entender o significado da obra de Jorge Andrade no contexto da produção teledramatúrgica no Brasil.

No livro *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido se propõe a pensar a literatura como sistema. E apresenta algumas características dessa abordagem: “a existência de um conjunto de produtores [literários], mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público (...); um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos).” Esses três elementos dariam lugar a um “sistema simbólico por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.” (Candido, 1975, pp. 23-24).

A apropriação que faremos se funda na compreensão de que se, na atualidade, temos uma teledramaturgia brasileira reconhecida nacional e internacionalmente em suas especificidades de linguagem e estilo, isso se deve a autores como Jorge Andrade que na década de 1970 e início dos anos 1980 dedicaram-se à televisão não apenas como forma de garantir seu ganha-pão, mas sobretudo enxergaram nesse meio de comunicação, e especialmente na telenovela, a possibilidade de produzir trabalhos de qualidade, que pudessem transformar a realidade brasileira.

Vale retomar a importância das companhias teatrais como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena e o Oficina, agora sublinhando sua influência para a televisão. Nos anos 1950 e 1960, o teatro reposicionou seu público para problemáticas e personagens prioritariamente nacionais, conforme argumenta Prado (2009).

Aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade. (...) Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor importante por ano.

Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista. Jorge Andrade fizera os quatro anos da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo. Ariano Suassuna participava do movimento amador suscitado em Pernambuco por Hermilo Borba Filho (1917-1976) com a finalidade de criar uma dramaturgia nordestina. Dias Gomes apurara longamente no radioteatro a técnica da comunicação sintética e efetiva. (...) Quanto ao lado nacionalista, todos o representavam, seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente do Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de

suas peças, o que, em face do predomínio de repertório estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição, se não deles, ao menos das empresas que o encenavam. Começava-se a apostar no autor brasileiro, como antes se apostara na possibilidade de se fazer espetáculos modernos entre nós. (PRADO, 2009, p. 61-62)

No entanto, com a Ditadura Militar, sobretudo com a promulgação de Atos Institucionais que possibilitaram ações da Censura Federal cada vez mais intensas e radicais, muitos desses intelectuais do teatro incluíram a televisão entre seus espaços de trabalho. Alguns deles motivados também pela compreensão de que o meio televisivo ganhava alcance popular que fora negado ao teatro pelo Golpe de 1964. Esse caráter de veículo de massa foi fundamental para a transferência de um projeto nacionalista do teatro para a televisão. Neste novo contexto, o principal objetivo de alguns profissionais (autores, diretores, elencos) não foi somente criar novas condições de trabalho, mas produzir uma teledramaturgia de qualidade que estimulasse o público ao aprendizado e à discussão. Uma fala de Jorge Andrade resume bem essa preocupação e sua consciência em relação ao meio televisual:

Para mim, a televisão não é apenas o mais importante meio de comunicação dos tempos de hoje, mas o mais extraordinário para a conscientização e educação do povo. Sendo isso, acho que o trabalho como uma novela deve conscientizar e educar e não apenas divertir, ou o que é pior, alienar. Quando digo conscientizar e educar, quero dizer que ela deva escolher temas e conflitos de nossa realidade imediata e conduzi-los ao debate, à polêmica e à contestação. (**Amiga TV**, 15 mai. 1976)

Jorge Andrade compõe juntamente com Dias Gomes, Bráulio Pedroso, Walter George Durst e Lauro César Muniz um seleto grupo de autores que conduziu ao longo da década de 1970 experimentações em diversas emissoras. Especificamente na Globo, destinava-se o horário das 22 horas para produções ditas experimentais, que influenciaram e influenciam até hoje a teledramaturgia nacional. É nesse sentido que acredito ser possível utilizar a conceituação de Antonio Candido quanto à constituição da teledramaturgia como sistema. Sistema simbólico por meio do qual se interpretam as diferentes esferas da realidade.

Borelli (2001, s/p) destaca que na década de 1970:

O principal deslocamento de eixo temático pode ser detectado na ênfase que se coloca, a partir daí, nos enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas "novelas verdade", que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida "real" e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores.

Nesse contexto, a obra teledramatúrgica de Jorge Andrade tem especial importância para a constituição de um modo de narrar brasileiro, de um modo de pensar a produção televisiva para além de seus objetivos mercantis (que sempre existiram e sempre existirão), de pensá-la em sua dimensão social. É nessa perspectiva que fazem sentido as palavras de Jorge Andrade anteriormente mencionadas.

Jorge Andrade: experiência teledramatúrgica e estética

Jorge Andrade aplicava a seus trabalhos na televisão o mesmo vértice questionador da realidade observado em suas peças, obviamente observadas as coerções/imposições advindas de um sistema industrial de produção cujo grande investimento exige retorno financeiro praticamente imediato.

Contudo, há uma unidade indissolúvel definindo seu perfil autoral; o autor de teatro está presente no autor de telenovelas. Há a mesma dedicação, a mesma paixão pela palavra. Palavra que é ação, um agir no mundo, no caso de Jorge Andrade, um agir a partir de uma produção estética que não se furta a pensar a realidade, pensar para questionar, para transformar. Ou seja, é o artista que se define pelo ato estético a partir da não passividade, do não-álibi a que se refere Bakhtin (2010).

Parte desse questionamento surge nas telenovelas de Jorge Andrade ao colocar a fábula em contato estreito e direto com os problemas que afligem os indivíduos, seja em suas relações familiares, seja em suas relações sociais e de classe. É o trabalhar com esse mundo vivido por pessoas que existem (mesmo que sejam personagens) que a obra estética ganha sua dimensão social e responde à nossa necessidade como seres humanos que somos; necessidade de nos enxergarmos no

outro, de nos vermos a partir do olhar do outro.

Tais características, de acordo com Bakhtin, regem a relação entre o ético e o estético que compõe um todo orgânico que constrói uma arquitetônica baseada em três dimensões reciprocamente relacionadas que se atualizam por meio da compreensão de que “todos os valores e as relações espaço-temporais e de conteúdo-sentido tendem a estes momentos emotivo-volitivos centrais: eu, o outro, e eu-para-o-outro” (Bakhtin, 2010, p. 115). A relação entre esses três momentos é o princípio constituinte da alternância, da alteridade. O sujeito só se constitui a partir do olhar do outro e é a esse olhar que nossos atos respondem.

A alteridade na obra de Jorge Andrade mostra-se por meio da complexa construção de personagens – também em telenovelas – as atitudes e os valores das personagens emergem em diálogos nos quais surgem seus medos, angústias, sonhos, desejos e preconceitos. Em um processo existencialista, os conflitos internos ganham destaque porque são eles que explicam ou revelam o que a ação física (movimentação, deslocamentos e outras marcas) não consegue mostrar. Fazemos referência aqui em especial a movimentações, deslocamentos e outras marcas de performance dramática que podem ser mais acentuadas no teatro que na televisão. Notadamente, o preciso trabalho da palavra na televisão é um diferencial em Jorge Andrade, e encontramos em Renata Pallottini uma boa explicação para este cuidado com o diálogo:

(...) Numa cena dessas, por exemplo, é bastante verossímil que o personagem *se confesse*, fale de si, dos seus sentimentos e pensamentos mais recônditos (...). Assim fazendo, o personagem estará desvendando algum recanto da sua alma, oculto, é claro, para o telespectador. (PALLOTTINI, 1998, p. 87)

Muitas das vezes, a preferência pelo diálogo (uma herança do teatro) traz ao texto de Jorge Andrade grandes embates, em que a construção discursiva é responsável por conduzir a personagem (e, conseqüentemente, o telespectador) a rever sua postura e colocar-se no lugar do próximo. Glória Menezes (intérprete de Marta), em seu depoimento sobre a telenovela *O Grito* para o Projeto Memória Globo, destaca a importância do diálogo neste autor:

Eu tenho até hoje frases dessa novela, escritas por Jorge Andrade, na minha cabeça. Foi uma experiência muito grande para mim, porque eu fazia uma mulher muito mais velha do que eu na época. (...) Tem uma frase do Jorge Andrade, que ele faz uma homenagem às mulheres, que eu nunca mais me esqueci. (...) A frase da novela que eu guardei, diz o seguinte: “o homem nasce do ventre da mulher e volta ao ventre da mulher na composição do sem fim.” Ficou marcada na minha cabeça. É a coisa do Jorge Andrade. (*O Grito*, Memória Globo. Acesso em 24 set. 2012)

Jorge Andrade e “o grito de todos nós”

Talvez, em sua telenovela mais polêmica, *O grito*³³, Jorge Andrade tenha tentado mostrar o quão difícil é nos colocarmos no lugar do próximo, do outro. São Paulo, 1975, uma cidade cheia de contrastes e desequilíbrios, almejando equiparar-se às grandes capitais do mundo, mas com problemas de país subdesenvolvido. Em um contexto asfíxiante, onde a poluição (sonora, visual, ambiental) está constantemente presente, localiza-se o Edifício Paraíso. Um condomínio de elitizadas ambições, mas que, com a construção do Elevado Costa e Silva (popularmente conhecido como Minhocão pelos paulistanos), vê-se obrigado a diversificar seus apartamentos para acomodar todo o tipo de morador, inclusive os das classes populares. É a cidade que se transforma rápida e constantemente e que impõe, mesmo aos proprietários do edifício a realidade de seu gigantismo fazendo-os transformar seus planos e sonhos de construir um condomínio de elite.

A própria arquitetura do edifício sugere uma hierarquização social rígida e clara. Na cobertura, moram Edgard (Leonardo Vilar) e sua esposa Mafalda (Maria Fernanda). Ela, proveniente de uma das famílias mais abastadas da sociedade paulista, a quem pertencia o terreno do prédio, vive do lucro auferido por secretos contrabandos em parceria com a aeromoça Midori (Midori Tange). Edgard é um industrial que ascendeu na vida - e na escala social - abandonando a mãe Olímpia (Lourdes Mayer) para satisfazer imposições e preconceitos de sua nova condição social. Eles não são mais os donos do edifício, mas, por ainda terem nove apartamentos, acabam mantendo o *status* de posse sobre a construção. Nos dois primeiros andares do prédio, moram as personagens mais humildes, como Kátia (Yoná

³³ Telenovela com 125 capítulos de Jorge Andrade. Dirigida por Walter Avancini. Codireção: Roberto Talma e Gonzaga Blota. Exibida de 27/10/1975 a 30/04/1976, no horário das 22 horas.

Magalhães), mulher desquitada e liberada sexualmente que sobrevivera ao então recente incêndio do Edifício Joelma (ocorrido em fevereiro de 1974).

Cada apartamento fecha a unidade de uma subtrama. Ironicamente, os núcleos de personagens não têm vínculos naturais entre si; esbarram-se em elevadores e escadas como se fossem solenes estranhos – apesar de coabitarem o mesmo prédio. A personagem que costura todas subtramas é Marta (Glória Menezes). Ex-freira e viúva, vive no primeiro andar com seu filho Paulinho (Marcos Andreas), um menino que sofre de grave enfermidade. À noite, seus gritos assustadores perturbam todos os moradores do Edifício Paraíso, forçando-os a sair de suas confortáveis redomas para dar atenção ao sofrimento do garoto e sua mãe. Marta já morou em diversos bairros de São Paulo e sempre foi obrigada a se mudar, devido à incompreensão, à intolerância e ao individualismo de seus vizinhos que não tinham suportado conviver com os gritos noturnos de seu filho.

O processo de construção da personagem Marta remete à carpintaria de Jorge Andrade de entrelaçar tramas, fatos históricos e perfis já presentes em suas obras. É possível afirmar que Marta (*O Grito*) dialoga intimamente com sua homônima na peça *As Confrarias* (1969) e Irmã Joana de Jesus Crucificado da peça *Milagre na Cela* (publicada em 1977, após muitos anos de interdição da censura). Em comum, as três personagens protagonizam o conflito de gestarem um fruto execrado pela sociedade e de reivindicarem um direito individual, mas que, ao analisarmos detidamente, trata-se de uma luta para um bem coletivo: “É um filho da dor, da minha dor! Da dor do mundo!” (ANDRADE, 1977, p. 65)

Na peça *As Confrarias*, Marta bate à porta de quatro confrarias religiosas para ter o direito de enterrar seu filho recém-falecido em terreno sagrado. Estamos no século XVIII, em um Brasil Colônia dominado por companhias religiosas. Apenas aqueles que contribuísssem financeiramente para alguma confraria poderiam ser enterrados em cemitérios católicos. Há diversas ramificações destas confrarias; na peça, Marta percorre a Ordem Terceira do Carmo (destinada a homens de pura linhagem branca), Irmandade do Rosário (voltada para católicos negros), Irmandade de São José (ligada aos homens pardos) e Ordem Terceira das Mercês (confraria mista). Em todas elas, Marta vê rejeitado, sob a mesma justificativa, seu pedido para enterrar o filho: trata-se de um ator, aquele que representa e difunde na população as muitas

faces do Demônio. Marta expõe através de hábil retórica a cada uma das confrarias suas hipocrisias, falhas e preconceitos. Depois de ferrenha luta, Marta enterra seu filho, mas deixou em todas as Ordens e Irmandades por onde passou uma semente da luta por igualdade e justiça.

Esta luta também permeia a história de Irmã Joana de Jesus Crucificado, de *Milagre na Cela*. Freira ligada à ala progressista da Igreja Católica, é presa pelo delegado Daniel em plena ditadura militar, acusada de subversão. Uma das alegações de Daniel para a detenção de Irmã Joana é a de que ela se finge de freira (já que não está em nenhum convento e trabalha com comunidades carentes) para divulgar às autoridades internacionais dados sobre violação dos Direitos Humanos no Brasil. Porém, Irmã Joana recusa-se a confessar, pois não cometeu nenhum crime. Daniel, então, decide aplicar uma intensa série de torturas para obter a confissão, mas nada a faz voltar atrás. Desesperado e sexualmente atraído por sua presa, o delegado estupra a religiosa, o que ocasiona uma reviravolta no sádico jogo entre eles. Joana passa a torturar a consciência de Daniel porque engravidara. Ela desperta o lado humanitário em Daniel e isso o dilacera de tal modo que acaba assassinado por Miguel, outro preso na mesma delegacia.

As três personagens, cada uma à sua época e frente a seus dilemas, trazem uma mensagem de esperança e renovação, mesmo que, para alcançá-las, seja necessário percorrer um caminho de negação, privações, sofrimentos e flagelos. Marta de *O Grito* apresenta semelhante peregrinação de *As Confrarias* quando luta para conseguir/permanecer em um lugar para morar e cuidar de estabelecer a paz de seu filho, ao mesmo tempo em que luta com as armas do opositor para alterá-lo e humanizá-lo (tal como Irmã Joana em *Milagre na Cela*).

Jorge Andrade inicia a telenovela com dois conflitos simultâneos que se mantêm ao longo de toda a trama. O primeiro é a crescente insatisfação dos moradores do Edifício Paraíso com os gritos de Paulinho. Logo é convocada uma reunião de condôminos em que se pretende pedir a expulsão de Marta e seu filho. A iniciativa obtém apoio de diversos moradores, como o síndico Otávio (Edson França), Edgard (Leonardo Villar) e Carmem (Yara Cortes), uma mulher absolutamente reacionária, que reverbera os preconceitos da classe média.

O outro conflito é o sumiço de um aparelho telefônico capaz de interceptar as ligações no quadro geral do prédio. Este equipamento fora esquecido durante uma visita técnica da companhia telefônica e, agora, dias depois de seu sumiço, cria-se enorme tensão entre os moradores ao serem avisados do ocorrido. Cada personagem tem medo de que sua vida íntima seja devassada pelo condômino que subtraiu o interceptador. Mas quem estará por trás do roubo? As desconfianças recaem sobre Marta, pois seu apartamento fica em frente ao quadro de telefonia do edifício e, supostamente, seria a maior interessada em chantagear outros condôminos para garantir sua permanência no prédio.

Além desses dois casos, há a misteriosa personagem Sérgio (Ney Latorraca), um detetive que está acampado em uma casa em frente do Edifício Paraíso e que investiga uma perigosa quadrilha de traficantes de heroína, possivelmente infiltrada entre os moradores. Passa os dias a observar cada morador do prédio, assim como o antropólogo Gilberto (Walmor Chagas), morador do Edifício Paraíso e cujo tema de sua tese acadêmica é a cidade de São Paulo. Os moradores do prédio Edifício Paraíso são sua matéria-prima e com eles traça o retrato da cidade.

Enquanto a expulsão de Marta e o roubo do interceptador não são solucionados, os moradores do Edifício Paraíso são obrigados a conviver com estas incômodas situações. Aos poucos, encontram em Marta uma válvula de escape para confessar suas neuroses e fragilidades, como é o caso de Débora (Tereza Rachel), decadente atriz que sofre com a solidão e permanente insegurança. A situação que inicialmente pareceria totalmente desfavorável a Marta, transforma-se. Marta consegue conquistar a confiança de muitos moradores que passam a se compadecer do sofrimento de Paulinho (cujo estado de saúde se deteriora velozmente).

Enquanto a expulsão de Marta e o roubo do interceptador não são solucionados, os moradores são obrigados a conviver com os constrangimentos, desconfianças e preconceitos que essas situações podem ocasionar. Aos poucos, encontram em Marta uma ouvinte atenta a quem podem confessar suas neuroses e fragilidades, como é o caso de Débora (Tereza Rachel), atriz com carreira decadente que sofre com a solidão e permanente insegurança. A situação que inicialmente pareceria totalmente desfavorável a Marta, transforma-se. Marta consegue conquistar

a confiança de muitos moradores que passam a se compadecer do sofrimento de Paulinho (cujo estado de saúde se deteriora velozmente).

Toda a ação da telenovela sofre uma reviravolta com o sequestro de Estela (Lídia Brondi), filha de Edgard e Mafalda. A menina é levada pela quadrilha de traficantes de heroína, que Sérgio investiga. O objetivo dos traficantes é retomar uma carga subtraída por Midori (inocentemente envolvida pela quadrilha no tráfico internacional), que poderia ter caído por engano nas mãos de Mafalda já que ambas são parceiras nas ações de contrabando que ambas mantêm. A solução do sequestro só é possível porque quem subtraiu o receptor ouviu toda a negociação entre os traficantes e Edgard (que negocia com os sequestradores sem o conhecimento da polícia) e denuncia o fato a Sérgio.

Após a solução do sequestro de Estela, os moradores do Edifício Paraíso reúnem-se para decidir sobre a expulsão de Marta, mas também pressionam o investigador para saber o nome de quem estava com o interceptador. Sérgio se nega a revelar a sua identidade, mas, por diferentes motivações, três pessoas, Otávio, Gilberto e Marta assumem alternadamente o roubo do equipamento telefônico. Os moradores continuam sem saber quem estava com o interceptador, mas o público é informado por meio de uma cena em *flashback* que fora Marta a autora do furto, pois desejava que cada morador, temeroso por acreditar que estava com sua intimidade ameaçada, ouvisse “seus próprios gritos”. Durante a reunião, porém, todos são avisados sobre a morte de Paulinho. Os vizinhos se reúnem para realizar o funeral e dar conforto a Marta. Ela decide voltar à vida religiosa e crema o corpo de Paulinho, espalhando as cinzas por todos os bairros onde morou e foi expulsa. Na tela, surge o epílogo da trama: “E a semente vai germinar, brotar, crescer, florescer e dar frutos”. O propósito da ex-freira de unir e sensibilizar os condôminos do Edifício Paraíso por meio da morte de seu filho funcionara. Nenhum dos moradores é o mesmo após a passagem de Marta e de seu filho por suas vidas.

A aproximação da narrativa de Jorge Andrade com a realidade é enfatizada no texto de apresentação da telenovela no Boletim de Programação da TV Globo:

A vida de São Paulo nas suas vinte e quatro horas de correria, poluição, gente se esbarrando e nem sentindo, solidão, superpopulação e potencialidades. A novela é o retrato desta realidade. *O grito* é a metrópole. Os problemas mais urgentes das grandes cidades estão particularizados em São Paulo. (BOLETIM, 1975 *apud* ORTIZ, BORELLI, ORTIZ RAMOS, 1988, p. 94).

Mesmo por meio da breve sinopse que fizemos acima, é possível observar que o teledramaturgo reuniu em sua trama alguns dos grandes problemas sociais e ambientais da capital paulista. Vale pontuar que, durante a década de 1970, o movimento de conscientização dos ecologistas ganhou força no mundo inteiro e, no Brasil, atingiu as grandes capitais como São Paulo: poluídas na mesma proporção de sua alta industrialização.

Alguns autores de telenovela expuseram o tema de muitas maneiras. Dias Gomes escreveu duas tramas – *O espigão* (Globo, 1974) e *Sinal de alerta* (Globo, 1978-1979) – nas quais o tema da poluição era trabalhado como uma séria ameaça ao homem contemporâneo. Ivani Ribeiro apresentou o tema da ecologia de modo mais abrangente em *O espantalho* (TVS, 1977) e *Aritana* (Tupi, 1978-1979). No entanto, Jorge Andrade extrapolou os limites do assunto e construiu um microcosmo do caos urbano, flagrando a degradação da natureza pelo progresso e a degradação humana pelas aparências e ambição desenfreada. Por meio de *O Grito*, Jorge Andrade mostrou as fragilidades e neuroses de cada ser humano diante de sua própria obra – a metrópole fora de controle.

Para a composição dessa telenovela, o autor afirma que recorreu a diversas pesquisas para fundamentar os dilemas de uma urbe em desabalada expansão. Livros de urbanismo e reportagens de jornais deram subsídio e corpo aos muitos gritos presentes na trama:

“Eu estudei, conheço bem o passado, li [muitos] livros de urbanismo e sei explicar que, se o centro de São Paulo está assim, é devido à vontade de pessoas que moravam nos bairros em residir perto do seu trabalho. Este êxodo expulsou os moradores das mansões dos Jardins, Higienópolis e Campos Elísios para bairros mais distantes, como o Morumbi e agora para mais longe ainda, Itapeverica da Serra, por exemplo. Porque tem gente que olha para esta confusão e não sabe explicar por que é que São Paulo está deste jeito.”

“(…) Levanta-se e mostra uma pasta de onde tira uns recortes de jornais com trechos sublinhados.

“Eu não invento os problemas que mostro. Está tudo aí nos jornais (dois) que eu leio todos os dias. Só não vê isso quem não quer.” (PENTEADO, 1975, In: AZEVEDO et al. 2012, p. 71-72)

Como é possível concluir pelo testemunho de Jorge Andrade, estavam presentes na tela algumas das temáticas mais recentes da capital paulista. O incêndio do Edifício Joelma – que marcou fortemente o imaginário do brasileiro pelas torturantes imagens da tragédia vistas nas fotografias dos jornais e nas amplas coberturas dos telejornais da época –, estava retratado na telenovela através da sobrevivente Kátia. Ela não se importava em morar em um andar baixo do edifício, de frente para as pistas do Minhocão. Em muitas ocasiões, justificou-se da seguinte maneira: “Por isso eu não me importo de morar no segundo andar, bem em frente ao Minhocão. Prefiro respirar fumaça de ônibus e de carro do que fumaça de incêndio”. Sua vida íntima era devassada pelos seus vizinhos. Desquitada, tinha comportamento livre para os padrões da época, o que causava comentários maliciosos entre os moradores cujos enunciados evidenciavam preconceito de gênero, já que tais comentários que não ocorriam em relação à vida particular do médico Orlando (Marcos Paulo), solteiro, mulherengo e eventual parceiro de Kátia.

Em outro apartamento, a família de Agenor (Rubens de Falco) é composta por fazendeiros do interior de São Paulo. Os pais Sebastião (Castro Gonzaga) e Branca (Ida Gomes) mudaram-se para a capital tentando evitar que o filho criasse fama de homossexual na pequena e tacanha localidade. Na grande cidade, Agenor mantinha uma vida dupla: de dia, discreto funcionário de um banco; à noite, vestia-se de forma extravagante e saía às escondidas pela garagem do prédio para se encontrar com artistas. O comportamento sexualmente ambíguo de Agenor levou seu pai, Francisco, a propor que Kátia o seduzisse para fazer dele um verdadeiro homem. Inicialmente, Kátia fora contra, mas envolveu-se com Agenor e resolveu ajudá-lo a externar sua masculinidade.

Se entre Kátia e Agenor, havia o florescer de uma sexualidade, o mesmo não se pode dizer com relação ao casal Otávio e Dorotéia (Regina Vianna). Os dois não conseguiam manter uma harmonia no casamento, apesar de terem uma vida confortável. A infertilidade que impedia que eles tivessem um filho atuava como um muro de espinhos que os separava e dilacerava. Enquanto Dorotéia levava uma vida alienada e mantinha casos extraconjugais para preencher o vazio que se tornara seu casamento, Otávio refugiava-se em cuidados com sua cachorra de estimação.

Diante temas tão reais, expostos de maneira pouco açucarada, *O Grito* provocou diversas reações. Rejeitada por alguns, elogiada por outros tantos, a telenovela exigiu do telespectador muito mais do que um simples olhar para o superficial. Exigiu que se olhasse a cidade, as pessoas, as relações humanas na metrópole a partir do olhar do outro, dos valores do outro. E quando nos vemos a partir do olhar do outro, a imagem nem sempre é bonita.

Um pontual caso de resistência e afiada virulência contra essa telenovela pode ser encontrado em artigos de Maria Helena Dutra. Ao longo da exibição de *O Grito*, a jornalista engrossou o coro de vozes insatisfeitas e revoltadas por não entender os propósitos de Jorge Andrade. A crítica, sempre em tom elevado e ferino, perdurou até o encerrar da trama:

Para que o público não fique confuso, pensando que alto nível tem que significar necessariamente chatice, é bom saber que ela é apenas uma desculpa arranjada para encobrir um malogro artístico.
(...) Era difícil acreditar que aqueles zumbis preocupados com seus umbigos pudessem participar da sociedade de 11 milhões de incansáveis trabalhadores que formam São Paulo. O autor deixou de fora a extrema vitalidade desta cidade e apenas limitou-se a fazer os personagens discutirem alguns de seus monstruosos problemas através de uma pobre filosofia, digna de qualquer Almanaque Capivarol. (DUTRA, 05 mai. 1976, Caderno B, p. 2)

Fica evidente que a jornalista preferiu interpretar a telenovela como um achincalhe à capital paulista e a seus moradores, proposição esta defendida por aqueles que desaprovaram a obra de Jorge Andrade. A crítica de Helena Silveira mostra um pouco da tensão dos debates suscitados pela telenovela *O Grito* e pontua os aspectos que motivaram as reações negativas:

Sou inveteradamente uma criatura que vai até as últimas consequências quando vê duas coisas: burrice e injustiça. (...) E hoje aproveito o topo desta página para falar na gritaria que cerca, em São Paulo, *O grito* de Jorge Andrade. O que é isso, minha gente? De onde vem este ranço de província? Este olor de baú fechado com muita roupa cheia de naftalina? (...) Querem que se cante São Paulo do princípio ao fim, com praças verdejantes, céu azul imune à poluição, tráfego disciplinado, todas as crianças na escola, os doentes assistidos – todos – em maravilhosos e gratuitos hospitais? (...) E Jorge Andrade veio com seu jeitão caboclo de homem que ama chão, tijolo, pedra, talvez anzol e peixe. Começou a contar as coisas, a construir seu mini-São Paulo no Edifício Paraíso. Vocês têm todo o direito de não gostar do estilo, de preferir ver *Bravo!* ou *Um dia o amor*. Mas fazer essa gritaria, querer ir até o presidente da República e mandar que se retire a novela do ar como uma afronta a São Paulo, é algo inacreditável. (SILVEIRA, 1975, *apud* ANZUATEGUI, 2012)

O contraponto feito por Helena Silveira não é gratuito. As telenovelas *Bravo!* (de Janete Clair e Gilberto Braga, Globo, 1975-1976) e *Um dia o amor* (de Teixeira Filho, Tupi, 1975-1976) obedeciam ao esquema básico do melodrama: tramas simples, personagens maniqueístas, muitas peripécias e enredos basicamente sobre relacionamentos amorosos (o que as enquadrava em seus horários de exibição, 19h). Por isso, a distinção para *O Grito* é tão clara e contrastante. Não se tratava de uma produção sobre a impossibilidade de se viver um amor em pleno século XX, como o telespectador mais convencional estava habituado a acompanhar. Outro importante crítico de televisão da época, Artur da Távola, reforça a opinião de que *O Grito* é uma história nada comum:

O grito gerou um dos mais estranhos fenômenos de audiência dos últimos tempos. Normalmente a novela das dez tem uma média de audiência mais ou menos fixa. Esta tinha dias de piques mais altos que as demais do horário e dias de acentuadas quedas durante o período em que estava no ar, quedas estas igualmente recordistas (como os piques). Esse comportamento irregular da audiência mostra a estranheza do público frente a um estilo de telenovela que discrepou do habitual, pois em vez de simplesmente distrair o público com muita ação e acontecimentos, preferiu fazê-lo pensar, entrar em si mesmo, meditar (TÁVOLA, 1976, revista *Amiga*, *apud* ANZUATEGUI, 2012).

Tão importante quanto apresentar os detalhes da controvérsia gerada pelas discussões em torno da telenovela, é ouvir a voz de Jorge Andrade em uma de suas entrevistas onde denunciava as transformações da cidade e punha em xeque valores, costumes, comportamentos de um lugar que não era apenas São Paulo:

Esse grito não é só de São Paulo.
Minha intenção foi mostrar o real, o sério, o verdadeiro.
(Revista Amiga, 1976)

E esse real e verdadeiro ecoa na memória daqueles que viram a telenovela e por ela foram tocados. É o que se pode perceber no depoimento de uma mulher colhido por Sabina Anzuategui (2012, p 141), em 2011:

Nasci em SP, cidade onde vivi até meus 12 anos, quando meus pais se separaram. Viemos então para o Rio, morar com meus avós, que viviam num elegante edifício da Av. Ruy Barbosa, no Flamengo. (...) Muita gente de “nariz em pé” olhava atravessado prá minha mãe, uma linda mulher “desquitada”! Eu estranhei muito aquele ambiente de pessoas perfumadas e colares de pérolas que já pela manhã estavam com o cabelo armado e impecavelmente vestidas. (...)

Eu tinha 15 anos quando *O grito* foi ao ar. Uma história que me pegou desde o início e que eu via sozinha, já que era um tipo de novela muito diferente das novelas de outros horários que minha família acompanhava apaixonadamente. Foi a primeira novela que me fez refletir. O quanto os moradores daquele prédio transferiam para o grito do menino todas as suas atenções, desviando assim o foco de seus próprios problemas. Uma novela que tratava sobre o preconceito, a vida de aparências, a intolerância em relação às pessoas fora do padrão.

Logo me identifiquei. Além disso, a novela me fez imaginar as histórias que poderiam existir em cada apartamento do meu prédio. Que tipo de carência estaria por trás daquele casal que tratava seu cãozinho como gente e contratava palhaços para sua festa de aniversário? Por que tanta insegurança na relação daquele casal, cuja mulher fazia cara feia pra minha mãe a quem o marido bonitão cumprimentava sorridente? (G, mensagem eletrônica enviada à ANZUATEGUI em 16 fev. 2011)

Vale destacar que esse depoimento ocorre mais de 35 anos após a exibição da telenovela. Observamos na fala dessa telespectadora a força das histórias narradas nas telenovelas de Jorge Andrade, mas principalmente a importância dessas histórias para que ela desse sentido a seu mundo, às relações humanas e sociais. Percebe-se por meio do depoimento que todo o esforço de Jorge Andrade para trabalhar com uma linguagem nova, a teledramaturgia, e, sobretudo, para se aclimatar a um sistema de produção frenético levou, possivelmente, a milhares de pessoas a inquietação que ele queria despertar nelas por meio da linguagem audiovisual.

“O real, o sério e o verdadeiro” ganham vida na teledramaturgia por meio de conflitos que se instalam entre as classes sociais, entre pessoas que integram o cotidiano das cidades. Pobres, remediados e ricos tornam-se personagens que

ganham carne e osso e se debatem em busca de seus sonhos, sejam eles mesquinhos ou nobres.

O prédio em que se passa a trama de *O Grito* pode ser visto como a alegoria das diversas camadas sociais que disputam um lugar no Paraíso (nome do prédio). Paraíso que, para ser alcançado, precisa de um sacrifício humano. O sacrifício de um jovem portador de deficiência mental, que teoricamente deveria ser protegido. Que partido tomar: o dos moradores que querem expulsá-lo ou dos poucos que querem sua permanência?

Também na teledramaturgia, o universo temático de Jorge Andrade nos mostra o ser humano diante de encruzilhadas, diante de mundos que se desmoronam para dar lugar a outros que se impõem devido ao “progresso”, à “modernidade”, e que se travestem mais prosaicamente pela simples vontade de ter uma noite de sono tranquilo em uma cidade que cresce de maneira desumana, engolindo seus habitantes. Que valores caracterizam esses mundos “mais antigos” e esses mundos “mais modernos”? Há diferenças entre eles? Qual o papel do ser humano nesses mundos? Que caminho seguir nessa encruzilhada?

Nas telenovelas de Jorge Andrade observamos não apenas o esfacelamento de mundos antigos, mas também de modernos, pois ambos os tipos esmagam o ser humano. Em *Os Ossos do Barão* e *Ninho da Serpente*, surge mais claramente a sucessão entre oligarquias. O novo e o antigo em confronto, mas o poder continua na mão de poucos. O autor pode nos indagar: o que há de novo?

Considerações

Há muito a falar sobre a obra teledramatúrgica de Jorge Andrade. O recorte adotado neste capítulo levou em conta apenas alguns aspectos de sua telenovela mais polêmica, *O Grito*, para pensar a produção artística de Jorge Andrade na televisão como um dos marcos da linguagem teledramatúrgica brasileira. Pensando essa teledramaturgia como um sistema simbólico à maneira do que Antonio Candido propôs para falar da literatura brasileira, é possível reafirmar a importância de Jorge Andrade não apenas para a televisão, mas também para a cultura brasileira. Um autor que jamais se furtou a discutir o passado e o presente do País para enxergar um futuro

possível. Alguém que via na criação estética uma forma de agir responsabilmente em relação à sociedade, à vida, ao futuro (Bakhtin, 2010). Para Jorge Andrade, a televisão se configurava como um novo espaço de criação e, por conseguinte, de transformação da realidade, conforme ele próprio afirma: “Eu acho que na televisão a gente está dizendo mais coisas que no teatro. Por que, eu não sei. Porque o que eu disse n’*O Grito* não está escrito no gibi – e passou tudo.” (Azevedo et al., 2012, p. 83)

Na televisão, esse sistema teledramatúrgico aconteceu graças à construção de uma identidade nacional, com temáticas genuinamente brasileiras, levadas a cabo por autores dotados de consciência da sua função e imbuídos de um projeto estético-temático, tais como Dias Gomes, Walter George Durst, Bráulio Pedroso, Lauro César Muniz, Jorge Andrade, Janete Clair, Ivani Ribeiro e outros. O fruto desta empreitada é uma teledramaturgia reconhecida e prestigiada por nós e pelos estrangeiros, atenta às problemáticas da sociedade brasileira e configurando-se como um espaço para a análise e discussão em escala nacional.

Referências

ANDRADE, Jorge. *O Grito*. In: Revista Amiga TV. Rio de Janeiro, Editora Bloch, 15 mai. 1976. Fonte: Banco de dados TV-Pesquisa, PUC-Rio. Documento 1418. Disponível em: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1418>, acesso em 20/05/2012.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ANDRADE, Jorge. *Milagre na Cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. *O grito de Jorge Andrade: a experiência de um autor na telenovela da década de 1970*. São Paulo: tese de mestrado ECA/USP, 2012.

AZEVEDO, Elizabeth. et al. (orgs). *Jorge Andrade 90 anos: releituras*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BORELLI, SILVIA HELENA SIMÕES. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo Perspec.**, São Paulo , v. 15, n. 3, Julho 2001 . Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/spp/a/Vtn4XXFkFf9K9X8Q8BnNqVh/abstract/?lang=pt>.

Acesso em 18 set. 2022.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia-EDUSP, 1975.

DUTRA, Maria Helena. *Apenas um leve sussurro*. In: *Jornal do Brasil*, Ano LXXXVI, nº 27, Caderno B, 05 mai. 1976, p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1976_00027.pdf. Acesso em 18 set. 2022.

O GRITO. IN: Memória Globo. Rio de Janeiro: Projeto Memória Globo – Globo Comunicação e Participações S. A. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230146,00.html>. Acesso em: 24 set. 2012.

ORTIZ, Renato. BORELLI, Sílvia. ORTIZ RAMOS, José Mário. *Telenovela – história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PENTEADO, Regina. *Jorge Andrade, seu grito e consequências*. In: AZEVEDO, Elizabeth. et al. (orgs). *Jorge Andrade 90 anos: releituras*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012, p. 68-72.

ROSENFELD, Anatol. *Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 599-617.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.