

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA**

ANA MARIA DE MEDEIROS

**DIAS GOMES E A TELENVELA BRASILEIRA: O  
“NACIONAL-POPULAR” EM *O BEM AMADO*, *SARAMANDAIA* E  
*ROQUE SANTEIRO***

FLORIANÓPOLIS, 2016.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIA HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA**

ANA MARIA DE MEDEIROS

**DIAS GOMES E A TELENVELA BRASILEIRA: O  
“NACIONAL-POPULAR” EM *O BEM AMADO*, *SARAMANDAIA* E  
*ROQUE SANTEIRO***

Tese submetida ao Programa de Pós Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Sociologia Política. Orientador: Prof. Dr. Ricardo V. da Silva.

FLORIANÓPOLIS, 2016.

## **Ficha Técnica BU**

**ATENÇÃO: usar aqui o original produzido no dia da defesa!**

**Banca Examinadora:**

**Usar a o original da Defesa**



*Para meus pais, João e Maria  
de Lourdes, pelo amor  
incondicional.*



## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Ricardo Silva, orientador e amigo, pela interlocução e por ensinar-me o fascinante e complexo ofício do artesanato intelectual.

Agradeço, em especial, a minha família. Aos meus pais: João Medeiros e Maria de Lourdes, pela estrutura, amor e compreensão. Aos meus irmãos: João Batista e Francisco (Chico), pelo incentivo e vigília. Às irmãs, Maria e Rosângela (Zanza), pelo apoio e carinho permanentes. Aos meus sobrinhos: Renan, Matheus e Pedro e as sobrinhas Monique, Aline, Janara e Michelle pelo acalanto que tanto me nutre. Enfim, aos meus cunhados Gilberto (Giba) e Mário e a minha cunhada Lara, pela ternura. Amo vocês!

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política (PPGSP) pelo compartilhamento dos saberes e da estrutura administrativa.

Agradeço a Albertina, secretária do PPGSP, tanto pelos serviços prestados, quanto pela compreensão e incentivo.

Agradeço a Capes pela concessão da bolsa de estudos.

Agradeço ao Projeto Globo Universidade e à coordenação do Centro de Documentação da Rede Globo (CEDOC), por permitir meu acesso ao material de pesquisa, bem como a toda sua equipe de trabalho, que cordialmente me recebeu nas instalações do CEDOC.

Agradeço a minha amiga Domitila, pela parceria nesta jornada e pela leitura realizada no texto final deste trabalho. Obrigada Domi!

Agradeço a amiga Adiles, pelas sugestões, incentivo e carinho.

Agradeço à Verinha, mineira competente, pela correção do texto e eruditas sugestões. Nos conhecemos nas minhas experiências profissionais pelo norte do país.

Agradeço ao seu Telmo, pela disponibilidade em ler o texto e fazer as devidas recomendações.

Agradeço a Carina, Ive e Elenice, amigas queridas, pelo carinho e incentivo permanentes.

Agradeço a Rogério Rita e à Cláudia Sales pelo acompanhamento médico e psicológico.

Agradeço ao seu Carlos, Dona Maria Líria, Kabila, Cris e também ao Nosso Lar pelas orações e pelo apoio.

Enfim, agradeço a todos aqueles, que de alguma forma, contribuíram com a elaboração deste trabalho acadêmico.

*A telenovela desempenhou uma função que alguém precisava desempenhar. [...]. Uma realidade é que ela faz parte hoje da vida, você não pode pensar o país sem a televisão hoje em dia. E dentro da televisão o produto de maior aceitação popular é a telenovela. Então, ela diz alguma coisa sobre a realidade do país. Ela de algum modo fala ao povo.*

**Dias Gomes**



## RESUMO

A presente tese versa sobre a televisão, a telenovela brasileira e a temática da identidade nacional. No foco da análise, está a teledramaturgia produzida pela TV Globo, entre os anos 1970 e 1980, momento em que a bibliografia identifica como fase “realista” ou “nacional-popular” do folhetim eletrônico aqui originado. Assim, procuramos compreender como obras símbolos desse período retratam o Brasil: *O Bem-Amado* (1973), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985). O objetivo é identificar temas recorrentes que perpassam as referidas obras e que se vinculam à temática da identidade nacional, do movimento nacional-popular, da brasilidade revolucionária. Todas as referidas obras são de autoria do dramaturgo Dias Gomes. O autor, bem como parte significativa de sua produção textual, pertence a um movimento intelectual mais amplo, identificado pela literatura recorrente, como a geração de artistas e de intelectuais dos anos 60. Nesse contexto, a linguagem se manifesta na afirmação da nação, do povo brasileiro ou como elemento definidor da identidade nacional. Dentro dessa perspectiva, a história do pensamento político torna-se uma história da fala e do discurso. Uma vez que o autor, no ofício de sua literatura, passa a ser testemunha de sua época, possibilitando aos seus leitores não só uma imagem do seu mundo, mas também todo um conjunto de proposições políticas e visões de mundo que o ligam a sua geração e ao seu contexto histórico, social e linguístico.

**Palavras-chave:** Dias Gomes; telenovela brasileira; nacional-popular.



## ABSTRACT

The current thesis is about television, Brazilian telenovela and the theme of national identity. In the focus of the analysis is the teledramaturgy produced by TV Globo, between the 1970s and the 1980s, a time in which the bibliography identifies as the "realistic" or "national-popular" phase of the electronic soap opera originated here. Thus, it seeks to understand how iconic works from this period portrays Brazil, such as *O Bem-Amado* (1973), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985). The goal is to identify recurrent themes that pervade the works mentioned here and that are linked to the theme of national identity, national-popular movement, the Revolutionary Brazilianness. All these works were written by the playwright Dias Gomes. The author, as well as a significant part of his writing production, belongs to a broader intellectual movement, identified for its recurrent literature, as the generation of artists and intellectuals from the 60s. In this context, the language is manifested in the statement of Brazil as a nation and the Brazilian people or as a defining element of national identity. Within this perspective, history of Political Thought becomes history of speech. The author, in his craft, becomes a witness of his time, enabling readers to not only a image of his world, but also to a set of political propositions and worldview that binds his generation and his historical social and linguistic context.

**Key-words:** Dias Gomes; Brazilian telenovela; national popular.



## Lista de Tabelas

**Tabela 1- Número de televisores em uso no Brasil entre 1950 e 1960 ..... 47**

**Tabela 2 - População residente no Brasil nos anos de 1950 e 1960 ..... 48**



## Lista de Figuras

- Figura 1 – Publicação sobre a chegada da televisão ..... 43**
- Figura 2 – Imagem do discurso de inauguração da televisão no Brasil ..... 45**
- Figura 3 – Imagem da família reunida, nos anos 60, para assistir à televisão ..... 59**



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	23
<b>CAPÍTULO 1 - TELEVISÃO BRASILEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UMA INDÚSTRIA</b> .....	39
1.1 - TV Brasileira: a implantação do novo meio .....	39
1.2 - TV Brasileira em rede nacional: a edificação da TV Globo .....	52
<b>CAPÍTULO 2 - TELENOVELA BRASILEIRA E A TELEDRAMATURGIA DE DIAS GOMES</b> .....	65
2.1 - Telenovela Brasileira: a construção de um gênero .....	65
2.2 - A teledramaturgia de Dias Gomes .....	85
<b>CAPÍTULO 3 - DIAS GOMES: UM INTELLECTUAL EM SEU CONTEXTO</b> .....	97
3.1 - Um retrato do autor .....	97
<b>CAPÍTULO 4 - O “NACIONAL-POPULAR” NA TELENOVELA BRASILEIRA</b> .....	133
4.1 - O “Nacional-Popular” .....	133
4.2 - Ditadura, artistas, intelectuais e a televisão como meio de expressão .....	142
4.3 - A Teledramaturgia e as referências do Brasil .....	146

4.4 - O “nacional-popular” e outros tipos brasileiros ..... 158

**CONCLUSÃO** ..... 175

**BIBLIOGRAFIA DA TESE** ..... 181

## INTRODUÇÃO

A presente tese discorre sobre um dos produtos mais genuínos produzidos pela televisão brasileira - a telenovela<sup>1</sup>. Uma proposição percorre este trabalho: a teledramaturgia produzida pela TV Globo nas décadas de 1970 e 1980. O ideário nacional-popular ali tratado e seus vínculos com artistas e intelectuais de esquerda, especificamente, Dias Gomes. Para tanto, esta produção acadêmica recupera parte de um debate que já efetuamos em nossa dissertação, - Uma metáfora do Brasil: *O Bem Amado* e a teledramaturgia de Dias Gomes -, acerca do surgimento e edificação da telenovela brasileira (MEDEIROS, 2001).

Procuramos compreender como a produção intelectual de Dias Gomes se vincula à televisão brasileira, ressaltando a inter-relação entre texto, contexto, linguagem e sentido, apresentando como foco central a questão da identidade nacional na telenovela brasileira. A análise versa sobre obras símbolos da teledramaturgia característica do autor veiculadas na televisão brasileira, como: *O Bem-Amado* (1973), *Saramandaia* (1976) e *Roque Santeiro* (1985). O objetivo central é identificar temas recorrentes que perpassam as referidas obras e que se vinculam à temática da identidade nacional.

A bibliografia de estudo (HAMBURGER, 1998; BORELLI, 2001; LOPES, 2014) identifica este momento de produção da teledramaturgia brasileira, anos setenta e oitenta, de fase “realista” ou “nacional-popular”. Em decorrência da mudança da temática, que passou a abordar assuntos recorrentes da cultura brasileira, o estudo diferencia-se do período anterior (1950 e 1960), fase “sentimental” e/ou “fantasiosa”, no qual as tramas retratavam os valores e as

---

<sup>1</sup> Quando usamos o termo telenovela empregamos para designar a narrativa televisiva ficcional no Brasil, também denominada de novela, teledramaturgia ou folhetim eletrônico.

culturas de outros países, como Marrocos, México, Espanha e Japão.

A coleta dos dados foi laborada no CEDOC (Centro de Documentação da Rede Globo), na cidade do Rio de Janeiro, onde foi realizada não só a leitura dos *scripts* das telenovelas aqui elencadas, como também a anexação de um importante material acerca da temática da identidade nacional. O tema da tese se mostra pertinente por ser Dias Gomes, bem como parte significativa de sua produção textual, elementos pertencentes a um debate intelectual mais amplo, identificado pela literatura recorrente, como a geração<sup>2</sup> de artistas e intelectuais dos anos 60. Além de Dias Gomes, pertencem a essa geração, os cineastas Glauber Rocha, Nelson Pereira, Carlos Diegues (o Cacá Diegues), Eduardo Coutinho, os artistas plásticos Sérgio Ferro e Carlos Zílio, referências de nossa dramaturgia e intelectualidade como o poeta Ferreira Gullar, Izaías Almada, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Eduvaldo Vianna, Jorge de Andrade, Ariano Suassuna, Paulo Pontes, Nelson Pereira dos Santos, Eduvaldo Vianna Filho (Vianinha), José Celso Martinez, Antonio Callado, Helio Oiticica, Edu Lobo, Nelson Werneck Sodré, Paulo Francis, Moacyr Felix, entre muitos outros.

Nos meios artísticos e intelectualizados dos anos 60, contrapondo-se ao que se convencionou chamar de “era Vargas”, marcada pelo desenvolvimento nacional, com forte intervencionismo do Estado, o debate acerca da problemática nacional foi revestido por outras temáticas. Numa espécie de desvio à esquerda, buscava-se as raízes da identidade nacional

---

<sup>2</sup> Embora fazendo uso deste título “geração de artistas e intelectuais dos anos 60”, não consideramos com isso que todos os sujeitos deste estrato etário tomem parte do movimento. A ideia aqui é de fazer uso do conceito de geração enquanto artifício delimitador, no sentido de excluir os muito jovens e diferenciar a atual geração da tradição anterior, oriunda dos anos 30, conhecida pela literatura como “intérpretes do Brasil”. Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior compõem a tríade que baliza a geração de 1930.

e política do povo brasileiro, e sua ruptura com o subdesenvolvimento (RIDENTI, 2000).

Algo de novo identifica esse período da vida social, política e cultural da sociedade brasileira. Uma atmosfera permeada pelas ideias de povo, liberdade e identidade nacional tomava as produções artísticas e intelectuais da época. Um misto de encantamento e crítica social dava a tônica do movimento, que tinha como principal objetivo, a construção do *homem novo*, o autêntico *homem do povo*, ainda não contaminado com a modernidade urbana e capitalista, identificado com suas raízes rurais e do interior. Esse ideário serviria, para moldar o futuro de uma nação livre a ser construída.

A busca de uma linguagem por uma afirmação da nação e do povo brasileiro, ou a definição de uma identidade nacional, enquanto movimento de conotação artística e literária, já havia se iniciado no Brasil em décadas anteriores, porém, em contextos distintos, como o da Semana de Arte Moderna de 1922, o antropofagismo de Oswald de Andrade e a incorporação do folclore proposta por Mario de Andrade e Villa-Lobos.

Já na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, de meados dos anos 30 e 40, vinculados a uma exaltação do caráter nacional do povo brasileiro, associa-se uma crítica da realidade brasileira. Que por sua vez, motivado pelo desenvolvimentismo juscelinista, dotado de forte conteúdo nacionalista, favorecia, segundo Dias Gomes (1988, 166), “o nascimento de uma dramaturgia brasileira, com raízes fincadas em nossa realidade e sobretudo ambiciosa por sua proposta estética e pela qualidade de seus textos”.

Todo esse contexto passa a dar sentido ao surgimento de uma atmosfera de otimismo e crítica social acerca da identidade brasileira. Contagiou, desta forma, parte representativa de artistas e intelectuais no Brasil dos anos 60,

dando expressão ao que Cacá Diegues identificou como a última geração de redescobridores do Brasil. “O Brasil começa a se conhecer [...] sobretudo com o romantismo [...] aquele desejo de uma identidade [...] Minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo [...] é a última representação desse esforço secular” (DIEGUES *apud* RIDENTI, 2000, p. 50).

O depoimento do jornalista, escritor, dramaturgo e roteirista, Izaías Almada, é paradigmático para entender esse conjunto de sentimentos e afinidades, que foram partilhados por essa geração.

Eu comecei a participar ao mesmo tempo em política e em cultura, numa fase efervescente, em que eu queria participar, fazer alguma coisa. Era mesmo uma procura de identidade cultural para o país; todo mundo gostava de ser brasileiro porque a Bossa Nova, o Cinema Novo, o mundo inteiro conheceu. O Brasil ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1962, com *O Pagador de Promessas*; o teatro estava sempre cheio, aquilo dava uma alegria muito grande. Havia um orgulho em ser brasileiro naquele momento. Eu não deixei de ter esse orgulho, mas, hoje, estou muito machucado, ferido por uma série de coisas que aconteceu no país após esses anos. Então, foi um privilégio – retomando o início – que hoje a gente vê com um pouco de amargura, nostalgia, saudade de muita coisa, por ver que o Brasil não aproveitou como deveria ter aproveitado esse *boom* de participação das pessoas. [o grifo é

nosso] (ALMADA *apud* RIDENTI, 2000, p. 38).

O conceito de geração é relevante, por revelar-se enquanto um instrumento conceitual de grande valor para desvendar a história das representações coletivas. Para Dilthey, por exemplo, “pertencem a uma ‘mesma geração’ contemporâneos que foram expostos às mesmas influências, marcados pelos mesmos acontecimentos e pelas mesmas transformações” (DILTHEY *apud* SILVA, 2004, p. 22).

Mannheim (1952), por sua vez, destaca, para se identificar uma mesma geração, a importância da utilização de um critério sociológico disposicional, que ele designa como “laço de geração”. Pertence a este conceito de laço, um conjunto de afinidades, de sensibilidades comuns, que vivenciadas são capazes de condicionar sentimentos, como de partilha e de pertencimento de um mesmo destino. Compõem uma mesma geração, todos aqueles que tendo vivenciado, simultaneamente, as mesmas experiências coletivas, tendo suportado o efeito direto dos acontecimentos, adquiriram uma mesma “visão de mundo”. A experiência comum serve a essa mesma geração como denominador comum.

Seguindo na mesma linha de argumentação, Kriegel (1979) salienta que uma geração só se constitui, retrospectivamente, quando cria um sistema de referências aceitas como sistema de identificação coletiva.

Skinner (2002, p.83), por sua vez, nos enuncia que o autor no ofício da literatura passa a ser testemunha de sua época “[...] e propõe aos seus leitores – contemporâneos ou não – não somente uma imagem de seu mundo, mas todo um conjunto de posições políticas e visões de mundo que o ligam a sua própria geração e ao seu contexto histórico, social – e linguístico”.

Considerando que a história de uma sociedade pode ser contada, e porque não dizer compreendida, também por sua produção artística e intelectual, o presente trabalho se mostra relevante, haja vista as lacunas significativas de estudos referentes a este momento da vida da sociedade brasileira, sobretudo na área das Ciências Sociais, que apresenta uma quantidade esparsa de estudos desta natureza. Pautando-se em tais evidências, a tese aqui procura estudar a produção intelectual de Dias Gomes, dentro de uma perspectiva metodológica inovadora no campo das Ciências Sociais. Trata-se da História Intelectual, que, segundo Darnton (1980,), diferente da História das Ideias (estudo do pensamento sistemático, exposto geralmente em tratados filosóficos), da História Social das Ideias (estudo das ideologias e da difusão das ideias) e da História Cultural (estudo da cultura no sentido antropológico, incluindo as concepções de mundo e mentalidades), apresenta como objeto central de análise o estudo do pensamento informal, das correntes de opinião e movimentos literários.

A História Intelectual abrange assim, o conjunto das formas de pensamento, por tratar em seu campo de análise, além das ideias formalizadas, crenças não articuladas, opiniões amorfas e suposições não ditas. Outro aspecto relevante de seu foco de análise, diz respeito ao fato de preocupar-se com as articulações externas, como diria Falcon (1997, p. 93-94), “com a vida do povo que é o seu portador, [...], buscando inserir o estudo das ideias e atitudes no conjunto das práticas sociais”.

A História Intelectual, responde assim, de forma distinta, a uma percepção dinâmica do caráter das ideias, em termos de articulação, transmissão e recepção, num processo mais amplo de “produção do sentido”. O que nos reporta a uma perspectiva analítica, do texto, do discurso, da mensagem, mas também da intertextualidade e da

contextualização (FALCON, 1997). Verón sintetiza tal entendimento, enfatizando,

[...] que é imperioso passar-se da ‘concepção representacional à operacional da significação’, ou seja, da noção de ideia à de signo, uma vez que se trata de ‘processos’ e não de ‘entidades’. Portanto, a rigor não existem ‘ideias’ classificáveis em si mesmas como éticas, estéticas, literárias, jurídicas etc. Como signo que é, a ‘ideia’ pode sempre desempenhar diversas funções (VERON, 1977, p.153-154).

Skinner (2000), por sua vez, ao tratar das tradicionais histórias das ideias políticas e sociais, aponta para o risco que estas correm por conta do anacronismo. Para ele, tanto os textos que tratam de conceitos mais universais, como liberdade, justiça, igualdade e democracia, além de tantos outros, como os textos que fundamentam grandes pensadores, mostram-se incapazes de recuperar a identidade histórica precisa de um dado texto, atribuindo muitas vezes, a autores e obras, intenções e significados que jamais tiveram. “Disso resulta que a correta compreensão de uma ideia ou teoria só poderia se dar pela sua apreensão no interior do contexto em que foram produzidas” (JASMIN, 2005, p. 3).

Desenvolvendo sua análise, Skinner sublinha um fato para ele essencial: os conceitos ou as “ideias” não se

esgotam uma vez (re)conhecido o seu significado; é necessário saber quem os maneja e com quais objetivos, o que só é possível através do (re)conhecimento dos vocabulários políticos e sociais da respectiva época ou período histórico, a fim de que seja possível situar os ‘textos’ no seu campo específico de “ação” ou de atividade intelectual.

Em sua teorização, Skinner sublinha o caráter performático da linguagem, [...], querendo assim frisar o fato de que quando se fala, escreve ou edita *não só se executa uma ação mas se fala sobre esta ação*. Assim, o historiador deve estar muito atento ao fato de que os usuários da linguagem não se limitam a enunciar verbalmente ou por escrito; na realidade eles discutem, interpelam ou respondem a outras “falas”. Daí a exigência de contextualizações rigorosas no trato das “ideias” (FALCON, 1997, p. 96-97).

A linguagem aparece assim, enquanto proposição de uso de significados. O ato da fala, ou seja, o uso da linguagem num determinado contexto, veiculado a uma determinada finalidade e de acordo com certas normas e convenções, passam a referendar o que Skinner identifica como contextualismo linguístico, que aponta para uma reconstrução histórica, buscando identificar o sentido de certas proposições da teoria política e social no seu tempo.

Skinner reconhece que há intenções e significados que, por ausência de

informação contextual, não podem ser recuperados. No entanto, se as intenções a serem recuperadas pelo historiador são aquelas que, por estarem expressas num ato de comunicação bem-sucedido, foram legíveis publicamente, as chances de estabelecê-las é grande. **Não se trata, portanto, de exercício de empatia ou de busca do que havia oculto na mente de alguém, mas de reconhecer, no conjunto das convenções linguísticas publicamente reconhecíveis de uma determinada época, a intenção que se infere do “lance” promovido por um determinado jogador** [o grifo é nosso] (JASMIN, 2005, p. 8).

Assim, para o historiador britânico, para compreender adequadamente os textos que estudamos na história do pensamento é fundamental que sejamos “capazes de interpretar não apenas o significado do que foi dito, mas também a intenção que o autor em questão pode ter dito ao dizer aquilo que disse” (SKINNER, 2002,).

Quentin Skinner juntamente com John Pocock e John Dunn pertence a um campo de abordagem metodológica, acerca da prática histórica do pensamento político, que desde a década de sessenta vem despertando a curiosidade de interessados e críticos desta nova abordagem. Trata-se do contextualismo linguístico, corrente metodológica gestada e difundida pela Escola de Cambridge.

Segundo Silva,

[...] um importante resultado de todo esse interesse foi a constituição de um amplo campo de debates sobre problemas cruciais de teorias e métodos que, originários do campo da história intelectual, vêm se revelando pertinentes a várias outras disciplinas das humanidades, como, de resto, indica a participação de teóricos da política, filósofos, críticos literários e sociólogos nos diálogos e disputa (SILVA, 2009, p.1).

Pocock ressalta que a nova historiografia passa a tomar forma com ênfases características. Que tende a destacar: a validade da linguagem que o debate político pode se desdobrar; e os participantes do debate político, vistos como atores históricos, reagindo uns aos outros numa variedade de contextos linguísticos e outros contextos históricos e políticos que conferem uma textura extremamente rica à história, que pode ser resgatada, de seu debate (POCOCK, 2003).

Para Pocock (2003, p.25-26), “aqui começa a nascer uma história de atores expressando-se e respondendo uns aos outros em um contexto linguístico comum, embora diverso”. No contextualismo linguístico, a problemática acerca da história do pensamento político é construída sobre princípios autenticamente históricos, que buscam desvendar o que o autor “estava fazendo”, quando escrevia ou publicava um texto. É a consequência inevitável de se admitir a paridade entre contexto e ação, entre linguagem e palavra.

Assim, na perspectiva aqui sugerida, a prioridade está em estabelecer a linguagem ou linguagens em que o discurso político se desenvolveu. Essas linguagens respondem por sublinguagens, idiomas, ou linguagens restritas a atividade específica, retóricas mais do que linguagens no sentido étnico.

Essas linguagens irão variar no seu grau de autonomia e estabilidade. De idiomas elas se converterão gradativamente em estilos, rumo ao ponto no qual a distinção entre linguagem e palavra chega a se perder. O objetivo aqui é buscar os modos de discurso estáveis o suficiente para estar disponíveis ao uso de mais de um locutor e para apresentar o caráter de um jogo definido por uma estrutura de regras para mais de um jogador (POCOCK, 2003).

Esses idiomas ou jogos de linguagem variam também na origem e, conseqüentemente, em conteúdo e caráter. Alguns terão se originado nas práticas institucionais da sociedade em questão: como jargões profissionais de juristas, teólogos, filósofos, comerciantes, e todos aqueles que, por alguma razão, se tornaram reconhecidos como integrantes da prática política e entraram para o discurso político. (POCOCK, 2003).

A linguagem é, portanto, a chave analítica do historiador, tanto para o ato de fala como para o contexto. Assim, uma linguagem no nosso sentido específico é, então, não apenas uma maneira de falar prescrita, mas também um tema de discussão prescrito para o discurso político. Neste ponto, podemos ver que cada contexto linguístico indica um contexto político, social ou histórico, no interior do qual a própria linguagem se situa. Contudo, neste mesmo ponto, somos obrigados a reconhecer que cada linguagem, em certa medida, seleciona e prescreve o contexto dentro do qual ela deverá ser reconhecida (POCOCK, 2003).

Dado que cada uma dessas linguagens levou um tempo para se formar, ela deve necessariamente apresentar uma dimensão histórica. Ela deve possuir e prescrever um passado constitutivo pelas configurações sociais, acontecimentos históricos, valores reconhecidos e modos de pensar sobre os quais ele pode falar. Ela discursa acerca de uma política da qual o caráter de passado não pode ser totalmente extirpado.

Para Skinner, no contextualismo linguístico, o campo analítico está voltado para compreender o significado de um texto histórico, que seria o mesmo que revelar o que o autor estava fazendo ao escrevê-lo. Para isso deve-se estudar o modo como à interação do autor se inscreve no contexto de convenções linguísticas em que o texto foi produzido (SILVA, 2009).

O objetivo central da análise do contextualismo linguístico enfatiza a importância do pesquisador em resgatar as intenções que um autor teria abrigado ao elaborar um texto.

Para Skinner, uma maneira de se capturar essas intenções seria buscando identificá-las: em outros textos do autor, em sua correspondência privada, na linguagem utilizada pelo mesmo, nas comunidades de debates ao qual o autor pertencia, nos textos de outros autores que pertenceram a mesma geração de intelectuais, mesmo que alguns tenham uma dimensão menor no debate em questão, na história do período, em programas de ação que foram colocados em prática. Todos estes elementos respondem como importantes fontes de pesquisa no sentido de se resgatar as intenções do autor (POCOCK, 2003).

O método do contextualismo linguístico, portanto, nos move na direção tanto de resgate da linguagem do autor quanto do resgate de suas intenções, bem como a tratá-lo como habitante de um universo de linguagens que conferem sentido às palavras que ele emite. Neste ponto, a história do pensamento político torna-se uma história da fala e do discurso, das interações entre linguagem e palavra. Sustenta-se não somente que essa história do pensamento político é uma história do discurso, mas que ela tem uma história justamente em virtude de se tornar discurso (POCOCK, 2003).

Assim, o estudo em questão compreende a teledramaturgia de Dias Gomes como elemento pertencente a

um contexto mais amplo, ou seja, à brasilidade revolucionária<sup>3</sup> professada pela geração de artistas e de intelectuais dos anos 60. Isso não significa que as obras em análise estejam restritas a tal formato. Contudo, partilhamos do pressuposto de que parte significativa desse discurso é absorvido pelo autor; pois, como destaca Moscateli (2004: 54), “[...] nas malhas de sua fala, o autor impõe sua presença e não precisa ser ‘ressuscitado’ pelo pesquisador. Nas estruturas de significação que demarcam o discurso, o outro faz valer a sua intenção, estabelecendo limites às interferências do leitor”.

O presente trabalho se divide em quatro capítulos: no primeiro, são expostos aspectos da construção da indústria cultural no Brasil, com foco no advento da televisão. Abordamos a modernização do país nos anos 1950 e o surgimento da televisão. A ênfase do texto volta-se para a implantação desta mídia e seu caráter experimental, pioneiro e ousado, personificados na imagem do empresário Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários e das Emissoras Associadas. Tal empreendedor surge neste momento como principal protagonista da inserção deste novo meio de comunicação no Brasil. O capítulo aborda também as dificuldades no estabelecimento da televisão nestes primeiros anos de sua existência, bem como sua dimensão regional/local. Em seguida, tratamos não só da consolidação da indústria televisiva no Brasil, como também da construção

---

<sup>3</sup> Para Ridenti (2010, p. 88), a brasilidade revolucionária tem sua origem no período democrático brasileiro entre 1946 e 1964, principalmente no governo do presidente João Goulart, “quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar ‘na crista da onda’ da revolução brasileira”. Na atmosfera de conceitos e sentimentos partilhados por esses artistas e intelectuais, estava a busca por uma alternativa de “modernização que não implicasse a submissão ao fetiche da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização. A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada: buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento.”

de seu público, sua abrangência pelo território nacional e a programação produzida no eixo Rio/São Paulo, perdendo assim os signos da localidade, no sentido de abrangência do nacional.

No segundo capítulo, o leitor vai se deparar com um panorama acerca da história da telenovela brasileira: a herança advinda dos folhetins e das novelas de rádio, a contribuição do teleteatro, bem como seus primeiros passos assinalados pelo desprestígio, pelo melodrama e pelo exotismo. Em seguida, referimos ao abraço do gênero, que inicia ao final da década de sessenta, com *Beto Rockefeller*, novela de Bráulio Pedrosa, veiculada pela TV Tupi e que se consolida durante os anos de 1970 e 1980 no departamento de teledramaturgia da TV Globo. Destacamos o afastamento da cubana Glória Magadan da teledramaturgia na referida emissora e de seu repertório exótico/sentimental, bem como o ingresso, neste canal, de autores brasileiros, muitos deles vinculados à brasilidade revolucionária, que permeou o movimento de artistas e intelectuais dos anos 60, como Dias Gomes. Por fim, tratamos da teledramaturgia do autor citado.

O terceiro capítulo versa sobre o autor Dias Gomes. Iniciamos com o relato de sua infância em Salvador, a mudança de sua família para o Rio de Janeiro e a escrita de suas primeiras peças. Abordamos também sua passagem por São Paulo, o trabalho na rádio e a peculiaridade da programação ali produzida. Discorremos sobre sua inclusão no Partido Comunista Brasileiro (PCB), assim como sua participação na dramaturgia engajada, a repercussão de *O Pagador de Promessas* e as intenções do autor neste momento de sua trajetória enquanto intelectual. Com o advento da ditadura civil-militar e a promulgação do Ato Institucional Nº 5, sua dramaturgia torna-se alvo dos censores. A contingência conduz o autor à TV Globo, onde passa a escrever uma teledramaturgia vinculada ao ideário nacional-popular.

No quarto capítulo, abordamos as três obras em análise: *O Bem-Amado*, *Saramandaia* e *Roque Santeiro*. O objetivo é identificar temas recorrentes na teledramaturgia do

autor que o vincule à temática da identidade nacional, visto que as obras pertencem ao contexto da fase “realista” ou “nacional-popular” da telenovela brasileira.



## **CAPÍTULO 1 - TELEVISÃO BRASILEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UMA INDÚSTRIA**

### 1.1 - TV Brasileira: a implantação do novo meio

A televisão surge, no Brasil, sob a égide do projeto modernizador de matriz desenvolvimentista. Era necessário que o país avançasse e o desenvolvimento seria produzido pelo processo de industrialização. Entre os anos trinta e cinquenta, o binômio urbano-industrial vai se estruturando como eixo dinamizador da economia do país. A urbanização cresce de forma acelerada, mesmo que desordenada. Assim, uma nova lógica foi gradativamente sendo introduzida na dinâmica produtiva do país, rompendo a supremacia da vida rural (PRADO, 2008).

Entre 1930 e 1945, o Estado brasileiro se constituiu enquanto Estado nacional e capitalista. Um novo modelo de gestão constitui a tônica das políticas de governo. A centralização do poder, aguçada pela ditadura do Estado Novo de 1937, minimiza a força do poder político de natureza regionalista voltado para a atividade agroexportadora. O desenvolvimento do país volta-se para a realização interna crescente de sua produção, para tanto, passa a ser implantado, no país, o setor de bens de produção, fundamental para a edificação do setor industrial de bens de consumo duráveis, não duráveis e simbólicos. O Estado, na figura da empresa pública investe em setores como o do ferro, aço, química pesada e de energia elétrica. Surge, assim, a Companhia Siderúrgica Nacional (1941), A Companhia Vale do Rio Doce (1942), a Companhia Nacional de Álcalis (1943) e a Companhia Hidrelétrica do São Francisco (1945). Há também, neste período, um amplo investimento, por parte do Estado, no setor de infraestrutura, como o de transporte, no sentido de viabilizar a circulação da produção pelo país (DRAIBE, 1985; MENDONÇA, 1990). No plano das ideias, a política

estadonovista era fortalecida por uma ideologia de cunho nacionalista, na crença de que o desenvolvimento e interesses nacionais consubstanciados na defesa, manutenção e expressão política da nação, deveriam prevalecer sobre os ganhos regionais, de grupos ou indivíduos (HAUSSEN, 2004; JAMBEIRO, 2001).

Concomitante ao desenvolvimento urbano-industrial que o Brasil vinha sofrendo, vai se estruturando, por aqui, o mercado de comunicação social voltado para a radiodifusão. A rádio sonora surge no país em 1922 e entre as décadas de vinte e quarenta expande-se por parte significativa do território nacional, surgindo primeiro nas capitais e, posteriormente, sendo ramificada para demais cidades do Brasil. Basicamente, a rádio veiculava música e informação. Em princípio, transmitia programas de literatura, ciência e música clássica. As radiolas significavam um custo alto para a maioria da população, permanecendo, neste primeiro momento, restritas aos círculos das elites econômica, artística e intelectual.

À medida em que o mercado de bens de consumo amplia-se no país, aumenta também a audiência do rádio, que passa a repensar sua programação. No intuito de atingir os estratos medianos e as camadas populares, a rádio vai inserindo, em sua grade, programas de entretenimento como: humor, *shows* de auditório, radionovelas e noticiários. É deste momento a criação da *Hora do Brasil*, programa radiofônico focado na transmissão dos feitos do Estado em cadeia nacional – transmissão obrigatória e simultânea por todas as emissoras de rádio que compunham o território nacional. O programa mantém este mesmo formato até os dias atuais, atualmente veiculado como *A Voz do Brasil*.

Ainda na década de quarenta, sob o predomínio da política do Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) estabelecia não só as normas de censura, mas também distribuía os recursos da publicidade oficial para as empresas de radiodifusão. O rádio desenvolveu, neste período, um importante papel na promoção da ideologia

nacionalista estadonovista, bem como na difusão dos novos valores culturais e sociais da emergente sociedade urbano-industrial (HERZ, 1987).

Outro grande marco deste decênio foi a consolidação da Rádio Nacional, como principal e mais influente emissora do país da “era de ouro” do rádio no Brasil (1940-1950). A emissora foi criada no Rio de Janeiro, no ano de 1936, mas foi a partir da década de quarenta que sua história de prestígio foi escrita. Neste período, os aparelhos de rádio se popularizam, ganhando posição de destaque nas residências das famílias brasileiras. Incluído no cotidiano das pessoas, por estar ligado, em suas casas, por toda a extensão do dia, transmitindo uma programação que abarcava radionovelas, musicais, programas jornalísticos, humorísticos, esportivos, de auditório e variedades. Contudo, eram as radionovelas as campeãs de audiência<sup>4</sup>.

A década de cinquenta se inicia com São Paulo e Rio de Janeiro já sendo identificados como dois importantes polos de modernização e de desenvolvimento, e é dentro dessa dinâmica que a televisão surge no Brasil - marcada pelos signos da ousadia, da experimentação, da criatividade, do pioneirismo, do improviso e das dificuldades econômicas -. O primeiro canal de televisão foi inaugurado, no Brasil, em 18 de setembro de 1950, na cidade de São Paulo - a TV Tupi Difusora- primeira emissora da América Latina. Neste

---

<sup>4</sup> Para um panorama acerca da história do rádio no Brasil ver: Frederico (1982) História da Comunicação – Rádio e TV no Brasil e Prado (2012) História do rádio no Brasil. Sobre a história da Rádio Nacional e sua relação com as políticas de Estado e a - era de ouro - do rádio no Brasil ver: Calabre (2002) a era do rádio, Aguiar (2007) Almanaque da Rádio Nacional, Haussen (2004) Rádio brasileiro: uma história de cultura, política e integração e Mousquer (2009) As influências históricas da fase ouro do rádio comercial brasileiro nas emissoras do campo público: uma estação estatal comanda o espetáculo.

primeiro momento de edificação da indústria televisiva brasileira, o empresário Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários e das Emissoras Associadas surge como principal protagonista deste feito. Numa época em que até as válvulas dos televisores eram importadas dos Estados Unidos, o empresário ousa, contrariando um estudo de mercado, realizado na ocasião, o qual recomendava aguardar que a nova mídia se expandisse nos Estados Unidos, garantindo, assim, que empresas multinacionais assumissem encargos publicitários na televisão brasileira. Todavia, Chateaubriand decide por não postergar o acontecimento.

Mesmo antes da estreia da televisão, em território nacional, os Diários Associados, que respondiam por fatia significativa do mercado editorial daquele momento, enalteciam, em suas matérias, a chegada do “cinema a domicílio”, expressão usada para informar ao leitor do que se tratava o novo invento - a televisão. Algumas chamadas, as quais foram veiculadas na imprensa, no final da década de quarenta e início dos anos cinquenta, são ilustrativas para nos reportar ao imaginário da época, no que tange à chegada da televisão: “Logo mais, televisão no Brasil”; “Breve, televisão, uma realidade”; “Você já ouviu falar, agora vai ver televisão” (SIMÕES, 1986, p. 21).



Chateaubriand, em seu discurso inaugural, profetizando o poder simbólico que obteria o novo invento:

O empreendimento da televisão no Brasil, devemos-lo a quatro organizações que logo, desde 1946, se uniram aos Rádios e Diários Associados para estudá-lo e possibilitá-lo neste país. Foram a Companhia Antártica Paulista, a Sul América de Seguros de Vida e suas subsidiárias, o Moinho Santista e a organização F. Pignatari... Esse transmissor foi erguido, pois, com a prata da casa, isto é, com os recursos de publicidade que levantamos, sobre a Prata Wolff e outras não menos maciças pratas da casa; a Sul América que é o que pode haver de bem brasileiro, as lãs Sams, do Moinho Santista, arrancadas ao couro das ovelhas do Rio Grande, e mais que tudo isso, o guaraná Champagne Antártica, que é bebida dos nossos selvagens. O cauim dos bugres do pantanal matogrossense e de trechos do vale amazônico. Atentai e vereis como é mais fácil do que se pensa alcançar uma televisão: com Prata Wolff, lãs Sams bem quentinhas, Guaraná Champagne borbulhante de bugre e tudo isso bem amarrado e seguro na Sul América, faz-se um buquê de aço e pendura-se no alto da torre do Banco do Estado, um sinal da mais subversiva máquina de influir na opinião – uma máquina que dará asas à fantasia mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastados (CHATEAUBRIAND *apud* SIMÔES, 1986, p. 20).

## FIGURA 2 – IMAGEM DO DISCURSO DE INAUGURAÇÃO DA TELEVISÃO NO BRASIL



Assis Chateaubriand, ao lado de Homero Silva, em discurso inaugural da televisão no Brasil.

Sabendo da ausência de aparelhos receptores na cidade de São Paulo, no momento de estreia de seu canal de televisão, o dono dos Diários Associados ordenou que fossem distribuídos televisores em lugares públicos, como as vitrines de lojas do comércio, para que a população pudesse prestigiar o início de uma nova era comunicativa. Afinal, neste momento, a televisão era objeto de desejo acessível apenas a membros da elite econômica. “O preço de um televisor era três vezes maior que o da mais sofisticada radiola da época, pouco menos que um carro” (MATTOS, 1990, p. 10).

A TV Tupi-Difusora, de São Paulo, recebeu aparelhagem e assistência técnica da General Electric, importante empresa americana do ramo, o que configurou, já de início, segundo Caparelli (1982), um certo amoldamento da televisão brasileira a um padrão norte-americano de

exploração desse meio. Em 20 de janeiro de 1951, foi inaugurada a TV Tupi Rio, funcionando nas dependências da Rádio Tamoio, próximo à Praça Mauá.

Quando a televisão surge no Brasil, é considerada mais uma inovação tecnológica a que um produto comercial concreto. Boa parte da renda dos jornais e das emissoras de rádio dos Associados cobria os gastos da nova mídia, mas Chateaubriand não desanimava, afirmando: “um dia a televisão pagará o rombo dos jornais e das rádios” (XAVIER; SACCHI, 2000, p. 25). As empresas do referido empresário respondiam por uma parcela significativa do mercado de comunicação social da época. Nos anos cinquenta, os Associados respondiam por 36 emissoras de rádio, 34 jornais e 18 canais de televisão (CAPARELLI, 1982).

Com o advento da televisão no país, um fenômeno social se tornou peculiar à época - a televizinhança-, por conta do alto custo que representava para grande maioria da população, dos emergentes centros urbanos, a aquisição de um aparelho de televisão. Aqueles que tinham alcançado o grande feito, recebiam cotidianamente a visita de parentes e de amigos, que se reuniam em volta do aparelho e permaneciam de duas a três horas assistindo à programação- sendo esta constituída por idealizações gravadas nos estúdios locais ou filmes importados de *Hollywood*. No início dos anos cinquenta, possuir um televisor era símbolo de distinção e *status* social (SIMÕES, 1986; BARBOSA, 2010).

Um mundo em movimento passa a ser transmitido nas salas das famílias brasileiras, através da televisão. Assim, duas ordens de assuntos são ressaltadas:

os de natureza coletiva, de um mundo exterior que reúne uma multiplicidade de atores (jogo de futebol, carnaval), e os de ordem individual, visões de um mundo desconhecido que, até a eclosão da reprodução das imagens técnicas, só aparecia, como imagem, na imaginação do público (a selva e o voo

por cima de montanhas inóspitas). Lugares desconhecidos, distantes, envoltos em uma atmosfera de sonho, que o novo invento colocaria definitivamente na casa daqueles que “comodamente” sentassem diante da televisão (BARBOSA, 2010, p. 22)

Estes dois argumentos vinculam a existência da televisão, uma profunda conexão com aquele que a assiste, o público. Na tabela I, o leitor encontra um panorama de como se concretizou a aquisição de aparelhos receptores, por parte da sociedade brasileira, durante a década de cinquenta. Os dados são ilustrativos, no sentido de demonstrar que, no decênio, a indústria do mercado de televisores marcou certa evolução, mesmo que morosa.

**TABELA 1 - NÚMERO DE TELEVISORES EM USO NO BRASIL ENTRE 1950 E 1960**

Ano      Televisores

---

1950	200
1952	11.000
1954	34.000
1956	141.000
1958	344.000
1960	598.000

---

Fonte: MATTOS, Sérgio. Um perfil da TV brasileira, Bahia: A Tarde, 1990, p.11.

**TABELA 2 - POPULAÇÃO RESIDENTE NO BRASIL NOS ANOS DE 1950 E 1960**

Ano      População

---

1950    51.941.767

1960    70.070.457

---

Fonte: Censo demográfico 1940–1991. Rio de Janeiro: IBGE, 1950–1997.

Ao se estabelecer uma relação entre a tabela I e a tabela II, é possível identificar a tese de Mattos (1990; 2010), na qual o autor denomina esta primeira fase da televisão brasileira de elitista, demarcando este período entre os anos de 1950 a 1964. Segundo o pesquisador aqui referido, neste primeiro momento da televisão brasileira, esta é considerada mais um item de luxo da elite brasileira a que um meio de comunicação social, por seu acesso ainda responder a uma demanda exclusiva e restrita (MATTOS, 2010).

No Brasil, diferenciando-se totalmente do modelo de abrangência nacional conquistado pelas estações de rádio, que surgem na década de vinte, em várias regiões do país, a televisão vai se firmar, inicialmente, nos polos econômicos mais desenvolvidos, como São Paulo e Rio de Janeiro, expandindo-se posteriormente para demais capitais e cidades brasileiras, como Porto Alegre, Curitiba, Brasília, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Fortaleza, Campina Grande, São Luiz, Belém e Goiânia (PRIOLLI, 2000).

Nesta fase inicial da televisão brasileira, sua identidade carrega a insígnia da localidade. Os transmissores que geravam as imagens conseguiam transmiti-las para um raio máximo de 100 quilômetros. Não havendo fitas de vídeo para gravar os programas e transportá-los entre as regiões, cada região produzia sua própria programação, que era composta de programas veiculados ao vivo, como: musicais, teleteatros,

humorísticos, jogos, infantis e filmes; esses, na sua grande maioria, norte-americanos- “os enlatados”. Os filmes ganharam uma abrangência maior, já que as cópias de suas fitas circulavam por vários canais. Mesmo sendo a maioria das emissoras propriedade das Associadas, suas programações eram diferenciadas e regionalizadas, havendo, no máximo, um intercâmbio de *scripts* de programas ou a circulação de artistas, que apresentavam o mesmo programa, mais de uma vez. Esse fato foi comum entre as emissoras de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Sendo assim, “antes de enxergar o Brasil, ou um certo Brasil – o das redes, o público viu na telinha a sua própria face, a sua terra, a sua região” (PRIOLLI, 2000, p. 16).

Além disso, as primeiras programações veiculadas na TV nada mais eram que adaptações de programas já existentes no rádio, isso sem mencionar os profissionais, migrados quase que em sua totalidade das emissoras de rádio, como testemunha o autor de novelas Manoel Carlos:

A televisão brasileira foi basicamente feita pelo pessoal do rádio, diferente da televisão francesa, inglesa, italiana e mesmo a americana, que foi feita pelo pessoal do cinema e do teatro. Todos os escritores, atores, diretores de programas radiofônicos foram representar e dirigir programas de televisão. Até hoje a televisão tem muito do rádio e sua formação se deve muito ao pessoal do rádio (CARLOS *apud* ORTIZ, 1988, p. 87-88).

Alguns programas veiculados nas emissoras Associadas, nos anos cinquenta, ilustram essa fase da televisão brasileira. São dessa época, o *TV de Vanguarda* (TV Tupi de São Paulo), o *Grande Teatro Tupi* (TV Tupi de São Paulo), o *Teatro Cássio Muniz* (TV Tupi do Rio de Janeiro), o *Clube dos Artistas* (TV Tupi de SP e RJ), *Almoço com as*

*Estrelas* (TV Tupi de SP e RJ), *Sítio do Picapau Amarelo* (TV Tupi de SP), *Câmara Um* (TV Tupi do RJ) e *O Céu é o Limite* (TV Tupi de SP e RJ).

Neste momento de TV ao vivo, o teleteatro surge como principal programa da teledramaturgia exibida na televisão, servindo como verdadeiro laboratório no sentido de construção da linguagem televisiva, que se configuraria anos depois. As telenovelas também surgem neste mesmo momento e são apresentadas duas vezes por semana por vinte minutos, porém é o teleteatro o programa de maior audiência.

[...] o teleteatro, nas duas primeiras décadas de instalação da TV brasileira, foi o desbravador do desconhecido terreno da linguagem televisiva. Os pioneiros traziam técnicas oriundas do rádio e do cinema para aplica-las à TV. Foi um lento aprendizado atrás das câmeras, no qual mergulharam profissionais oriundos de várias áreas da comunicação. Atuavam como bandeirantes que experimentaram diversas linguagens estéticas até descobrirem como fazer televisão (BRANDÃO, 2010, p. 41).

Outro programa emblemático desta época foi o *Repórter Esso*, o primeiro telejornal da televisão brasileira, que foi ao ar em abril de 1952 e se manteve até dezembro de 1970. Levando o nome de seu patrocinador- a Esso- o programa foi uma adaptação, realizada pela TV Tupi do Rio de Janeiro, de um rádio-jornal transmitido pela *United Press International* (UPI). O telejornal era todo produzido por uma agência de propaganda, que entregava o programa pronto para a exibição na emissora. Neste primeiro momento da televisão brasileira, essa prática, das agências de publicidade, de produzirem e definirem a natureza do conteúdo dos programas de televisão era um expediente comum. Somente na década de

setenta, quando a televisão alcança um caráter empresarial de gestão, esse formato foi revisto. São programas representativos deste momento: *Gincana Kibon*, *Teleteatro Cássio Muniz*, *Divertimentos Ducal*, *Sabatina Maisena*, *Concertos Matinais Mercedes Benz*, *Grande Teatro Monções* (MATTOS, 2010; SIMÕES, 1996). A TV Record, que havia sido fundada na cidade de São Paulo, em setembro de 1953, estreou, em abril de 1955, Grande Gincana Kibon - programa infantil de grande sucesso, que permaneceu no ar por dezesseis anos.

O projeto de desenvolvimento do presidente Juscelino Kubitschek contribuiu significativamente para o crescimento das emissoras de televisão. Juscelino incentivou a criação de mercado para várias indústrias, barateando o fornecimento de matérias primas e insumos industriais. A economia se dinamiza rapidamente devido ao forte investimento estatal, colocando o país em um vigoroso ciclo de crescimento. Eram os “cinquenta anos em cinco” a que o presidente professara. O capital estrangeiro adentra em larga escala no país, o que refletiu numa rápida modernização do sistema produtivo, diversificando não só a produção, como também a implantação tecnológica de ponta. Nos meios de comunicação de massa, o mercado publicitário foi dominado pelas agências de publicidade estrangeiras, o que contribuiu significativamente para o crescimento e o desenvolvimento tecnológico de algumas emissoras de televisão.

No ano de 1957, o presidente Juscelino Kubitschek outorga ao jornalista Roberto Marinho a concessão para que possa estabelecer um canal de televisão na cidade carioca. Assim, no fim de dezembro do referido ano, o Conselho Nacional de Telecomunicações publicou um decreto que concedeu o canal 4 do Rio de Janeiro à TV Globo.

Ainda no ano de 1957, o *vídeo-tape* (VT) chega ao Brasil, proporcionando uma verdadeira revolução na forma de produzir televisão. Sua programação, que até então se suportava na programação ao vivo e no improvisado, poderia finalmente ser gravada em fitas magnéticas. Cobrir a festa de

inauguração da nova capital federal, Brasília, foi seu primeiro grande feito. Através do *vídeo-tape*, foi possível gravar a cerimônia de inauguração, transportá-la de avião e transmiti-la posteriormente às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Contudo, a técnica só viria a ser implantada, de forma mais ampla, no início da década de sessenta. Em 1959, é fundada a TV Excelsior. A década que segue marca a edificação da TV Globo e o declínio da hegemonia das Associadas.

## 1.2 – TV Brasileira em rede nacional: a edificação da TV Globo

O segundo momento da história da televisão brasileira é marcado por significativas mudanças na gestão das emissoras, que passam a perseguir, de forma mais coordenada, as diretrizes dos mecanismos de mercado. Com a implementação de inovações tecnológicas, como o *videotape*, instrumento este que possibilitou às emissoras estabelecerem uma nova lógica de produção. Outra distinção deste período é a fundação da rede nacional de comunicação, assim como a centralização, em São Paulo e no Rio de Janeiro, da produção de se programar televisão, diminuindo consideravelmente a participação regional, tanto em termos de recursos humanos, quanto em valores culturais. Nesta fase, a televisão desempenhou importante papel de integração nacional.

A TV se origina, oficialmente no Brasil, nos anos cinquenta, mas é no decênio seguinte que a nova mídia vai adquirir contornos de indústria, distanciando-se da herança radiofônica. Essa mídia concebe-se num processo produtivo mais apropriado a sua demanda, enquanto meio, transformando-se assim, num potente veículo difusor de ideias, produtos e serviços (JAMBEIRO, 2002).

O período conflui com a consolidação da indústria cultural<sup>5</sup> no Brasil, o cinema hollywoodiano, exibido no país, difundiu novos mitos e práticas de consumo. A indústria fonográfica se dinamiza, alterando os gostos musicais, sob a influência do *rock and roll* e da bossa nova. No mercado editorial ocorre uma nova estética, simbolizada pelo consumo cultural do período, evidenciando tanto na publicação das revistas (O Cruzeiro, Manchete, Fatos e Fotos), quanto nos gibis e nas fotonovelas (CALABRE, 2009). Mas como enfatiza Ortiz (1999, p.128), “o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão”.

Assim, a televisão vai gradativamente firmando-se como veículo de massa, passando a integrar seus telespectadores enquanto público consumidor. A emergente

---

<sup>5</sup> O conceito de indústria cultural surgiu através dos estudos dos frankfurtianos Adorno e Horkheimer. Para os teóricos, o termo serve para caracterizar o crescente processo de mercantilização das formas culturais, ocasionados pelo surgimento da indústria do entretenimento, na Europa e nos Estados Unidos ao final do século XIX e início do século XX. Seus estudos detiveram-se na discussão de filmes, rádios, televisões, músicas, revistas e jornais. Para esses autores, o advento da indústria do entretenimento como empresa capitalista, resultou na padronização e na racionalização das formas culturais, desencadeando um processo de atrofia na capacidade do indivíduo de pensar e agir de forma crítica e autônoma. Conforme Adorno e Horkheimer, “os bens culturais produzidos por estas indústrias são planejados e manufaturados de acordo com os objetivos da acumulação capitalista e da busca de lucros; eles não surgem espontaneamente, das próprias massas, são planejados para consumo das massas”. O termo é usado, portanto, para conceituar “as indústrias interessadas na produção em massa de bens culturais. Eles procuram realçar o fato de que, sob certos aspectos-chave, essas indústrias não são diferentes das outras esferas da produção em massa que atiram ao mercado crescentes quantidades de bens de consumo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986; THOMPSON, 1995, p. 130-135).

sociedade urbano-industrial constrói novas necessidades no imaginário dos brasileiros. O ato de consumir passa a dar significação à vida, uma vez que é caminho certo para se adquirir visibilidade social, no que tange a *status* e ao prestígio. Assim, a sociedade consome símbolos que conotam bem-estar e ascensão social (FIGUEIREDO, 1998). Uma cultura de consumo ganha força no país, marcando a promoção de uma celebrada classe média.

O Brasil dos anos sessenta vivia sob uma atmosfera de intensas mudanças, por estar em curso um vigoroso processo de modernização, alterando, em profundidade, sua fisionomia social, econômica e política. No campo da Comunicação Social, a década inicia-se com a promulgação, por parte do Congresso Nacional, em 1962, do primeiro código brasileiro de telecomunicações, que confiou ao Estado não só a responsabilidade de instalar e explorar as redes de telecomunicações, como também assegurar o caráter privado da rádio-teledifusão no Brasil.

Seguindo o projeto de instalação de uma rede nacional de comunicação, em 1965, foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), cuja ideia símbolo era: “a comunicação é a integração”. Sua missão consistia não só em unir os diversos estados da federação através do sistema de micro-ondas, como também construir uma estação terrestre de comunicação por satélite, além de lançar as bases de uma rede nacional de televisão, originando pelo menos um canal de televisão VHF em cada grande cidade do país. Em fevereiro de 1969, é inaugurada a estação terrestre, e em 1972, as ondas curtas cobrem todo o território nacional (MATTERLART, 1998).

A concessão emitida ao jornalista Roberto Marinho, em 1957, pelo então presidente Juscelino Kubitschek, parece ficar adormecida até 1962, quando se inicia a negociação entre a TV Globo e o Grupo norte-americano *Time-Life*. Conjuntamente com o crescimento da TV Globo, constata-se a ascensão e queda da TV Excelsior e o declínio das Emissoras Associadas. O grupo *Time-Life*, conhecido pelos empresários

nacionais por sua diversificação no ramo da indústria cultural, já havia realizado sua proposta de aliança de interesses a outras empresas, atuantes no ramo das telecomunicações no Brasil, como O Estado de São Paulo e os Diários Associados. Entretanto, fora recusada a entrada de capital estrangeiro no país, visto o artigo 160 da Constituição Brasileira proibir a participação de empresas estrangeiras na orientação intelectual-administrativa da sociedade concessionária de televisão.

Mas é no Rio de Janeiro, nas organizações Globo, proprietária do jornal O Globo, da Editora Rio Gráfica e da Rádio Globo, entre outros empreendimentos, que o grupo *Time-Life* vai encontrar maior receptividade. No dia 24 de julho de 1962, a embrionária TV Globo firmou dois contratos com o *Time-Life*, em Nova Iorque (*New York*): o Contrato Principal e um Acordo de Assistência Técnica. O primeiro diz respeito à formação de uma *joint venture* entre a empresa nacional e a estrangeira. Já o segundo continha, em suas linhas, os princípios da assistência técnica que o grupo estrangeiro concederia à TV Globo.

No ano de 1964, uma conspiração civil/militar derrubou o governo constitucional do presidente João Goulart. Nos últimos meses que antecederam ao golpe de Estado, a resolução dos conflitos, por meio democrático, vai sendo advogada como descartável, impossível ou desprezível por parcela significativa das elites políticas, militares e empresariais. Os mesmos defensores da tese de que só uma revolução purificaria a democracia, exterminando a luta de classes, minimizando o poder dos sindicatos e afastando assim, com segurança, o perigo do comunismo (MENDONÇA, 1990). O golpe de Estado que assolou o país afetou diretamente os meios de comunicação de massa. Um novo modelo de desenvolvimento conduzirá o país, associando o desenvolvimento nacional de rápida industrialização com a implementação de tecnologia e de capital externo, sustentado no tripé formado pela empresa estatal, empresa privada de capital nacional e multinacional. A

referida configuração demonstra que o governo militar apoiava-se num projeto de desenvolvimento que aliava os grupos nacionais ao capital estrangeiro. Neste momento, os veículos de comunicação de massa passam a desempenhar a importante função de difusores da ideologia do Estado autoritário, bem como principais promotores da ascendente sociedade de consumo (MATTOS, 2010).

O regime militar objetivava sedimentar o desenvolvimento econômico do país, ancorando-o no sistema capitalista, bem como estabelecer a ordem pública, tendo como alicerce a Doutrina de Segurança Nacional. Essas ideias doutrinadoras foram produzidas na Escola Superior de Guerra. Em linhas gerais, afirmava-se que para se consolidar como um país “grande”, o Brasil precisava determinar e perseguir seus interesses nacionais fundamentais, que deveriam ser comungados pela consciência coletiva da Nação, no sentido de serem identificados como aspirações nacionais. A perseguição desses objetivos fez surgir uma forte intervenção do Estado no campo econômico, político e social e uma severa restrição das liberdades civis (SKIDMORE, 1988).

No que tange ao campo da radiodifusão, este continuou sendo identificado como uma atividade de caráter privado, exclusivo para brasileiros. Porém, como o Estado estava ansioso em atingir suas metas, a mídia deveria dirigir suas políticas no sentido de assegurar tal êxito. Por consequência, as concessões fornecidas, pelo Estado, aos empresários do setor de radiodifusão, tinham como alicerce: acordo ideológico, viabilidade econômica e financeira (JAMBEIRO, 2002).

Durante o governo dos militares, as empresas de televisão foram sistematicamente cobradas por suas responsabilidades para com o desenvolvimento da cultura nacional. Isso resultou em se reduzir a exibição de programas estrangeiros importados e um significativo aumento em se veicular a produção local, sendo grande parte desta financiada por bancos oficiais (MATTOS, 2010).

Com o consentimento do regime militar e a considerável ajuda financeira do grupo estrangeiro *Time-Life*, em abril de 1965, o sinal da TV Globo do Rio de Janeiro (Canal 4), foi ao ar pela primeira vez. Nesse mesmo ano, a Rádio Globo, que havia sido inaugurada em 1944, começava a liderar a audiência nacional.

No ano seguinte, a Globo redefine sua concepção de veículo televisivo, modificando totalmente sua diretriz administrativa. Se a TV, até então, vinha sendo dirigida por profissionais do meio artístico e jornalístico, isso mudaria na TV Globo, que passa a ser administrada por publicitários e *marqueteiros*, convergindo-se em profissionais como Walter Clarck, José Bonifácio Oliveira Sobrinho (o Boni) e Josef Wallach, este último uma espécie de gerente geral do *Time-Life* no Brasil. Assim, a TV Globo constitui-se segundo os termos da indústria da propaganda, ou seja, enquanto empreendimento comercial. O objetivo era substituir a ideia de fazer o melhor trabalho artístico, sem contabilizar custos, pela ideia de se fazer o melhor negócio possível.

Perseguindo esse objetivo, a emissora procura tornar mais eficiente sua relação com os anunciantes, não só introduzindo o sistema de rotatividade dos anúncios, como também padronizando o preço do tempo de comercial e negociando na forma de pacotes. Através destes, quem desejasse anunciar no horário nobre (das 18 às 22 horas), era obrigado também a veicular sua propaganda em outros turnos. Dessa forma, horários antes desprezados pelas outras emissoras e pelos anunciantes passam gradativamente a ser identificados de acordo com sua programação: “um telejornal na hora do almoço, filmes infanto-juvenis à tarde, uma sessão de cinema (‘Sessão das Dez’, apresentada por Célia Biar) à noite” (KEHL, 1986, p. 175). Outra ideia que estava presente na venda da programação era a horizontalidade da mesma, oferecendo programas matinais, vespertinos e noturnos. A conquista da audiência era pensada através do conjunto da programação, objetivando a posição de liderança da mesma.

Paulatinamente, a emissora vai conquistando seu espaço na audiência televisiva, de 28% em 1965, para 49% em 1968, dispondo nove dentre os dez programas de televisão mais assistidos na cidade do Rio de Janeiro. Em 1969, três de seus programas estão entre os dez mais vistos em São Paulo, eram eles: *Silvio Santos*, o programa de Dercy Gonçalves e o *Toppo Gigio* (KEHL, 1986).

Simultaneamente ao desenvolvimento da Rede Globo, vai crescendo a venda de aparelhos de televisão. Em toda a década de cinquenta, o número de aparelhos comercializados no país não ultrapassou os 434 mil; contudo, nos cinco primeiros anos da década seguinte, esse número recebe um incremento de 333%. Só no ano de 1966, 408 mil unidades foram vendidas (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Vale ressaltar que, em 1965, o Brasil contava com três milhões de aparelhos receptores. Nesse período, registra-se o aparecimento de um fenômeno comum aos bairros das cidades brasileiras. Trata-se da “televizinhaça”, que nada mais era do que o agrupamento de famílias vizinhas e amigos em volta de um único televisor, o qual ocupava posição de destaque nas salas de estar. Mas esse fato manteve vida relativamente curta. De “olhos no mercado”, fabricantes de televisores promovem uma campanha publicitária negativa com relação ao fenômeno, mencionando as desvantagens do “incômodo” visitante. No entanto, o Estado brasileiro acabou motivando a saída do não mais tão bem quisto visitante. Compreendendo a televisão como um importante veículo de integração nacional, por sua capacidade de comunicação de massa, o Estado detecta no referido meio, neste momento, um importante instrumento de difusão da ideologia estatal. Percebendo o filão, em 1968, o governo cria uma política de crédito, permitindo aos brasileiros a compra de um aparelho de televisor, parcelado em 12, 24 ou 36 meses. A política motivou um crescente número de telespectadores. Em decorrência disso, as emissoras se transformavam em veículos publicitários nacionais, não só difundindo a ideologia do Estado, mas também propagando os bens de consumo

fabricados pela emergente indústria nacional/multinacional (MATTOS, 2010).

Segundo Bergamo (2010), os anos sessenta são um período central para a televisão brasileira, por ser o momento em que a mesma define suas características próprias enquanto meio, deslocando-se da herança advinda do rádio, do cinema e do teatro. É o momento de definição de seu público, sedimentado na família brasileira.

A ideia que a família era o público por excelência da televisão, por exemplo, ainda que fosse herança do rádio, adquire feições, nos anos 1960, que são diferentes das antecedentes. A televisão se incorpora a rotina das famílias de forma diferente do rádio. A própria ideia de adaptação da programação da televisão à rotina de uma casa traz, em si mesma, um germe modificador dessa rotina, pois dela precisa fazer parte a televisão (BERGAMO, 2010, p.81).

### **FIGURA 3 – IMAGEM DA FAMÍLIA REUNIDA, NOS ANOS 60, PARA ASSISTIR À TELEVISÃO**



Os primeiros cinco anos da TV Globo não foram muito rentáveis, mas a empresa manteve-se investindo bastante e modernizando-se continuamente. A partir de 1969, fazendo uso da rede de micro-ondas da Embratel, a TV Globo surge como a primeira rede brasileira de televisão, transmitindo uma programação única e centralizada. A estrutura da rede foi composta por cinco emissoras geradoras (o número máximo permitido, para um mesmo grupo, pelo Código Nacional de Telecomunicações vigente), 36 emissoras afiliadas e centenas de estações receptoras municipais. O programa marco dessa nova fase foi o *Jornal Nacional*. Segundo Kehl,

Essas imagens únicas que percorrem simultaneamente um país tão dividido como o Brasil contribuem para transformá-lo em um arremedo de nação, cuja população, unificada não enquanto “povo” mas enquanto público, articula uma linguagem segundo uma mesma sintaxe. O conteúdo dessa linguagem importa menos do que seu papel unificador: a integração se dá ao nível do imaginário. Ligados, em cadeia nacional, na fala (geralmente apaziguadora, veremos) da rede Globo, estamos de alguma forma pertencendo a um todo unitário que nos contém e nos significa enquanto brasileiros de um outro Brasil. Não mais o país agrícola representado pelo Jeca Tatu, não mais o “subdesenvolvido” cantado pelas esquerdas que chegaram a ter um papel cultural importante da década de 60. Trata-se agora do Brasil moderno, urbano, industrializado. Trata-se de um país que ingressou (a reboque, mas esse é outro papo) na era mais

avançada do capitalismo. Nós, o público global, brasileiros de um outro Brasil, nos vemos refletidos todos os dias nas imagens de uma sociedade de consumo. Enquanto público e enquanto mercado consumidor: assim se dá a integração dos brasileiros via Embratel (KEHL, 1986, p. 170).

O *Jornal Nacional* apresentava-se diferente dos outros telejornais apresentados na mídia. Seu público alvo era a família brasileira e, para atingi-la, fazia uso da linguagem coloquial, diferenciando-se da tradição radiofônica (voz grave em tom sério), herdada pelos demais telejornais transmitidos pelas outras emissoras, como o *Repórter Esso*. O texto era apresentado por dois âncoras e as reportagens eram curtas e rápidas. De lá para cá, não houve grandes alterações na forma da TV Globo apresentar seu principal telejornal (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010).

Ainda em 1966, o acordo estabelecido entre a TV Globo e o grupo *Time-Life* já era objeto de uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito), que denunciava o teor ilegal da transação. A CPI declara que o acordo fere a Constituição brasileira, visto ser, conforme a Carta Magna vigente, proibido um grupo estrangeiro interferir na orientação de uma empresa de telecomunicações do país. Porém, em março de 1967, o governo Castelo Branco resolve declarar infundadas as acusações sobre o caso, finalizando o inquérito. Todavia, a polêmica continuaria e, em setembro de 1968, pressionado por políticos como João Calmon (ligado às Emissoras Associadas) e Carlos Lacerda, o presidente Costa e Silva volta a considerar ilegal o acordo. A TV Globo é obrigada a nacionalizar-se. Em 1969, a família Marinho compra as ações do *Time-Life*, assumindo assim o total controle da rede televisiva.

A década de setenta inicia-se marcando a hegemonia da TV Globo, tanto no campo comercial, quanto na estética da programação. Em 1971, a emissora concebe o Departamento

de Análise e Pesquisa. No intuito de ter uma representação mais precisa de seu público consumidor, e com vistas a um planejamento mais adequado de sua publicidade e programação, realiza um mapeamento, de forma mais identitária, através de pesquisas socioculturais, o perfil de seus telespectadores, no sentido de aceitação ou rejeição dos programas oferecidos pela emissora. Os dados também serviam como fonte de medida para o Departamento Comercial justificar sua tabela de preços junto ao mercado publicitário. As pesquisas também convinham como subsídios para a criação de novos programas, bem como, para sugerir alterações nos já existentes. Não foram poucas as telenovelas que tiveram suas tramas alteradas e tendências reforçadas em decorrência de informações advindas do mencionado departamento (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010).

Mas a década de 70 também se inicia com uma tutela mais rígida do Estado para com a programação veiculada pelas emissoras de rádio e televisão. Um órgão federal para controlar o que era produzido e veiculado no sistema de radiodifusão brasileiro já havia sido criado em 1965, o Contel, através do decreto 56.552. Por meio de portaria, tal órgão elegeu vinte e três tipos de infrações que deveriam nortear o comportamento moral e político dos programas de rádio e de TV. A portaria estabeleceu normas detalhadas para classificar os programas, conforme: sensualidade, vulgaridade, problemas familiares e religiosos, ausência de espírito cívico, veiculação de informações caluniosas, elogio à preguiça e à desonestidade, estímulo ao não cumprimento de deveres cívicos, desestímulo ao desenvolvimento do amor à terra natal e ao povo brasileiro, incitação aos sentimentos de rivalidade, vingança e luta de classes, apoio às lutas sobre questões raciais e de nacionalidade (JAMBEIRO, 2002). Contudo, é na gestão do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), que a censura aos programas de rádio e de televisão se tornara mais atuante e severa. Os telejornais eram cuidadosamente cerceados pelos censores no sentido de que a realidade vivida pela sociedade brasileira, naqueles sombrios anos de repressão

da ditadura civil-militar, passasse bem longe do imaginário dos brasileiros. A tarefa parece ter sido bem cumprida, uma vez que, em março de 1973, o Presidente Médici fez a seguinte declaração:

Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho (MATTOS, 2010).

Não foram poucos os programas de televisão cancelados ou proibidos, mesmo já sendo previamente autorizados. Telenovelas tinham capítulos inteiros sendo vetados pelos censuradores. A telenovela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, prestes a estrear, fora totalmente censurada. Para o Estado, programas com baixa qualidade técnica, com conteúdos de apelo demasiadamente popular (que procuravam explorar o chamado “mundo cão”) ou que caracterizassem críticas às políticas do Estado, deveriam ser severamente admoestados. Assim, nos anos setenta, a produção de programas televisivos acabou resultando numa complicada dialética entre as demandas do mercado, os aparelhos de censura do Estado e administradores, produtores e escritores (JAMBEIRO, 2002).

Em 1973, ambiciosa por consolidar uma programação nacional de qualidade, a emissora cria programas como o *Fantástico* e o *Globo Repórter* e, no mesmo ano, veicula a primeira telenovela em cores- *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. Neste momento, já surgem elementos que passam a caracterizar o chamado “padrão Globo de qualidade”. O crítico de televisão Arthur da Távola, em matéria veiculada no jornal *O Globo*, em julho de 1980, quando a emissora completou quinze anos de transmissão (veiculação), definiu

com particularidades o que identificava como o mencionado “padrão”. Disse ele: “ordem, arrumação, bom gosto médio, harmonia burguesa, espetáculo de vídeo quente, vale dizer o mais possível planejado e controlado” (TÁVOLA, 1980).

Em termos orçamentários, é possível perceber um progressivo investimento da TV Globo no mercado da teledramaturgia. Se nos dois primeiros anos da década de sessenta, a grande fatia de seus investimentos estavam voltados para o telejornalismo, cerca de 42%, ficando a telenovela com 30%; no ano de 1974, as telenovelas já consumiam 53% do orçamento da empresa. Estima-se ainda que, no ano de 1975, a Rede Globo gastou 3,2 milhões de cruzeiros na produção de suas quatro telenovelas. Além disso, as telenovelas dessa época ocupavam um total de 40% de todo o arsenal eletrônico da empresa. Com o abasileiramento do produto, aos poucos a telenovela foi se transformando no produto mais rentável da empresa (VEJA, 1975, p. 75).

Em 1979, a TV Globo já exportava parte de sua programação para mais de noventa países. O primeiro programa da emissora a obter expressiva receptividade no exterior fora a novela *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. A obra foi vendida, dublada em espanhol, para vários países latino-americanos e para Portugal, no original. No início dos anos oitenta, o faturamento da empresa com a exportação de sua programação, principalmente as telenovelas, chegou à marca de US\$ 2 milhões e, em 1992, a Globo Internacional divulgou um lucro de US\$ 6 milhões, sendo que parte significativa desse faturamento retornou ao núcleo de produção de suas telenovelas (JAPIASSU, 1980).

No próximo capítulo versaremos sobre a história da telenovela brasileira, procurando demonstrar como esta se torna um produto genuinamente nacional.

## **CAPÍTULO 2 - TELENVELA BRASILEIRA E A TELEDRAMATURGIA DE DIAS GOMES**

### 2.1 - Telenovela Brasileira: a construção de um gênero

No Brasil, a telenovela nasce no contexto de surgimento da televisão brasileira. Mesmo tendo sofrido significativa influência dos folhetins, das radionovelas, dos teatros e do cinema, com o tempo e o desenvolvimento, a telenovela brasileira vai concebendo uma linguagem própria. Em seu processo de construção enquanto gênero, muitos afirmam descender a telenovela dos folhetins franceses do século XIX, por isso a designarem como folhetim eletrônico. Todavia, é importante destacar que, assim como a telenovela mantém algumas características dos romances seriados do passado, descontinuidades e rupturas também ocorrem em sua história (ORTIZ, 1991, p.11).

Os romances-folhetins surgem na França entre 1830 e 1840, a crescente taxa de alfabetização no país cria um novo público leitor. Esta forma de narrativa seriada já nasce com o signo do entretenimento, localizada no rodapé dos jornais, a literatura retalhada dividia espaço com os crimes e as crônicas mundanas. O primeiro folhetim é publicado em 1836, quando o jornal *La Presse* passa a editar diariamente fragmentos de obras de escritores consagrados como Balzac, Alexandre Dumas e Victor Hugo. No intuito de captar a atenção do leitor, cada fragmento terminava com um momento de suspense, objetivando a compra do próximo número, com a sequência da história (Ibidem). Particularmente, essa característica do folhetim é fortemente herdada pelas telenovelas produzidas no Brasil nos séculos XX e XXI. Ainda hoje, a narrativa televisiva mantém, em sua estrutura de capítulos, o mesmo artifício usado no passado, no sentido de captar a atenção e fidelidade de seu telespectador. Nesse aspecto, por apresentar a história de forma fasciculada – próximos capítulos - e pela preferência em abordar a temática

romanesca, o folhetim torna-se o fundamento da telenovela, essa criação gestada e edificada ao calor dos trópicos.

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, o folhetim também se origina no século XIX, concomitante ao seu surgimento na França. A grande maioria dos folhetins aqui veiculados era mera tradução das produções francesas, com algumas exceções, como a publicação de romances de autores brasileiros - *O Guarani* -, de José de Alencar. Faz-se importante ressaltar que, para a grande maioria dos escritores brasileiros da época, o jornal resumia-se em um dos poucos meios disponíveis para publicação de seus textos. Porém, se na França o folhetim caracterizou ampla repercussão nas camadas populares, no Brasil isso não ocorreu devido ao fato deste estrato social ser composto, majoritariamente, por analfabetos.

Desta forma, o Brasil não acompanhou a Europa no que diz respeito à cultura de mercado, de produção e de consumo dos romances recortados nos jornais. Contudo, não podemos menosprezar a importância do folhetim. Uma vez que, tanto aqui como lá, essa forma de narrativa “fez às vezes da modernidade literária, já que francesa” (MEYER, 1996, p.383). Igualmente, por corroborarem com a tradução destes romances seriados, os quadros cultos dessas novas nações (Brasil, México, Argentina e Colômbia) firmaram-se em seu ofício, não só pela leitura e tradução dos textos, mas, sobretudo, por contribuírem para a formação de um novo público leitor, mesmo que elitizado (Ibidem).

O advento do rádio sinaliza uma nova fase desse universo romanesco. As radionovelas surgem na América Latina em meados dos anos 30 do século passado. Em 1931, a primeira radionovela é veiculada em Cuba e, na Argentina, em 1935. Neste período e nas décadas posteriores, Cuba destaca-se por exportar novelas radiofônicas para muitos países latino-americanos, veiculando a temática do amor como eixo central das estórias.

Nos anos vinte, o rádio surge no Brasil e logo suas ondas propagam intensamente por todo o território nacional;

porém, é na década de quarenta que o acesso ao consumo dos aparelhos receptores se democratiza. A popularização do rádio iniciou a comunicação de massa no Brasil e, mediada por este, a circulação das formas simbólicas envolve o território nacional. O ano de 1941 marca o início da “era de ouro” das novelas de rádio no Brasil<sup>6</sup>. Neste mesmo ano, a Rádio São Paulo transmite *A Predestinada*, de Oduvaldo Viana - teatrólogo brasileiro -, que vivera na Argentina na década de 30, onde sofreu forte influência do gênero. Já no Rio de Janeiro, por meio da Rádio Nacional, os ouvintes acompanhavam *Em Busca da Felicidade*, do autor cubano Leandro Blanco. Seguindo o padrão das produções argentinas e cubanas, as radionovelas brasileiras abordavam temáticas melodramáticas.

O melodrama, enquanto gênero literário, caracteriza-se por sua estrutura ser uma composição dual, apresentando-se de forma horizontal e vertical.

Horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, altera momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral o polo negativo é mais dinâmico na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas e explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal

---

<sup>6</sup> Para uma compreensão mais apurada acerca da trajetória das radionovelas no Brasil, ver os textos de Lia Calabre: “Nos tempos das radionovelas” ou “O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)” (CALABRE, 2009; CALABRE, 2006). A relação estabelecida entre radionovela e telenovela no Brasil é possível encontrar no artigo de Borelli e Mira, “Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil” (BORELLI; MIRA, 2012).

conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre (HUPPES, 2000, p.27).

Presentes na cena do melodrama estão emoções violentas, personagens exaltados e gestos exagerados. Essa demasia tem por finalidade destacar símbolos puros e inconfundíveis tais como a virtude, o vício, a justiça, a lealdade, o bem e o mal. No caso das radionovelas brasileiras, além do melodrama, o público feminino e as empresas de sabão - principais patrocinadoras do gênero - constituem importantes elementos na construção, veiculação e mercantilização desses romances seriados, que se destacaram no rádio brasileiro entre os anos de 1940 e 1950.

Nos anos quarenta e cinquenta, as radionovelas aparecem como principal combustível que populariza a programação veiculada pelas rádios nesse momento. Na ocasião, só a Rádio Nacional transmite 828 novelas, todas de autores brasileiros. As radionovelas são consideradas a primeira forma de folhetim eletrônico. Como a transmissão era ao vivo, os elementos de improvisação e de criatividade constituíam a tônica das produções. Experimentação, criatividade, confusão e malabarismo foram procedimentos recorrentes em toda a história da produção da indústria cultural. Todo o trabalho de fabricação e veiculação de uma radionovela condensava-se não só no texto do autor, na voz do narrador, na atuação de atores e atrizes, mas também no suporte da sonoplastia e na direção. Mas a voz é identificada como o grande elemento de magia desta época (BORRELI; MIRA, 1996, p. 39 e 41). Grandes nomes da teledramaturgia brasileira iniciaram seu ofício com as radionovelas, como Ivani Ribeiro e Janete Clair.

No Brasil, a telenovela surge nos anos cinquenta, concomitante à veiculação das radionovelas. Sua aparição nas telinhas inicia-se de forma tímida, sendo veiculada por duas vezes na semana, com uma duração média de vinte minutos

por capítulo. Este formato de veiculação prossegue até 1963, quando surge a telenovela diária. As dificuldades vivenciadas nesta época de construção da televisão e da telenovela brasileira eram inúmeras: atores e atrizes oriundos do rádio, teatro e cinema apresentavam significativa dificuldade na locução verbal e na *performance* corporal, problemas técnicos como entonação da voz, marcação de posição e encenação para as câmeras. Tudo era inédito, complexo e nebuloso na relação com o meio televisivo, as empresas não contavam com um departamento de figurino, sendo que muitos atores e atrizes tinham que emprestar as próprias roupas para a composição dos personagens. Além disso, os cenários eram improvisados, e, dada à falta de recursos, eram constantemente reaproveitados. Em termos operacionais, como as filmagens eram realizadas ao vivo, os atores e atrizes dispunham de pouco tempo para as trocas de roupas e mudanças de cenários, o que interferia na qualidade de elaboração do produto, em termos de continuidade e formato de apresentação da obra (ORTIZ, 1991, p. 34).

Este período da televisão e da telenovela no Brasil é marcado por uma mescla de improvisos e dificuldades econômicas. A telenovela ainda era vista como um gênero novo e de pouco prestígio, tanto por seus produtores, quanto pelos financiadores. Eram os anos cinquenta e o rádio ainda se apresentava como o grande meio de comunicação das massas. A televisão se expunha mais como um meio de inovação técnica do que um mecanismo de grande comunicação, abrangência e lucratividade. É um período de gestação do meio (televisão) e do gênero (telenovela), mas a televisão brasileira já fazia importantes progressos.

A primeira telenovela, *Sua Vida Me Pertence*, de autoria de Walter Foster, foi veiculada pela TV Tupi de São Paulo, no ano de 1951. Foram muitos os profissionais do rádio, do teatro e do cinema que migraram para a televisão; entretanto, as dificuldades foram inúmeras na adaptação ao novo meio. É importante ressaltar que, neste período, muitos escritores, diretores, produtores, atrizes e atores trabalham

simultaneamente, no rádio, na televisão e no teatro. Empresas com a TV Tupi, por exemplo, mantinha um elenco fixo de profissionais para atuarem nos dois meios - rádio e televisão - o que demandava significativa versatilidade dos profissionais.

A atriz Márcia Real, atuante na Rádio Tupi e também no *TV de Vanguarda* e no *TV Comédia* - ambos programas da TV Tupi, na década de cinquenta - nos relata a dinâmica de trabalho na teledramaturgia da televisão da época:

Era assim, você ensaiava a semana inteira, daí, no dia em que ia o capítulo você ia cedo para a estação. Chegava assim com uns vinte cabides. [Em] *Senhora*, que era uma peça de época, eu usei para casar Aurélia Camargo (seu personagem) o meu vestido de noiva. Eu chegava com os cabides, com os sapatos, com tudo porque ninguém dava nada. Você chegava de manhã (e se) organizava. Depois do almoço tinha o ensaio com o câmera, e não se podia correr o risco de errar. Aí você ensaiava à tarde com o câmera, aquilo absolutamente decorado, absolutamente sabido. Às nove horas, você se vestia, você se penteava e fazia o capítulo ao vivo (REAL *apud* ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 33).

O relato da atriz é elucidativo, não só para demonstrar as dificuldades do se fazer televisão no Brasil em seus primórdios, mas também para aludir ao tipo de programação que era veiculada no campo da teledramaturgia, ou seja, as telenovelas e os teleteatros.

Durante as décadas de cinquenta e sessenta, a televisão brasileira vive seu momento experimental e os teleteatros aparecem como uma espécie de laboratório ficcional. Nos estúdios das emissoras, peças teatrais eram montadas e

encenadas. O Brasil ainda não apresentava uma rede de abrangência nacional para que fosse transmitida a programação televisiva e, apesar das peculiaridades regionais de cada estação, todas tinham em comum a veiculação dos teleteatros. O gênero abordava desde grandes clássicos da literatura até peças teatrais que transitavam pelos gêneros drama, comédia, policial, romance e suspense.

No rádio, já existia um programa similar - o radioteatro -, mas a adaptação do teatro para a televisão acaba se tornando um momento de grande experimentação e criação, tanto no plano técnico, quanto no dramaturgício. Circulando entre a linguagem teatral e o cinema, uma vez que estamos nos anos cinquenta e por Hollywood já ter se transformado no grande paradigma da indústria de massa, o teleteatro procurava levar para a televisão a densidade cultural da dramaturgia, enquanto do cinema se buscava inspiração para o movimento das câmeras, os enquadramentos, as tomadas e cortes das cenas, a iluminação adequada, a sonoplastia, o movimento da cena. Havia uma preocupação dos diretores em orientar a produção: atores e atrizes, filmagem, cenografia e sonoplastia, no sentido de obter uma qualidade fílmica menos teatral, buscando o cinema como ponto de referência. Assim, diretores como Walter Durst e Cassiano Gabus Mendes, que dirigiram o programa *TV de Vanguarda*, já expressavam a preocupação em desenvolver uma linguagem própria para o meio televisivo (FARIA, 2006, p.7).

Neste momento da televisão brasileira, o teleteatro se transforma no programa de maior prestígio, compondo, com destaque, a grade da programação televisiva da época. É o momento de hegemonia no campo da comunicação social no Brasil, dos Diários e das Emissoras Associadas, de Assis Chateaubriand. Assim, a TV Tupi, de propriedade do referido empreendimento, exibiu no período: o *Grande Teatro Tupi* (1951-1965), o *TV de Comédia* (1957-1967) e o *TV de Vanguarda* (1952-1967). Este último, que permaneceu no ar por quinze anos, encenou obras da envergadura de *Otelo*, *Macbeth* e *Hamlet* de Shakespeare; *Ralé*, de Máximo Gorki; A

*Carta*, de Somerset Maugham; *Henrique IV*, de Pirandello. Mas também experimentou encenar obras nacionais, como *Calunga* de Jorge de Lima; porém, o predomínio era a adaptação da literatura estrangeira. Todo o trabalho desenvolvido pelos profissionais do teleteatro, nesse princípio da televisão, faz Távola (1996) considerar o teatro o grande germinador da teledramaturgia brasileira, designando especificamente o programa *TV de Vanguarda* como a obra fundamental de nossa teledramaturgia. Explica Távola também que essa designação foi feita devido ao programa fazer uso de uma linguagem que buscava se distanciar do teatro, tornando-se mais televisiva.

Brandão (2010) segue nesta mesma linha de argumentação e nos fala da importância dos teleteatros para a formação da linguagem televisiva brasileira.

Ao vasculhar os bastidores do teleteatro, chamamos atenção para o funcionamento de uma espécie de laboratório de experiências televisivas, nos pequenos estúdios das emissoras de TV. Era onde começavam os ensaios das telepeças que iriam ao ar em todos os horários. Nesses espaços foram traçados os códigos de uma linguagem de televisão que estava sendo formalizada. Entendemos por “linguagem de TV” o conjunto de características e normas específicas que determinam a organização, em sistemas, dos signos e recursos expressivos de que a mídia dispõe, visando formular o seu discurso e dar-lhe um sentido pretendido. O teleteatro iria, então, delinear um método, com erros e acertos e muita ousadia, para se chegar a um produto ficcional de qualidade (BRANDÃO, 2010, p.42).

Na produção ficcional deste momento, tanto no campo do teleteatro, quanto das telenovelas, foram encenados grandes clássicos da literatura. No teleteatro, foi a fase em que predominou a montagem de grandes espetáculos teatrais. Nas telenovelas, a adaptação de romances consagrados visava afastar o gênero da influência melodramática herdada das radionovelas (ORTIZ, 1991, p.45).

A televisão já denotava seu fascínio, mas ainda era restrita a poucos, aos mesmos abastados que estavam acostumados a frequentar os grandes espetáculos teatrais. Já a telenovela, por sua vez, adentra aos anos sessenta com certo desprestígio, porém mantendo representatividade. Na medida em que os aparelhos de televisão vão se popularizando no país, a telenovela vai conquistando seu espaço nas residências das famílias brasileiras.

Ao final dos anos cinquenta, a televisão era vista, conforme Walter Durts, como “alienada da realidade brasileira” (Ibidem). A afirmação reflete o clima político e nacionalista que norteava, de forma mais contundente, a produção artístico-cultural do final dos anos cinquenta e sessenta. Deste movimento, argumenta Dias Gomes (1998: 166), surge uma nova proposta estética “com raízes fincadas em nossa realidade”. Peças como *A Moratória*, de Jorge Andrade; *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnier; *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, marcam essa nova fase do teatro brasileiro. É também deste momento a criação do Cinema Novo, que buscava retratar o Brasil com “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

No campo do meio televisivo, a TV Excelsior, pertencente ao grupo Simonsen, é fundada em 1960. É nela que, em 1963, às 19 horas, a primeira telenovela diária foi exibida no Brasil. Trata-se de *2-5499 Ocupado*, do argentino Tito Di Miglio, adaptada por D. Santucci. Esse período da teledramaturgia brasileira é marcado pelo predomínio de roteiros importados da Argentina, México e Cuba. Edson

Leite, na época, diretor artístico da TV Excelsior, numa viagem que fez à Argentina, resolve importar alguns exemplares do gênero que estava sendo veiculado por lá. Eram folhetins eletrônicos de estrutura simples, com enfoque, prioritariamente, na problemática amorosa do casal central, sem tramas paralelas e contabilizando uma média de cinquenta capítulos. Segundo Fernandes (1987, p. 36), o que os profissionais de televisão não imaginavam “é que estava lançando a maior produção de arte popular da nossa televisão”.

Nos primeiros anos da década de sessenta, a telenovela vai ganhando outro tratamento. O avanço técnico, com a implantação do videoteipe e a experiência de uma década no ofício de se fazer televisão no Brasil, leva esses profissionais da mídia a despertarem para novas necessidades. De acordo com Fernandes (1987, p. 37) “descobriu-se que, para segurar o público, era necessário criar o hábito de mantê-lo diante do aparelho de tevê todas as noites, no mesmo horário”.

Assim, a telenovela diária passa a compor o quadro da programação da televisão brasileira. No ano de 1964, a TV Excelsior transmite *A moça que veio de longe*, veiculada no horário das 19 horas, no período de maio a julho daquele ano. Trata-se de um roteiro argentino de Abel Santa Cruz, adaptado por Ivani Ribeiro. A autora provinha, como a grande maioria dos escritores de telenovelas, do meio radiofônico, especializando-se em adaptar originais argentinos, cubanos e mexicanos para as radionovelas aqui veiculadas. *A moça que veio de longe* “vai demonstrar a capacidade que tem uma novela de monopolizar um público – verdadeira revelação para o pessoal da televisão brasileira daquela época. A novela ganha, então, seu espaço cotidiano no horário das 20 horas” (CAMPEDELLI, 1987, p. 29).

No mesmo período, a TV Tupi exhibe *Alma Cigana*, obra do cubano Manuel Munõz Rico, reescrita por Ivani Ribeiro. Nessa fase da telenovela, a realidade vivida pela sociedade brasileira, naqueles “cinzentos meses” do ano de 1964, distanciaria do enredo das telenovelas exibidas no país,

pois o foco estava voltado à exibição da cultura e das tradições de outros países. Nas tramas, estavam presentes velhos clichês melodramáticos, como: a falsa identidade/dupla personalidade, o mistério do nascimento, os enganos intencionais (falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas), a perseguição da inocência, as falsas mortes, os triângulos amorosos e a vingança. Além do melodrama, outra característica da ficção televisiva de origem latino-americana aqui veiculada era a ausência de humor na temática de suas tramas e o fato de que procuravam, no tempo e no espaço, distanciar-se dos assuntos e dos conflitos, de natureza sócio-política, pertencentes ao universo cotidiano de seu telespectador. Em termos de periodização da história da telenovela brasileira, a literatura identifica esta primeira fase de “sentimental” e/ou “fantasiosa”, abrangendo as produções veiculadas no Brasil entre 1950 a 1967 (HAMBURGER, 1998; BORELLI, 2001; LOPES, 2014).

Ao final do ano de 1964 e início de 1965, o país já contabilizava 598.000 aparelhos de televisão, enquanto muitas emissoras já haviam se ramificado pelo território nacional. A telenovela conquistava cada vez mais adeptos, tornando-se uma verdadeira “mania nacional”. Borelli Filho, um cronista da Revista do Rádio, descreveu em setembro de 1964, o que preferiu denominar de “A Doce Epidemia das Novelas”:

Os senhores dirão que estamos exagerando, mas verdade é que as novelas em TV, por obra não se sabe do quê, viraram epidemia neste país. É uma doença agradável, que se contrai com prazer e alcança foros epidêmicos que ultrapassam a imaginação. Famílias inteiras se prostram diante do televisor e acompanham, do neto ao avô, aqueles episódios de folhetim eletrônico. Em consequência alteram-se os hábitos seculares de famílias quatrocentonas. O jantar, servido

antigamente às 20h, desceu para as 17, porque pouco depois começarão os romances seriados na TV (BORRELLI, *apud*, ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p.62).

A novela do cubano Félix Caignet, *O Direito de Nascer*, após estrondoso sucesso na apresentação no rádio, é adaptada para a televisão. Veiculada pela TV Tupi, transforma-se num verdadeiro sucesso de audiência. Carregando no exagero, jornais da época noticiavam que, além da mudança no horário do jantar, não foram poucas as crianças nascidas, nessa época, nomeadas Albertino Limonta, homenagem ao herói do folhetim. Os artigos de jornais relatavam ser tamanho o clima de euforia que até mesmo os horários dos encontros religiosos e das sessões do Senado foram alterados para que todos pudessem acompanhar o drama da paternidade desconhecida. Thompson nos esclarece que:

[...] a produção e circulação das formas simbólicas nas sociedades modernas é inseparável das atividades das indústrias da mídia. O papel das instituições da mídia é tão fundamental, e seus produtos se constituem em traços tão onipresentes da vida cotidiana, que é difícil, hoje, imaginar o que seria viver num mundo sem livros e jornais, sem rádio e televisão, e sem os inumeráveis outros meios através dos quais as formas simbólicas são rotineiras e continuamente apresentadas a nós. **Dia a dia, semana a semana, jornais, estações de rádio e televisão nos apresentam um fluxo contínuo de palavras e imagens, informação e ideias, a respeito dos acontecimentos**

**que têm lugar para além de nosso ambiente social imediato. Os personagens que se apresentam nos filmes e nos programas de televisão se tornam pontos de referência comuns para milhões de indivíduos que podem nunca interagir um com o outro, mas que partilham, em virtude de sua participação numa cultura mediada, de uma experiência comum e de uma memória coletiva.[o grifo é nosso] (1995, 219).**

O sucesso de *O Direito de Nascer* transformou a televisão brasileira, que, “a partir daí, caracterizou-se não só pela influência da telenovela, mas também por uma programação horizontal – o mesmo produto de segunda-feira a sábado” (FERNANDES, 1987, p. 66). Veiculadas ao horário nobre, emissoras como a TV Tupi, a TV Globo, a TV Excelsior e a TV Record, passam a transmitir de três a quatro telenovelas diariamente. Consolidada, a telenovela revela autores brasileiros, num mosaico que mesclava profissionais oriundos do rádio, do teatro, do cinema e da própria televisão.

A TV Globo, que havia iniciado suas transmissões em 1965, resolve investir maciçamente, até meados de 1969, no campo da teledramaturgia, seguindo a linha do folhetim exótico. Para tanto, contratara a produtora e escritora cubana Glória Magadan, que passou a dirigir o departamento de teledramaturgia da emissora. Por meio das telenovelas veiculadas pela TV Globo nesse período, os telespectadores acompanhavam histórias que eram vivenciadas em países como Marrocos, México, Espanha e Japão. As telenovelas, escritas e dirigidas por Glória Magadan, seguiam a velha tradição maniqueísta dos melodramas, centrada na luta entre o bem e o mal. Era como se o universo social se estruturasse por antinomias: justiça/injustiça, fidelidade/infidelidade, amor/ódio, rico/pobre, felicidade/tristeza. Para compor suas tramas, a cubana não economizava no exotismo, obscurecendo

seus cenários com calabouços, masmorras, tavernas, hospitais e saídas secretas de castelos mal-assombrados. Novelas como: *Ilusões Perdidas* (Enia Petri), *O Ébrio* (de Gilda de Abreu, adaptada por José Castellar e Heloisa Castellar), *Compro essa Mulher* (de A. Dumas, adaptada por G. Magadan), *O Sheik de Agadir* (de Nicolai Gógol, adaptada por G. Magadan), *O Rei dos Ciganos* (Moisés Weltman), *A Sombra de Rebeca* (de Glória Magadan, versão novelística de *Madame Butterfly*), *A Rainha Louca* (de A. Dumas, adaptada por G. Magadan) e *Sangue e Areia* (de Janete Clair), exibidas pela TV Globo entre 1963-1968, constituem uma ínfima amostra dessa fase “sentimental” e/ou “fantasiosa” das telenovelas produzidas por essa emissora. Porém, já nessa época, começa-se a perceber sutis diferenças entre a dramaturgia latino-americana importada e o melodrama escrito por autores brasileiros. Aos poucos, o Brasil vai roubando a cena.

Ao final do ano de 1968, uma telenovela pretende romper com a tradicional receita seguida até então, sustentada principalmente no melodrama e no exotismo. Com *Beto Rockfeller*, a TV Tupi, principal concorrente da TV Globo nesse momento, tenta conceder um novo formato ao gênero. Buscando um ritmo mais rápido, procura conceder um caráter mais solto ao desempenho das personagens, além de ambientar totalmente a trama ao calor dos trópicos.

A telenovela de Bráulio Pedroso intenta apresentar um enredo com o qual o telespectador brasileiro pudesse facilmente se identificar. Para tanto, o autor tratou não só de estruturar a trama com diálogos descontraídos e bem humorados, como também vislumbrar temas atuais presentes no cotidiano da população brasileira, impasses e esperanças da sociedade real. Para os Mattelard (1998, p. 30), *Beto Rockfeller* seria o primeiro arquétipo real da novela brasileira, por introduzir outro tipo de herói e impulso dramático. A dicotomia entre o bem e o mal perde força e o herói deixa de ser o executor da vingança, a encarnação da paixão e portador do bem. Passa, assim, a compor a identidade de um indivíduo de origem modesta, morador da cidade, um sujeito dotado de

erros, dúvidas, inseguranças, buscando estima e colocando em prática todos os seus recursos de astúcia para a escalada social. Segundo Campedelli (1987) os críticos o classificaram como “próximo do caráter brasileiro”.

*Beto Rockefeller* configurou-se como uma tentativa de romper com a tradição dramática e artificial que dominava o gênero, desde que esse foi implantado no país. O principal protagonista da trama, Beto, é um jovem comum de classe-média, um vendedor de calçados, que passa a frequentar a alta sociedade, forjando ser um importante milionário. Na companhia de sua sofisticada namorada Lu, Rockefeller transita por lugares badalados da sociedade paulistana daquela época, como a Rua Augusta. Já com Cida, sua namorada suburbana, Beto vive o cotidiano simples das periferias brasileiras. Boa parte da trama se desenvolve caracterizada na habilidade de Beto em esconder sua origem humilde, não permitindo que seus dois universos sociais se mesquem. O maniqueísmo centra-se agora na figura de um só personagem.

O anti-herói assume os postos até então ocupados por personagens de caráter firme, sensatos, absolutamente honestos e capazes de qualquer proeza para salvar a heroína das adversidades. A sua concepção procurava se aproximar das pessoas comuns; isto é, ter as atitudes boas e más conforme se apresenta à vida (FERNANDES, 1987, p. 116).

A obra *Beto Rockefeller* foi pioneira não só por conseguir trazer a temática nacional para o universo das telenovelas, mas também por substituir as fantasias dos “dramalhões” pela realidade do cotidiano. A malandragem, presente neste enredo, agrada ao público e permite à TV Globo repensar o estilo Magadan.

Percebendo o filão mercadológico presente na citada produção, a TV Globo, que vinha assumindo gradativamente a

liderança da indústria televisiva no Brasil, insere significativas alterações na linha de suas novelas. Buscando não só ambientá-las no Brasil, como também investindo maciçamente em tecnologia: videoteipe e as câmeras portáteis, amplamente usadas nas tomadas externas, possibilitando assim aproximar o telespectador de seu universo paisagístico.

A emissora também faz uma importante reestruturação no horário de suas telenovelas, perseguindo o modelo do público-alvo. Dessa forma, o horário das seis ficou destinado aos adolescentes, donas-de-casa e empregadas domésticas. A produção, nesse caso, se caracterizou pelo romantismo e a nostalgia do passado, sendo comuns as adaptações de obras consagradas da literatura nacional. Ao horário das sete, são acrescentadas ao público anterior, as mulheres que trabalham fora; portanto, as histórias deveriam seguir um modelo mais leve e juvenil, romanceadas sim, contudo temperadas com uma boa dose de humor. O horário das oito, posterior ao *Jornal Nacional*, estava direcionado a uma mulher madura, ao seu marido, à célula familiar de forma geral, com enredos enfocando seu cotidiano e seus problemas. Já o horário das dez ficou reservado a um trabalho mais experimental (O GLOBO, 1978).

O afastamento de Glória Magadan da emissora é considerado outra importante atitude na transformação estética do gênero, visto que, para a cubana, o Brasil não era um país romântico e um galã não poderia ter por alcunha João da Silva. Para ela, esse teria de se nomear Ricardo Montalban, Alberto Limonta ou Ferdinando de Montemor. Além disso, os cenários precisavam ser exóticos. Segundo o dramaturgo Dias Gomes (1998, p. 257), telenovelistas que revezaria com Bráulio Pedroso e Jorge Andrade, o horário das 22 horas na TV GLoBo, reservado à sátira social, junto com Glória Magadan, foram também os Limonta e os Montemor e em seus lugares apareceram os Joões da Silva.

Se a produção das telenovelas, realizada até então, estava restrita exclusivamente ao espaço dos estúdios, aproximando-se mais da linguagem teatral, com o advento da

câmera portátil percebe-se uma significativa mudança na linguagem televisiva, pois ganha mais maleabilidade, aproximando-se cada vez mais da linguagem do cinema. Além disso, o foco das temáticas, limitado até então à cidade do Rio de Janeiro, começa a abranger outras regiões do país, possibilitando que os habitantes dessas regiões pudessem se identificar com as suas paisagens e seus símbolos culturais. Essa forma de abordagem também permitiu ao telespectador deparar-se com certa representação do mosaico cultural que é o Brasil. A estratégia era ambientar as telenovelas nas mais variadas regiões do país, procurando não repeti-las de forma consecutiva. Para tanto, as tramas passaram a retratar os diversos “Brasis”: desde a região sul, com suas tradições oriundas da colonização europeia, passando pela São Paulo do concreto armado, transitando pela sensualidade e malandragem carioca, chegando mesmo a encenar a Bahia dos coronéis e de todos os santos. Ressalta-se, porém, que as ações principais, numa estratégia de reduzir custos, são filmadas e encenadas nas cidades cenográficas, construídas em cidades próximas ao Rio de Janeiro, numa tentativa de reproduzir os símbolos pertencentes à região do país que estava sendo retratada.

Todo o investimento realizado, pela Rede Globo, no gênero, somado à preocupação de retratar a cultura brasileira, populariza de forma significativa, seu produto. Conforme Melo:

Dias Gomes identifica nesse abasileiramento da telenovela a conquista de uma tipicidade televisual nacional. Para o dramaturgo, a telenovela foi à única coisa que a televisão brasileira inventou com características de um produto típico da televisão. Isso porque a nossa televisão surgiu copiando ou adaptando velhos programas do rádio e também tirando alguma coisa do teatro ou veiculando

cinema e matando o teatro de revista ao transferi-lo para a própria televisão. A novela, entretanto, conseguiu se desenvolver como um fenômeno da televisão brasileira (MELO, 1988, p. 49).

Ao final da década de 60 e início de 70, a TV Globo já transmitia, em rede, uma programação única e centralizada, percorrendo mais de 4.220 quilômetros do território nacional. Segundo Borelli (2001, p.32), o período aqui registrado marca uma mudança significativa no panorama televisivo, surgem inovações que visam racionalizar e sofisticar o processo produtivo. Incremento tecnológico, gerenciamento administrativo, qualificação dos profissionais e a alteração do modelo narrativo, associado ao fortalecimento do setor de telecomunicações no Brasil, marcam as transformações desse novo momento da televisão e da teledramaturgia brasileira.

Em termos tecnológicos, como já foi mencionado, o videoteipe revoluciona a forma de se fazer televisão, possibilitando ser o processo mais planejado e organizado. Isto propiciou que todo o material produzido fosse arquivado, repetido, corrigido e restaurado, contribuindo para a formação de uma memória da televisão brasileira. Câmaras mais leves ampliaram o foco narrativo, antes circunscrito aos cenários artificiais dos estúdios. As cenas externas incorporaram o “mundo lá fora”, concedendo à representação da telenovela um ar mais “natural” e “realista”. Outro incremento importante foi a inclusão da cor, alterando assim, de forma significativa, o modelo produtivo. Cenário, figurino e iluminação, antes transitando entre o branco, o cinza e o preto, ganharam a multiplicidade do colorido e suas várias tonalidades (BORELLI, 2001, p.33).

O investimento na capacitação de técnicos, produtores, autores e atores baliza esta nova fase da televisão brasileira. Investindo na formação voltada para as especificidades do meio, gesta-se um corpo de profissionais voltados para o “fazer televisão”. No intuito de romper com o improvisado e o

artesanato, insere-se na esfera produtiva um processo de divisão do trabalho. Criam-se departamentos voltados para o figurino, a cenografia, a iluminação, a sonoplastia (Ibidem). A televisão se profissionaliza e passa a ser regida pela lógica do mercado.

No universo da narrativa televisiva, sem desconsiderar sua vocação melodramática, outros ramos da ficcionalidade como a comédia, o drama, a sátira social e a tragédia passam a compor a trama. Segundo Kehl (1986: 289), “a telenovela, cotidiana e doméstica, transforma-se nesse período, na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro”. A Rede Globo, preocupada não só em adequar-se às exigências de credibilidade dos tempos modernos, como também em investir no lucrativo terreno de retratar a realidade brasileira, resolve alimentar-se do que representava ser novo e progressista para a época, incorporando ao seu quadro de funcionários um surpreendente lote de dramaturgos, poetas, atores e diretores tais como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Ferreira Gullar.

Uma nova forma de se pensar e produzir telenovelas passa a nortear autores, diretores, produtores e atores. Formas simbólicas, visando à representação do Brasil, são perseguidas por esses profissionais da Comunicação Social. A realidade brasileira amalha progressivamente a cena e, em decorrência disto, as telenovelas ganham personagens, assuntos e cenários brasileiros. É a fase “realista” ou “nacional-popular” da telenovela brasileira, que inicia em 1968 e termina no ano de 1990 (HAMBURGER, 1998; BORELLI, 2001; LOPES, 2014).

Tramas situadas no tempo contemporâneo, ambientadas em espaços urbanos e rurais de fácil reconhecimento do público e o uso de imagens de documentos acerca da história do país, estruturaram um universo aceitável como território nacional. Os personagens retratam cenas de um cotidiano no qual parcela significativa da sociedade brasileira da época estava imersa. Esta ênfase de representação de uma contemporaneidade “apresentavam tensões de um país que se

via como ‘do futuro’ e que parecia crer que finalmente chegara sua vez” (HAMBURGER, 2005, p.149).

Algumas produções desta fase “realista” ou “nacional-popular” se destacaram como: *O Bem Amado*, *Bandeira 2*, *Saramandaia e Roque Santeiro* de Dias Gomes; *Selva de Pedra*, *Irmãos Coragem*, *Pecado Capital* e *O Astro* de Janete Clair; *Escalada* e *Casarão*, ambas de Lauro Cesar Muniz; *Gabriela*, uma adaptação da obra de Jorge Amado, produzida por Walter George Durst; *Escrava Isaura* (inspirada na obra homônima de Bernardo Guimarães); *Dancin Days* e *Vale Tudo* de Gilberto Braga; *Feijão Maravilha* de Bráulio Pedroso; *Marron Glasé* de Cassiano Gabus Mendes e *Tieta*, uma adaptação da obra de Jorge Amado concebida por Aguinaldo Silva. A migração de temas da cultura e da sociedade brasileira para as tramas da telenovela permite atribuir “às novelas da Globo o papel de protagonistas na construção de uma teledramaturgia nacional” (LOPES, 2003, p.24).

A telenovela brasileira, ao longo da sua história, conquistou reconhecimento público como produto artístico-cultural, ganhando espaço no debate sobre a cultura brasileira e a identidade nacional. Esta pode ser considerada um legítimo produto da modernização tardia do país, “por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacional-comunicação de massa dentro do Brasil” (LOPES, 2014, p.2).

No quarto capítulo deste trabalho o leitor encontrará uma análise da relação que se estabelece entre a fase “realista” ou “nacional-popular” da telenovela brasileira e a teledramaturgia do autor aqui em estudo, com foco específico para *O Bem Amado*, *Saramandaia* e *Roque Santeiro*. Segue um relato cronológico acerca da teledramaturgia produzida por Dias Gomes e veiculada na Rede Globo de televisão.

## 2.2 – A teledramaturgia de Dias Gomes

Convencido do papel social que a telenovela poderia desempenhar, Dias Gomes aceita o convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni<sup>7</sup>, e passa a compor o quadro de teledramaturgos da TV Globo, em meados de 1969. A empresa já havia rescindido o contrato de Glória Magadan, mas essa deixara uma produção iniciada, o folhetim italiano *A Ponte dos Suspiros*. Dias Gomes teria como primeiro trabalho na emissora assumir o projeto. Ele aceita o desafio, assinando-o com o sugestivo pseudônimo de Stela Calderón. A estória, ambientada em Veneza, sofre transformações na autoria de Dias Gomes, que consegue introduzir, sutilmente, uma crítica à deposição de João Goulart e à esperança por tempos melhores. Talvez pelo tom de crítica social que a novela aborda, seu horário de veiculação transfere-se das 19 para o das 22 horas, inaugurando o horário.

Dias Gomes (1976, p. 14), concebe a telenovela, nesse momento, como:

[...] a única trincheira onde ainda se resiste em favor da cultura brasileira. É o único terreno onde ainda se pensa em termos de Brasil. Quando me refiro à novela, falo de uma linguagem própria e que, de algum modo, procura transportar a realidade e os problemas brasileiros para o vídeo.

O dramaturgo estreou sua assinatura na telenovela com *Verão Vermelho*, em janeiro de 1970, mantendo-se no horário das 22 horas. A novela apresentava como temáticas: o desquite, o relacionamento entre pais e filhos e até os

---

<sup>7</sup> Boni era Superintendente de produção e programação da Rede Globo.

problemas ligados à reforma agrária, ambientando-se na brasileiríssima Bahia.

Em sua novela seguinte, *Assim na Terra como no Céu*, retratada na Ipanema dos anos 70, outro tema polêmico ganhou o tratamento do autor. Vítor, o protagonista da história, é um padre que abandona a batina para se casar. Além de abordar um tema tabu para a sociedade da época, a trama, ainda movida por uma boa dose de humor, ficou conhecida pelo suspense do assassinato de uma das principais personagens, Nívea. Surgiu o bordão “Quem matou Nívea?”

Nessa época, segundo Dias Gomes (1998), a televisão era repleta de tabus. Mas isso não o conformou, pois estava decidido a transportar o universo de sua dramaturgia para o ambiente das telenovelas, na tentativa de buscar uma linguagem própria para o gênero, rompendo de vez seu “cordão umbilical” com o melodrama. E assim faz, transformando a peça *A Invasão*, anteriormente vetada pela censura, na telenovela *Bandeira 2*, veiculada pela TV Globo entre 1971 e 1972. A trama desenvolveu-se num subúrbio do Rio de Janeiro - um ambiente permeado por sambistas e bicheiros - onde a malandragem carioca toma a cena. O protagonista era um banqueiro de bicho mau-caráter, um senhor de idade que mandava matar seus concorrentes. Seu perfil destoava totalmente dos heróis românticos dos folhetins melodramáticos.

Tanto que, antes de entrar no ar, um desses analistas profetizou inevitável fracasso, porque “a maioria das personagens era das classes C e D, não tendo os espectadores das classes A e B com quem se identificar”. Apesar de cercada de todas as apreensões, *Bandeira 2* foi ao ar e quebrou esses tabus (...). A morte do protagonista, no último capítulo – toda a população de Ramos comparece espontaneamente à gravação do enterro -, ganhou

manchete em letras garrafais na primeira página do jornal Luta Democrática: MORREU TUCÃO. Tucão deixa de ser ficção, ganhara vida própria e morreu de fato. O número de sua sepultura daria no jogo do bicho no dia seguinte, e os “banqueiros” já esperavam porque mandaram “cotá-lo”. (GOMES, 1998, p. 265).

Seguindo esse movimento de retratar o Brasil, no verão de 1973, os telespectadores brasileiros acompanham a saga do Prefeito Odorico Paraguassu, na novela *O Bem-Amado*, a primeira telenovela em cores veiculada pela televisão brasileira, também no horário das 22 horas. Inspirada num conto de Dias Gomes, que depois ganhou sua versão para o teatro, a novela é “o encontro de Dias Gomes com o que ele chama de verdadeira linguagem da TV”. Em suas novelas anteriores, como: *Assim na terra como no céu*, *Verão vermelho* e *Bandeira 2*, o dramaturgo já vinha perseguindo essa ideia, procurando distanciar-se da forma teatral, cinematográfica e melodramática, comuns às telenovelas produzidas até então, inserindo personagens cômicos e anti-heróis. “Quando escrevi ‘Bandeira 2’, a coisa mais importante e gratificante que já fiz, me libertei. Usei elementos que todos acreditavam de mau gosto, como a abordagem de problemas sociais feita num ambiente pouco plástico, pobre, sujo, e foi aquele sucesso. Agora, estou escrevendo com despojamento, sem me preocupar se o público vai aceitar ou não” (VEJA, 1973). No quarto capítulo desta tese de doutoramento, o leitor encontrará elementos mais precisos acerca da narrativa de *O Bem-Amado*.

Já com a telenovela *O Espigão*, veiculada pela TV Globo em 1974, no horário das 22 horas, Dias Gomes inovou, ao abordar com bom humor, a temática da expansão imobiliária e questões voltadas para a Ecologia, em tempos em que estes conflitos ainda não estavam na ordem do dia do

debate acerca do desenvolvimento das cidades brasileiras. Mantendo o perfil de crítica social, a trama abordou as mazelas sociais advindas do capital especulativo. O crescimento desordenado e desigual das cidades, a especulação imobiliária e o valor do capital em detrimento do homem e da natureza aparecem como temas centrais do folhetim.

A personagem central é Lauro Fontana, um bem sucedido empresário do mercado de hotelaria. De origem humilde, compensa o passado miserável com delírios de grandeza e de fascínio pela tecnologia. O empresário passa toda a trama perseguindo seu principal objetivo: construir um prédio de cinquenta andares, sofisticado e tecnológico - o Fontana Sky, o espigão - que deveria ser construído no bairro do Botafogo, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, seria preciso convencer a família Camará a vender sua mansão, sediada numa imensa área verde do bairro carioca, para a construção do empreendimento. Paralelo ao desenvolvimento de artimanhas por parte de Fontana, para convencer os Camarás a venderem o imóvel, o empresário enfrenta as críticas de defensores do meio ambiente, tementes aos impactos e à devastação que tamanha construção provocaria na região em questão.

Em *O Espigão*, para caracterizar o universo sofisticado e tecnológico que envolvia a personagem central, a TV Globo importou dos Estados Unidos símbolos que referendavam a modernidade na ocasião, como:

[...] um relógio digital de mesa, que exibia os horários em vários países; um aparelho que funcionava como rádio, abridor de cartas e apontador de lápis; uma escova de dente elétrica, que, adaptada, virava um secador de cabelos; um par de óculos com pequenos para-brisas nas lentes e outros com dois mini-holofotes (GLOBO, 2010, p. 66).

Outra inovação da trama foi o fato de abordar a questão da inseminação artificial, novidade na medicina da época. Cordélia, mulher de Fontana, vê na nova técnica uma possibilidade efetiva de gerar um filho, uma vez constatada a esterilidade do marido. Na história da teledramaturgia brasileira, a mencionada telenovela é conhecida por ser pioneira no uso significativo de efeitos especiais.

Finalizada a trama que abordou o desenvolvimento urbano e o mercado imobiliário, Dias Gomes dedica-se a outro projeto de sua teledramaturgia: a fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua ferosa viúva Porcina, a que era sem nunca ter sido viúva. O folhetim era uma adaptação de sua peça *O Berço do Herói*, censurada pelo Estado Autoritário nos anos 60. A telenovela estava prevista para iniciar sua exibição em 27 de agosto de 1975, já possuía trinta capítulos gravados e sua estreia estava sendo amplamente anunciada pela TV Globo. Contudo, sua encenação fora expressamente proibida pelo Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), órgão responsável por balizar a censura no período do regime autoritário brasileiro.

No dia em que deveria estreiar, o âncora do Jornal Nacional, o jornalista Cid Moreira, leu um editorial assinado pelo presidente da empresa, o jornalista Roberto Marinho, que pronunciava a impossibilidade de veiculação da telenovela. Para suprir a lacuna na programação da emissora, uma reprise compacta da novela *Selva de Pedra* de Janete Clair foi exibida, o folhetim havia ido ao ar na íntegra pela mesma emissora no ano de 1972.

O golpe duro sofrido pela ditadura civil-militar levava Dias Gomes a repensar a estrutura textual de sua teledramaturgia. Era necessário construir mecanismos que burlassem o poder de veto da censura. Assim, ainda no ano de 1975, o autor dedica-se a sua nova obra, a telenovela *Saramandaia*, que foi exibida pela Rede Globo no horário das 22 horas, entre 3 de maio de 1976 e 31 de dezembro do mesmo ano. Na narrativa, a representação do Brasil entra no

campo do “realismo fantástico” ou “realismo maravilhoso”. No quarto capítulo retornamos a temática de Saramandaia.

Prosseguindo com o estudo da trajetória da teledramaturgia de Dias Gomes, fora veiculada também pela rede Globo, entre julho de 1978 e janeiro de 1979, a telenovela *Sinal de Alerta*. Neste momento da história da telenovela brasileira, começa-se a inserir colaboradores para auxiliar os autores na confecção do texto dos folhetins. Neste caso, Dias Gomes contou com o auxílio de Walter George Durst. A novela apresentou na cena central a temática ambientalista, enfatizando o perigo da poluição nas grandes cidades. Na trama, Tião Borges é o proprietário de uma fábrica de fertilizantes e inseticidas e torna-se alvo de campanhas em defesa do meio ambiente, capitaneadas por sua ex-mulher, a jornalista Talita Borges, proprietária do semanário *Folha do Rio*. Talita trava uma ferrenha campanha contra uma das fábricas de Tião, a Fertilit, por a mesma estar poluindo o bairro onde está instalada. Operários da fábrica, como o idealista Nilo Bastos, Consuelo e Adelaide se rebelam contra a direção da fábrica e fazem passeatas de protesto. Para o aludido folhetim, o renomado arquiteto Orcar Niemeyer gravou um depoimento, tratando da importância da preservação do meio ambiente.

Os anos seguintes à exibição de *Sinal de Alerta*, Dias Gomes voltou sua produção textual para os seriados e minisséries. Assim, trabalhou na supervisão de texto do seriado *Carga Pesada*, entre 1979 e 1980, produziu a minissérie inédita *Um Tiro no Coração* em 1982 e dedicou-se ao ofício do seriado *O Bem-Amado* nos anos de 1980 a 1984.

Em 1985, Dias Gomes volta seu foco para a teledramaturgia, reescrevendo *Roque Santeiro*, com o auxílio de Aguinaldo Silva e colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis. O Brasil já não está mais sob a égide da ditadura civil-militar, são tempos de redemocratização e a telenovela que havia sido amplamente censurada em 1975, pôde enfim ser exibida. Mas esse também é um tema do quarto capítulo.

No ano de 1987, Dias Gomes volta a escrever um seriado, *Expresso Brasil*. Posteriormente, redigi *Mandala*, telenovela que foi exibida entre outubro de 1987 e maio de 1988. Nesta obra, o referido autor teve como colaboradores Mauricio Moraes e Lauro César Muniz. A trama fora inspirada na tragédia grega de Édipo Rei, escrita por Sófocles, 427 a.C. e ressaltou a luta do homem com seu próprio destino. A novela é apresentada em dois momentos.

Ambientada na cidade do Rio de Janeiro, o primeiro momento retrata o Brasil do início dos anos 60, a renúncia do presidente Jânio Quadros e a campanha pela legalidade, que procurou assegurar a posse de João Goulart, então vice-presidente. Nesse contexto de instabilidade política estão inseridas as personagens Jocasta, uma jovem estudante de Sociologia, em seus 18 anos, e seu pai, o militante comunista Túlio Silveira. Ambos participam ativamente do movimento político que tomara a cena pública do país na época.

Além da atividade política, Jocasta é apaixonada por Laio, um jovem estudante, em seus 25 anos, que cursa Psicologia e vive totalmente alheio à turbulência política vivida pelo Brasil no período retratado na trama. Laio tem uma vida confortável, vive da mesada do pai, o rico comerciante Michel Lunardo. Laio é adepto do esoterismo e só costuma tomar decisões depois de consultar seu guru Argemiro. O envolvimento de Laio e Jocasta a leva a uma gravidez. A notícia da gestação surpreende Laio, que inseguro busca orientação com seu guia espiritual. Argemiro joga os búzios para Laio e diz que a criança será um menino, que irá odiá-lo e terá uma relação amorosa com a mãe. Temeroso, após o nascimento do filho, Laio some com o bebê.

Vinte e cinco anos se passam e Jocasta torna-se uma bela mulher, porém, frustrada e inquieta. Ela nunca havia desistido de procurar pelo filho desaparecido. Já está separada de Laio, que expandira a fortuna do pai associando-se ao jogo clandestino. Num dado dia, Laio encontra Édipo casualmente numa estrada, os dois discutem e Laio acaba por despencar de uma ribanceira e morre. Na sequência, Édipo vai trabalhar na

empresa de Jocasta. Os dois se apaixonam, mas ele não sabe ser o filho desaparecido dela. Só ao final da trama que Édipo descobre ser filho de Jocasta e Laio.

No ano seguinte, Dias Gomes escreve a minissérie *O Pagador de Promessas*, adaptando para a televisão obra símbolo de sua dramaturgia.

Os anos noventa se iniciam e Dias Gomes retorna para sua teledramaturgia. Com a contribuição de Ferreira Gullar e Lauro César Muniz escreve *Araponga*, veiculada entre outubro de 1990 e março de 1991. A estória teve como inspiração antigos filmes de espionagem. É possível perceber, no pano de fundo, uma visível sátira ao serviço de investigação desenvolvido no período da ditadura militar brasileira (1964-1984), pelo órgão máximo de averiguação da mesma, o SNI (Serviço Nacional de Informação). Haja vista ser o nome do folhetim uma alusão à ave que simbolizava o agente secreto brasileiro na época do Estado Autoritário, a araponga. Segundo Ferreira Gullar (2006), a proposta era a de escrever uma novela de caráter político-humorístico, na qual a personagem central retratasse os agentes secretos da ditadura militar.

Em cena, a vida dos grandes centros urbanos, como a cidade do Rio de Janeiro dos anos noventa. Assim como em *Beto Rockfeller*, telenovela veiculada pela TV Tupi em 1968, a personagem central da trama em *Araponga*, o atrapalhado policial federal Aristênio Catanduva, é o retrato do anti-herói.

A novela inicia com a morte do Senador Petrônio Paranhos. O mesmo falece ao dar uma entrevista à jornalista Magali Santana, num quarto de motel, condição esta estabelecida pelo Senador. A profissional da imprensa estava interessada no romance entre o membro do senado e a jovem Arlete. O problema é que o político morre e deixa a jornalista em situação difícil. O falecimento do senador é investigado por Aristênio Catanduva. O detetive então estabelece elos imaginários entre pessoas e situações envolvidas no crime, no sentido de explicar o mesmo.

Ainda na trama, Araponga, policial federal que muitos serviços prestou ao Regime Militar, tenta convencer seus superiores da necessidade de ativar o SNI, antigo órgão de inteligência da ditadura militar. A novela segue com o detetive tendo como objetivo desvendar o crime do senador.

Os anos seguem e, em 1995, em comemoração aos trinta anos da Rede Globo, Dias Gomes é convidado para fazer uma releitura do texto de uma obra de sua esposa já falecida, a também autora de teledramaturgia Janete Clair. *Irmãos Coragem*, novela que havia feito estrondoso sucesso nos anos 70, no horário das 20 horas, volta ao cenário da teledramaturgia brasileira. Assim, com o tratamento de Dias Gomes e Marcílio Moraes e colaboração de Ferreira Gullar e Lilian Garcia a novela homônima ganha nova roupagem.

Exibida no horário das 18 horas, entre janeiro e julho de 1995, a trama central permanece a mesma, relatando a estória da luta pela liberdade e contra a opressão, na figura dos irmãos Coragem: João, Jerônimo e Duda. Os irmãos trabalham no garimpo da fictícia Coroadó, situada no interior de Minas Gerais. No ofício de garimpeiro, João tem a sorte de encontrar um diamante valioso, mas sua conquista logo acende a cobiça do coronel Pedro Barros, dono de quase todos os garimpos da região, homem detentor do poder de mando sob os habitantes de Coroadó. Os irmãos são perseguidos pelos jagunços de Pedro Barros, que conseguem roubar a pedra de João. A trama segue com os irmãos tentando resgatar a pedra de João e lutando contra o poder do coronel Barros. O diamante torna-se assim o símbolo da luta pela liberdade e contra a exploração e o poder de mando do sistema coronelista.

Ainda no ano de 1995, Dias Gomes dedica-se a outro trabalho, a minissérie *Decadência*. Exibida em setembro do mencionado ano, composta de doze capítulos, a narrativa abordou o súbito enriquecimento de um pastor evangélico, que explorava seus fiéis e a decadência de uma poderosa família.

No ano seguinte, 1996, o dramaturgo escreve, com a colaboração de Ferreira Gullar, a telenovela *O Fim do Mundo*, sua última telenovela. Uma questão central permeava o folhetim: o que aconteceria se o mundo acabasse amanhã? A novela foi exibida pela TV Globo, entre maio e junho de 1996, no horário das 20h40min, uma trama curta, com apenas 35 capítulos.

Encenada na fictícia Tabacópolis, cidade ambientada no interior da Bahia, onde a dinâmica econômica emanava da cultura agrícola do fumo e do turismo exotérico. A cidade recebe vários turistas devido não só aos fluídos afrodisíacos que emanam da gruta do amor, mas também das visões e previsões de um morador da cidade, Joãozinho da Dagmar. O vidente havia ficado famoso após acertar previsões sobre políticos e esportistas da região, mas também era acusado de charlatanismos pelos mais céticos.

Buscando traçar um panorama da condição humana, o folhetim abordou vários comportamentos que o homem é capaz de vivenciar em momentos extremos de pressão e de medo advindos da ideia do fim do mundo. O profeta da cidade havia declarado a destruição do planeta em três meses. Os moradores de Tabacópolis entram em pânico e passam a revelar seus desejos mais íntimos. Moças perdem a virgindade, criminosos e doentes mentais são soltos e amores reprimidos são declarados. Os problemas surgem quando a previsão do vidente não se concretiza na data prevista e os moradores da cidade enfrentam as consequências de terem manifestados seus anseios secretos. O vidente insiste na profecia e no último capítulo da telenovela a cidade é tomada por chuva de meteorito, furacões e raios. A trama termina com o apocalipse.

Entre março e maio de 1998, no horário das 22 horas, estruturada em vinte capítulos, a Rede Globo veicula a última obra escrita por Dias Gomes para a televisão brasileira, a minissérie *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Ambientada na Bahia dos anos noventa, a produção é uma adaptação da obra homônima de Jorge Amado. O texto contou com a

colaboração de Ferreira Gullar e Marcílio Moraes. No imaginário de Dias Gomes e seus parceiros, a controvertida vida da quituteira Florípedes Paiva (Dona Flor) e seus maridos, Vadinho e Teodoro, são acrescentados uma boa dose de humor, sensualidade e fantasia.

O universo da teledramaturgia de Dias Gomes mostra-se fortemente vinculado à estética “nacional-popular” da qual sua matriz intelectual descende. Suas tramas se passam em sua grande maioria em cidades fictícias do nordeste brasileiro, assemelhando-se facilmente a qualquer cidade do interior do Brasil, composta pela prefeitura, a igreja matriz, a praça e seu coreto, enquanto dimensões de espaço público. A modernização que passara a sociedade brasileira nos anos cinquenta, sessenta e setenta também são temas de suas narrativas, nas quais os grandes centros urbanos e seus empreendimentos são abordados sem que se esqueça da existência dos subúrbios, habitados pelas famílias de trabalhadores migrantes. Na obra do dramaturgo, a cultura nacional ganha a cena e os telespectadores identificam facilmente os tipos e os temas que engendram suas tramas. Nos capítulos que seguem vamos abordar com mais particularidade esta relação.



## CAPÍTULO 3 - DIAS GOMES: UM INTELLECTUAL EM SEU CONTEXTO

### 3.1 – Um retrato do autor

*Aceito a tarja que me pregaram na testa: subversivo. Minha única dúvida é se realmente a mereci, se de fato incomodei bastante.*

**Dias Gomes**

Neste breve esboço que segue, o leitor encontrará uma narrativa acerca dos principais fatos que nortearam a vida e obra do dramaturgo Dias Gomes. No texto aqui desenvolvido, priorizamos a narrativa e a cronologia<sup>8</sup> construída pelo

---

<sup>8</sup> Le Goff nos elucidada, para o “(...) fato de que o historiador deve respeitar o tempo que, sob diversas formas, é a condição da história e que deve fazer corresponder seus quadros de explicação cronológica à duração do vivido. Datar é e será sempre uma das tarefas fundamentais do historiador, mas deve fazer-se acompanhada de uma outra manipulação necessária da duração – periodização -, para que a datação se torne historicamente pensável. Gordon Leff recordou com veemência: ‘A periodização é indispensável a qualquer forma de compreensão histórica’ (1969, p.130), acrescento com pertinência: ‘A periodização, como a própria história, é um processo empírico, delineado pelo historiador’ (op. cit., p.150). Acrescentarei apenas que não há história imóvel e que a história também não é a pura mudança, mas o estudo das mudanças significativas. A periodização é o principal instrumento de inteligibilidade das mudanças significativas” (LE GOFF, 2003, p. 47).

dramaturgo em sua autobiografia<sup>9</sup>, buscando enaltecer os principais argumentos que procuram dar sentido ao título de suas memórias: *Apenas um Subversivo*. Outro foco priorizado na construção do texto, diz respeito à identificação de elementos que simbolizam<sup>10</sup> ser Dias Gomes, sujeito pertencente à geração de artistas e intelectuais dos anos 60<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Segundo Sérgio Miceli, memórias, biografias, correspondências, repertórios e dicionários biobibliográficos são fontes indispensáveis na confecção de uma história social (MICELI, 2009, p. 9). François Dosse, por sua vez, afirma ser a biografia, “(...) um elemento privilegiado na reconstituição de uma época, com seus sonhos e angústias. Walter Benjamin via no historiador aquele que promove uma reconstrução de uma época para, nela, distinguir uma vida individual com o objetivo de ‘demonstrar como a existência interna de um indivíduo cabe numa de suas obras, num de seus fatos [e] como, nessa existência, insere-se uma época inteira’. No século XIX, Dilthey dizia exatamente isso, considerando a biografia um meio privilegiado de chegar ao universal. Para ele, ‘a história universal é a *biografia*, diríamos até a autobiografia da humanidade’. (...) A biografia é uma espécie de palimpsesto, do qual, sob a factualidade atestada do percurso do nascimento à morte, uma outra história pode ser exumada, a história dos sonhos e dos desejos, da verdadeira relação com o mundo” (DOSSE, 2009, p. 11 e 296).

<sup>10</sup> Pierre Bourdieu ressalta, que os símbolos são importantes instrumentos de integração social, por servirem como mecanismos de conhecimento, de comunicação e de reconhecimento do universo social que as pessoas partilham. É através dos símbolos que se chega a um consenso acerca do sentido do mundo social, o que contribui para a garantia da reprodução da ordem social (BOURDIEU, 1988, p. 10)

<sup>11</sup> Como afirma Renato Ortiz, “(...) Nesse momento, que alguns historiadores chamam de “redescoberta do Brasil”, todo movimento de compreensão da sociedade brasileira se insere no contexto mais amplo de redefinição nacional. A revolução de 30, o Estado Novo, a transformação da infra-estrutura econômica colocam para os intelectuais da época o imperativo de se pensar a identidade de um Estado que se moderniza. A problemática do nacional e do popular nos anos 50 e 60 também se refere às questões econômicas e

Uma vez que, para a literatura recorrente<sup>12</sup>, neste período da vida da sociedade brasileira, uma atmosfera permeada pelas ideias de povo, liberdade e identidade nacional tomava as produções artísticas e intelectuais da época. Um misto de encantamento e crítica social dava a tônica do movimento, que tinha como principal objetivo, a construção do *homem novo*, o autêntico homem do povo, ainda não contaminado com a modernidade urbana e capitalista, identificado com suas raízes rurais e do interior. Esse ideário serviria, para moldar o futuro de uma nação livre a ser construída<sup>13</sup>.

Filho de Plínio Alves Dias Gomes e de Alice Ribeiro de Freitas Gomes, Alfredo de Freitas Dias Gomes, nasceu em 19 de outubro de 1922, na Rua do Bom Gosto, no bairro Canela, em Salvador. Quando veio ao mundo, o pai, pressentindo que morreria cedo, não podendo assim prepará-lo para a vida, disse: “Esse menino não deveria ter nascido” (GOMES, 1989, p. 15). Dias Gomes tinha um irmão, Guilherme, dez anos mais velho que ele, que com o tempo e a morte do pai, se tornaria seu ídolo. Quando pequeno, Dias Gomes era chamado carinhosamente de “Rompe-Rasga”, por seu pai, por viver correndo e derrubando tudo pela casa, quebrando louças e outros utensílios domésticos.

---

políticas com as quais se debate o Estado Brasileiro no período” (ORTIZ, 1994, p. 130).

<sup>12</sup> Ver, a respeito, a argumentação desenvolvida por Marcelo Ridenti em seus livros, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv* (2000) e *Brasilidade revolucionária* (2010). Ver também, os livros de Roberto Schwarz, *Cultura e Política* (2009), *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* de Marcos Napolitano (2008) e *Cultura brasileira e identidade nacional* de Renato Ortiz (1994).

<sup>13</sup> Segundo Pocock, “(...) Pode-se aprender muito sobre a cultura política de uma determinada sociedade nos diversos momentos de sua história, observando-se que linguagens assim originadas foram sancionadas como legítimas integrantes do universo do discurso público, e que tipos de *intelligentsia* ou profissões adquiriram autoridade no controle desse discurso” (POCOCK, 2003, p. 31).

Aos três anos de idade, perdeu o pai. Sua mãe teria de arcar sozinha com o sustento da casa e a educação dos dois garotos, Alfredo e Guilherme.

Rebelde, desobediente e mau aluno, “Rompe-Rasga” vivia fugindo de casa para jogar futebol com os meninos de rua no campo do Garcia. Atitude que sempre lhe garantia algumas surras. Sua mãe provinha de uma educação elitista e não admitia o contato do filho com a garotada de rua.

Dias Gomes fez o curso primário no Ginásio Nossa Senhora das Vitórias dos irmãos maristas. Um colégio católico, que como ele mesmo afirma, o fez acreditar em Deus compulsoriamente (GOMES, 1998, p. 17). Nessa época, o garoto não ia dormir sem rezar um Padre Nosso e três Ave Marias. Além disso, procurava sempre ir à missa das seis aos domingos, já que essa prática rendia-lhe alguns pontinhos na média do colégio. Um dia, desmaiou frente às imagens de Santo Antônio e Nossa Senhora. Posteriormente, ficou traumatizado por um bom tempo, não conseguindo entrar em mais nenhuma igreja, tendo sempre a impressão de que iria desmaiar. Mesmo quando tinha que acompanhar sua mãe, no cumprimento de uma promessa feita ao Senhor do Bonfim, que implicava em assistir à missa nas 365 igrejas da Bahia, segundo a lenda, que constataram ser apenas 92, negava-se terminantemente a entrar, ficando inerte na porta.

Seu irmão Guilherme havia se formado em Medicina e foi para o Rio de Janeiro prestar exame para o exército. Sua mãe resolveu ajudá-lo, prometendo ao Senhor do Bonfim assistir à missa em todas as igrejas da Bahia (GOMES, 1998, p. 35). Guilherme é aprovado. A atitude devota de sua mãe seria uma das fontes de inspiração para escrever tempos depois, *O Pagador de Promessas*, peça representativa da segunda fase de sua dramaturgia, que veio a consagrá-lo definitivamente como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros.

Ainda garoto, foi convidado pelo irmão Cândido do colégio marista, para ir até seu quarto pegar um santinho. Sabendo da fama de pedófilo do mesmo, lhe respondeu com uma banana -“*Aqui, ó!*” (GOMES, 1998, p. 17). Esse comportamento lhe custou a expulsão do colégio, com as seguintes alegações: indisciplina, conduta inconveniente, desrespeito aos superiores, além de outras mais. Atitudes como essas dos procuradores de Deus na terra ajudaram sensivelmente a minar sua crença em Deus. Um caso mal resolvido que tomaria uma dimensão mais apropriada em suas peças.

Na ânsia de provar que devia ter nascido, ainda criança toma gosto pela escrita, dos nove para os dez anos de idade. Nessa época, a admiração que tinha pelo irmão e seus colegas já era grande. Guilherme fazia faculdade de Medicina, mas se realizava mesmo escrevendo contos, poemas e romances e Dias Gomes o imitava nesse aspecto. A família desempenhou importante papel na construção dessa admiração que, posteriormente, se transformaria em idolatria, não cansando de lhe dizer: “*mira-te no teu irmão.*” Guilherme era amigo de Jorge Amado, Edílson Carneiro e Dias da Costa, eles compunham um grupo autointitulado de Academia dos Rebeldes, uma espécie de oposição à Academia Brasileira de Letras, onde, tanto Jorge Amado como o próprio Dias Gomes, iriam ocupar cadeiras tempos depois (GOMES, 1998, p. 23).

Seus primeiros contos recebem o estímulo de Dona Beatriz Contreiras, professora que iria auxiliá-lo no concurso de admissão do ginásio, no colégio Ipiranga. Seu talento para o teatro obteve sua primeira forma de manifestação, no seio familiar, onde organizava pequenos esquetes, desempenhando todas as funções: escrevendo, representando e dirigindo. Desperta então a paixão pelo teatro. Aos quinze anos de idade, já morando no Rio de Janeiro, escreve sua primeira peça teatral, *A Comédia dos Moralistas*. A peça, ambientada no carnaval, tinha ao centro de sua argumentação a crítica ao

moralismo burguês, tentando caracterizar uma família ultraconservadora, que usa o artifício da máscara para despir-se de seu moralismo. A *Comédia dos Moralistas* foi premiada em 1937, no concurso patrocinado pelo Serviço Nacional do Teatro e pela União Nacional dos Estudantes.

No Rio de Janeiro, moravam na pensão de Dona Marieta. Guilherme sustentava a família como médico do Exército, ocupando, na hierarquia militar, o posto de segundo tenente. Entre o Ginásio Vera Cruz e o Instituto de Ensino Secundário, Dias Gomes completou o ginásio.

A pensão de Dona Marieta, onde morava com sua mãe, se transfere para Copacabana, passando a se chamar Pensão Buenos Aires. Seu irmão Guilherme casa-se, mas continua sustentando ele e a mãe. Sentindo-se um peso para o irmão, engaveta seus projetos artísticos e resolve prestar exame para a Escola Militar. Lá teria casa, comida e um pequeno salário. Esses atrativos o levam a ingressar na Escola Preparatória de Cadetes de Porto Alegre.

Lá chegando, percebe o equívoco que havia cometido, buscara a liberdade e se deparava com a servidão, configurada na hierarquia e na rígida disciplina militar. No quartel, já no primeiro mês acumulou casos de resistência e rebeldia às ordens de comando, sendo punido por todos eles. O último castigo que recebera foi por ter fugido à noite, com outros colegas, para ir a um bordel. É por fim chamado para falar com o coronel Setembrino, que paternalmente lhe disse: “meu filho, eu aqui tenho visto muitos jovens equivocados, sem um mínimo de vocação para a carreira militar, mas, como você, nunca. Quer um conselho? Antes que eu seja obrigado a expulsá-lo, peça desligamento, vá embora” (GOMES, 1998, p. 50). Aceita de imediato a sugestão do Coronel, abandonando de vez a carreira militar.

De volta ao Rio de Janeiro, vive uma confusão de sentimentos: a culpa e a vergonha por ter fracassado na carreira militar e a felicidade por reconquistar a liberdade. Na tentativa de dar um novo rumo à sua vida, faz uso de seus

conhecimentos de Matemática e desenvolve uma curta paixão pela Física, inspirada na autobiografia de Thomas Edison, preparando-se para pleitear uma bolsa de estudos no Colégio Universitário, para o curso complementar de Engenharia. Ingresso no colégio, desencanta-se rápido com a Engenharia e passa a frequentar, ainda no primeiro ano, as aulas do curso de Direito, onde se matricularia no ano seguinte, já no Colégio Pedro II. O Colégio Universitário havia sido extinto pelo então ministro da Educação da época, Gustavo Capanema. A atitude do ministro provocara revolta entre os estudantes e levava-o a participar ativamente da manifestação estudantil, chegando a deparar-se frente a frente com Getúlio Vargas.

Liderando uma comissão de estudantes, fui ao Palácio Rio Negro, em Petrópolis, onde Getúlio despachava durante o verão. Não o encontramos no Palácio e fomos informados de que costumava fazer a digestão passeando pelas redondezas. Fomos encontra-lo, baixotinho, barrigudinho, mãos cruzadas nas costas, caminhando tranqüilamente, escoltado por um capitão do exército que, ante nossa aproximação algo atabalhoada, levou a mão ao revólver. Getúlio impediu que sacasse a arma e acenou para nós, sorrindo. Aproximamo-nos, gaguejei algumas palavras, misturei tratamentos, ‘excelência’, ‘senhor’, ‘você’, dominado pelo nervosismo, e entreguei um abaixo assinado. Sempre sorrindo – o sorriso é uma arma devastadora quando a serviço dos ditadores - , ele me estendeu a mão e também a todos os colegas e disse que fôssemos tranqüilos, tomaria providências imediatas. Não tomou nenhuma (GOMES, 1998, p. 52).

Ainda na faculdade escreve outra peça, *Esperidião – o Professor de Assobio*, que o grêmio universitário tentou encenar, mas que ficou apenas nos ensaios. No terceiro ano do curso de Direito, na Faculdade do Estado do Rio, abandona definitivamente a vida universitária, sensibilizando-se para atender ao aceno daquela que seria sua verdadeira vocação, a dramaturgia (CAMPEDELLI, 1992, p. 4). Já estando com vinte anos, e motivado por um filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, escreve a peça *Duas Sombras Apenas*, inspirada no cotidiano da pensão onde morava.

Na pensão, Dias Gomes dividia agora seu quarto com João Metran, um jovem descendente de sírios, filho de rico fazendeiro, que estudava Veterinária e esbanjava sua invejável mesada nos cassinos da cidade. O Brasil vivia sob o domínio da ditadura do Estado Novo e o mundo assistia atônito às notícias dos bombardeios da Segunda Grande Guerra. Osvaldo Aranha encabeçava um movimento pró-aliados e a União Nacional dos Estudantes promovia passeatas e comícios.

Rebelde sem causa, engajei-me no movimento. Uma concentração nas escadarias do Teatro Municipal foi dissolvida pela polícia com bombas de gás lacrimogêneo; uma delas estourou a um palmo do meu rosto quando rolava escadarias abaixo, empurrado pela multidão em pânico; a impressão era a de que havia explodido dentro de minha cabeça e pulverizado meus miolos. Cheguei a casa ainda atordoado, os olhos como dois coágulos sangrentos. Passei a noite debruçado na pia, banhando os olhos, João Metran às gargalhadas.

- Ta querendo ser revolucionário...  
Deixa disso, rapaz, trata da tua vida.  
Eu tratara da minha vida, escrevia uma peça atrás da outra, sonhava com o

teatro, uma paixão quase carnal, mas em que mundo iria viver esse sonho? (GOMES, 1998, p.60)

Nesta época, Copacabana ficava às escuras, pois se temia um ataque a qualquer momento por parte dos submarinos alemães, já que Getúlio, mesmo ideologicamente identificado com o nazifascismo, havia cedido à pressão dos Estados Unidos e saíra da corda bamba da “neutralidade”. A realidade triste e pesada exigia entretenimentos leves e alegres e toda a programação teatral daquele momento buscava responder a essa ânsia do público, através das comédias ou mesmo com as chanchadas.

Dias Gomes escreveu *Ludovino*, uma comédia que tinha como tema central, o casamento de um septuagenário com uma menina de 18 anos. Com o auxílio do poeta Augusto Meyer, marido de sua prima Sara e membro da Academia Brasileira de Letras, contata com Henrique Pongetti, autor teatral muito conhecido na época, por conta de suas comédias sofisticadas. Pongetti gosta de sua peça e o encaminha para Jayme Costa, importante ator-empresário da época, que rivalizava com Procópio Ferreira. Jayme valorizava muito os autores nacionais e estava disposto a encenar *Ludovino*, sugerindo apenas algumas modificações. Era a primeira oportunidade de Dias Gomes e ele estava disposto a reelaborar tudo. *Ludovino* nunca veio a ser encenada, mas os contatos que conseguiu fazer com ela lhe abriam as cortinas dos principais palcos brasileiros. O terror nazista o inspirara a escrever a peça *Amanhã Será Outro Dia*, cujo tema era “o drama de um político francês que emigrava com toda família para o Brasil, após a queda de Paris, recusando-se a colaborar com o governo de Vichy, sendo seguido até aqui pela Gestapo” (GOMES, 1998, p. 61-62). Levou também a Jayme, mas esse, getulista fanático, negou-se a encená-la. Resolvida a posição de Getúlio frente à Guerra, a peça foi encenada pela companhia oficial, Comédia Brasileira.

Jayme Costa estava convencido do talento de Dias Gomes, e buscando captar a atenção do público de Procópio Ferreira, reivindica ao jovem autor uma réplica da peça mais encenada por Procópio, *Deus lhe pague*, de autoria daquele que era considerado o maior dramaturgo brasileiro do momento, Joracy Camargo. Dias Gomes aceita o desafio e escreve *Pé-de-cabra*. Não saíra precisamente uma réplica, mas sim uma sátira ao estilo de Joracy. Mas Jayme fica preocupado com o teor da peça e seu caráter um tanto quanto revolucionário, achando que não seria aprovada pelo DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda -, responsável pela censura da época. Durante o Estado Novo o DIP tornou-se o órgão coercitivo máximo da liberdade de pensamento e expressão.

Estimulado pelo interesse de Jayme Costa, Dias Gomes se anima e leva *Amanhã Será Outro Dia* para Procópio Ferreira. Ao deparar-se com Procópio, timidamente lhe falou: “Seu Procópio, eu sou um autor teatral e trouxe uma peça para o senhor ler”. Procópio lê silenciosamente as primeiras páginas do texto e pede para que volte no dia seguinte. No dia seguinte, ao deparar-se com Procópio, ouve: “Li sua peça e gostei muito. É uma linda peça e você é mesmo o que disse, um autor teatral e dos bons” (GOMES, 1998, p. 63). Mas os argumentos de Procópio não são muito diferentes do de Jayme Costa, em relação à peça, dizendo ainda estar confusa a posição do país frente à Guerra. Depois a peça era um drama e o público queria rir. Procópio questiona se ele não teria uma comédia. Ele responde ter *Pé-de-cabra*, mas diz estar comprometida com Jayme Costa. Procópio aceita lê-la mesmo assim.

Voltando na noite seguinte, recebe a notícia de que a estreia de sua comédia já estava marcada, isso se ele concordasse. Argumentou sobre Jaime Costa, mas Procópio o convenceu de que Jayme não haveria de entender sua peça, não podendo assim representá-la. Ele volta a falar com Jayme, que mesmo não gostando muito do que havia acontecido se dispõe a não atrapalhar sua carreira.

Na noite de estreia da peça, com sua mãe e seu irmão no camarote, é aplaudido de pé, quando Procópio o chama ao palco. A crítica chegou a fazer profecias, dizendo se tratar daquele que seria futuramente o escritor mais festejado da cena brasileira.

Mas as coisas não foram tão fáceis assim. Na verdade, *Pé-de-cabra* só estreou uma semana após a data prevista, que era 31 de junho. Nesse dia, à tarde, quando passei pelo Teatro Serrano para olhar pela primeira vez, narcisisticamente, o meu nome no cartaz luminoso, vi um aviso pregado na porta: 'Estréia adiada'. O DIP tinha proibido a peça. Soube mais tarde que os censores do Estado Novo haviam considerado meu texto 'marxista'. Juro por Deus que até então não havia lido uma só linha de Marx ou qualquer outro discípulo seu. (Veio daí o meu interesse posterior pelo marxismo). Não foi fácil absorver essa primeira estocada vibrada contra mim pela censura. Muitas outras eu absorveria mais tarde. Senti-me, pela primeira vez, no papel do cidadão indefeso diante do poder castrador do Estado, descobrindo o quanto era importante uma expressão denominada liberdade de pensamento e todo o significado de lutar por ela (GOMES, 1998, p. 67).

Mesmo mutilada em dez páginas pelos censores, *Pé-de-cabra* é encenada com sucesso. No ano seguinte, por conta de um contrato de exclusividade que assina com Procópio Ferreira, escreve: *Zeca Diabo, João Cabão, Doutor Ninguém, Um Pobre Gênio e Eu acuso o Céu*. Essa última, um drama sobre a seca nordestina.

Sentindo-se aceito pela família teatral, Dias Gomes passava as noites entre um espetáculo e outro, “da Cinelândia à Praça Tiradentes, assistindo a um ato aqui, outro ali, terminando sempre num bar onde se reuniam artistas para beber e cear. Eu me sentia bem no meio deles; era a minha gente; o teatro, a minha casa” (GOMES, 1998, p.75-76).

No final de 1943, sua peça, *Amanhã Será Outro Dia*, era finalmente encenada pela Comédia Brasileira. Mas a alegria que sentia ao ver suas peças serem encenadas seria logo roubada com a notícia da morte de seu irmão. Sua mãe foi para a Bahia, na tentativa de aliviar o sofrimento da perda do filho querido. E é da Bahia que envia um recorte de jornal com uma notificação do Ministério da Guerra o convocando a integrar a Força Expedicionária Brasileira, que seguiria para a Itália. “Meus românticos pressentimentos de que me estaria reservada uma vida muito curta pareceriam confirmar-se. Ia morrer na guerra. Não aos 24 anos, como Castro Alves, mas aos 21, como Álvares de Azevedo” (GOMES, 1998, p. 85). Mas tudo não passara de um engano. E mesmo preparado psicologicamente para enfrentar o inimigo, é convidado pelo sargento que cuidava das convocações dos recrutas a bater em retirada. Seu nome não constava na lista. Nessa época, no Rio de Janeiro, Procópio encenava sua peça *Zeca Diabo*. Tal peça abordava a vida no cangaço. O personagem central, o cangaceiro Zeca Diabo, voltaria a cena posteriormente em sua peça *O Bem-Amado* e também na telenovela e no seriado homônimos.

Zeca Diabo não foi um sucesso, apenas ‘cumpriu a obrigação’, como se diz no meio teatral. Na porta do Teatro Regina, Luciano Trigo, velho cenógrafo, português, colocou a mão no meu ombro, consolando-me. Menino, você está muito adiantado no tempo. Só daqui a 20 anos seu teatro vai ter sucesso (GOMES, 1998, p. 87).

No ano seguinte, sua peça, *Dr. Ninguém é encenada* em São Paulo por Procópio Ferreira. A peça tinha o preconceito racial como tema central. Era ambientada na Bahia, onde o personagem central era um médico negro, que havia sido recusado a se oferecer como pretendente à mão de uma jovem de família tradicional.

Não tendo assistido aos ensaios, tive na noite de estreia a desagradável surpresa de ver que o negro sofrera uma metamorfose, tornara-se branco (interpretado por Procópio) e a recusa se devia agora ao fato de ser filho de uma lavadeira – o preconceito de cor transformara-se num simples preconceito de classe. Protestei, ameacei retirar a peça de cartaz, e Procópio me disse:

- Meu filho, existe dois tabus que você jamais conseguirá quebrar no teatro: todo negro tem de ser de condição inferior, todo padre tem que ser de uma bondade angelical.

Assim era nosso teatro na época. Felizmente, ambos os tabus foram quebrados (GOMES, 1998, p. 88).

Seu contrato com Procópio não fora renovado, como já imaginava, tendo agora que arranjar uma outra forma para se sustentar e cuidar de sua mãe. Aceita o convite de Oduvaldo Vianna (pai), para trabalhar em São Paulo na Rádio Pan-América, hoje Joven-Pan. Hesita em deixar o Rio, principal praça de teatro da época, receando perder um espaço que havia conquistado. Mas já não tinha mais com quem contar para seu sustento, não podendo assim declinar ao convite de Oduvaldo Vianna. A Pan-América transmitia novelas, programas musicais, humorísticos, peças completas, jornais, etc. Coube-lhe, além de outras tarefas, escrever uma radiopeça

semanal, programa que manteria no ar por vinte anos (GOMES, 1998, p. 93).

Meus anos de paucicéia foram anos de boêmia desvairada. Nem sei como pude escrever três romances durante esse período. É bem verdade que eram narrativas que nenhuma contribuição traziam à literatura brasileira. Também não sei como consegui radiofonizar centenas de peças, contos, novelas da literatura universal. Trabalhei e vivi intensamente, sugando da vida tudo que ela me podia dar em prazeres inconsequentes. Ainda cursava a Faculdade de Direito em Niterói (ia somente fazer provas), achei tempo para estudar um pouco de sociologia, de filosofia, de marxismo, principalmente. A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP a minha peça na estreia, seria reforçada no ano seguinte por minha filiação ao Partido Comunista. O rádio daquele tempo era o que é hoje a televisão. A televisão nada inventou, apenas adicionou imagens à programação criada pelo rádio (GOMES, 1998, p. 94).

Mantinha uma amizade de profundo carinho com Oduvaldo Vianna (pai) e a atenção que este dirigia à Dias Gomes tinha algo de paternal, levando-o frequentemente para almoçar ou jantar em sua casa. Essas visitas levaram Dias Gomes a conhecer Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho), iniciando assim uma amizade que iria ser partilhada posteriormente tanto na militância no Partido Comunista, como na luta por uma dramaturgia participante. A Pan-América foi vendida e Oduvaldo Vianna (pai) foi trabalhar

nas Emissoras Associadas, carregando o jovem dramaturgo consigo.

O Partido fazia-me lembrar muito o colégio de padres maristas onde fiz o curso primário. Por seu culto à disciplina partidária, por sua obediência religiosa à ortodoxia marxista-leninista, por sua cega admiração por tudo que viesse da União Soviética. Era como a infalibilidade do Papa, indiscutível. Minha índole contestadora tinha dificuldade em adaptar-se. Principalmente à ótica jesuítica com que era encarado o sexo(...). Na verdade, minhas transgressões disciplinares já prenunciavam o que vim a constatar mais tarde e que me levaria a deixar o Partido: eu era e sempre seria um péssimo militante (GOMES, 1998, p. 101).

A rádio daqueles tempos empregou toda uma geração de escritores, atores e atrizes, que se tornariam famosos tempos depois na televisão, tais como: Cassiano Gabus Mendes, Walter Durst, Lima Duarte, Hebe Camargo, Dionísio Azevedo, Laura Cardoso, Walter Avancici, Sílvio Santos, Mário Lago, e muitos outros. Dias Gomes apresentava um programa diário, uma espécie de coquetel radiofônico, *A Vida das Palavras*, com música, história, folclore, poesia, humor e teatro. Foi nas Emissoras Associadas que conheceu aquela que se tornaria sua companheira por trinta anos, Janete Emmer, mais conhecida como Janete Clair, que também como ele, tornar-se-ia uma telenovelistas de sucesso. O dramaturgo trabalhou nas Emissoras Associadas de 1945 até 1947.

Entre agosto e setembro de 1947 reuniu-se no hotel Quitandinha a

chamada Conferência Interamericana de Manutenção da Paz e Segurança, título que mascarava o objetivo principal dos Estados Unidos, o Tratado de Assistência Recíproca, que dava aos americanos o direito de exercer sua vocação de polícia do mundo e intervir em qualquer país das Américas ameaçados pelo “comunismo internacional”. No meu programa *A Vida das Palavras*, a cada semana um vocábulo era tomado como tema. Nessa semana escolhi, bem a propósito, a palavra ‘quitanda’, e concebi uma sátira política em que cada país era representado por uma fruta: os Estados Unidos a maçã, a big apple, o Brasil, o abacaxi, a Argentina, a uva (alusão à uva Argentina, muito consumida aqui àquela época e também a Eva Perón, presente à conferência), etc., etc. E lançando mão dessas metáforas procurei levar ao ridículo e desmascarar a conferência. O cônsul americano em São Paulo escutou o programa, telefonou indignado a Assis Chateaubriand, dono da emissora, e Chatô mandou demitir-me (GOMES, 1998, p. 108).

Um convênio entre as emissoras de São Paulo, proibia a contratação de funcionários demitidos por motivos políticos. Peregrinando por várias emissoras, Dias Gomes percebe ser vítima do convênio. Só conseguindo ser empregado na Rádio América, de propriedade de Oscar Pedroso Horta.

Por sorte, o superintendente da rádio era Júlio Cosi, ex-sócio de Oduvaldo Vianna na Pan-America, que me recebeu muito bem, mas nada podia

resolver sem consultar Pedroso Horta. Temi que o fato se repetisse, e realmente nesse mesmo dia Horta foi alertado pelo Dops de que eu era um “comunista perigoso”, não me podia contratar. Sua reação foi inusitada:

- Quem manda na minha casa sou eu. Così, contrate esse rapaz pelo preço que ele pedir (GOMES, 1998, p. 109).

No ano de 1948 escreve o romance, *Quando é Amanhã?* Da Rádio América vai trabalhar na Rádio Bandeirantes. Entre os vários programas que desenvolveu junto às rádios paulistas, um acabou o acompanhando em praticamente todas, *O Grande Teatro*. Era um programa que buscava adaptar para a linguagem do rádio, clássicos da dramaturgia universal. O programa mudava de nome de acordo com a emissora: *Grande Teatro Pan-America*, *Grande Teatro Bandeirantes*. Ainda em São Paulo, em 1950, casa-se com Janete Emmer e mudam-se para o Rio de Janeiro.

Minha volta ao Rio era como uma correção de rumo, um retorno à rota principal após seis anos de descaminhos – essa era a sensação que trazia comigo. Nunca encara o rádio senão como um meio de subsistência – meus desesperados esforços para levá-lo a sério e conferir dignidade ao meu trabalho soavam falso a mim mesmo -, meu afastamento do teatro importava numa perda de identidade que nem minhas equivocadas incursões na literatura conseguiam suprir. Não imaginava que ainda teria de esperar 10 anos para recuperar o espaço e o tempo perdidos (GOMES, 1998, p. 124).

O teatro, nessa época, vivia de adaptações de textos que nada diziam sobre nossa realidade. E a dramaturgia de Nelson Rodrigues, que florescia nesse momento, era um caso isolado. No Rio de Janeiro, Dias Gomes trabalha ainda por algum tempo na Tupi, empresa das Emissoras Associadas, transferindo-se posteriormente para a Rádio Clube do Brasil. Nessa última, uma modesta emissora, mantinha um programa de forte apelo popular e adaptava crônicas de Nelson Rodrigues da série *A vida como Ela É* (GOMES, 1998, p. 125). Nesse período, teve por uns tempos a companhia de um adolescente em seus quatorze ou quinze anos, sobrinho do editor de seu primeiro romance, que desejava ser diretor e queria saber como se dirigia uma emissora de rádio.

Daí em diante, diariamente, durante todo o tempo em que permaneci na rádio, eu tinha o “aprendiz de diretor” me seguindo, me acompanhando. Se eu ia ao estúdio, ele ia atrás, se ia ao palco, ele me seguia, se permanecia em minha sala despachando, ele se sentava no sofá à minha frente e não tirava os olhos de mim, não perdia um só dos meus movimentos, uma só palavra. Era a minha sombra. Às vezes, andando na rua, eu imaginava que tinha alguém me seguindo, voltava-me, não via ninguém, aquilo já estava virando paranoia. Chamei o Fernandes e supliquei.

Por Deus, me leve esse garoto, ele está me deixando maluco.

Dezessete anos depois, esse mesmo garoto me contrataria para trabalhar na TV Globo: era José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni (GOMES, 1998, p. 127).

Em fins de 1953, viajou com uma delegação de escritores à União Soviética para as comemorações do primeiro de maio. “Atravessar a ‘cortina de ferro’ naquele momento era um ato literalmente subversivo” (GOMES, 1998, p. 130). Em Moscou, coube-lhe cumprir, junto com três colegas, o ritual repetido por todas as delegações estrangeiras, carregar uma coroa de flores até o túmulo de Lênin. Porém, de volta, já em solo brasileiro, é surpreendido com a bombástica manchete do jornal Tribuna da Imprensa: “Diretor da Rádio Clube leva flores para Stálin com dinheiro do Banco do Brasil”. Nem as flores eram para Stalin, que nem tinha túmulo na época, nem o dinheiro era do Banco do Brasil e sim de um agiota, companheiro de partido, que soube lhe cobrar todo o valor com juros (GOMES, 1998, p. 146). Por fim, é demitido da Rádio Clube e incluído na “lista negra”. Durante nove meses seus textos para a TV Tupi são assinados com pseudônimos criados por ele mesmo e negociados por seus colegas.

Tempos depois, quando já conseguira sair da “lista negra” é contratado pela Rádio Nacional, onde além de escrever seu rádio teatro semanal, *O Grande Teatro*, desempenharia a função de diretor-artístico. Volta a escrever para o teatro e leva o primeiro ato de *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* para Jayme Costa ler. Nesse momento, o teatro brasileiro vive uma atmosfera de renovação. Bibi Ferreira é contratada para dirigir sua peça, e Dias Gomes parecia, enfim, voltar ao teatro. Mas o espetáculo foi um fracasso, adiando seu retorno aos palcos.

O desenvolvimentismo juscelinista, carregado de forte nacionalismo, valorizando o produto nacional [...], favorecia o nascimento de uma dramaturgia brasileira, com raízes fincadas em nossa realidade e sobretudo ambiciosa por sua proposta estética e pela qualidade de seus textos (GOMES, 1998, p. 166).

Motiva-se com o surto dramaturgico que agitava os palcos brasileiros, com a encenação de peças como: *A Moratória*, de Jorge de Andrade; *O Auto da Compadecida*, de Suassuna; *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. No final da década de cinquenta, se prepara para escrever *O Pagador de Promessas*, peça que marcaria a segunda fase de seu teatro e que mantinha profunda identidade com suas obras de juventude, acrescida de maturidade e domínio técnico.

Sua mulher Janete fazia sucesso com suas novelas na Rádio Nacional, e nessa época já tinham dois filhos, Guilherme e Denise. Mesmo trabalhando para contribuir no sustento da família, passa a escrever *O Pagador de Promessas*, peça na qual já recebe a influência da atmosfera nacional-popular que tomava a cena cultural brasileira naqueles últimos anos da década de 50. *O Pagador de Promessas*, ainda em sua primeira versão, recebe o Prêmio Nacional de Teatro, maior prêmio da dramaturgia daquela época. Foi encenado pelo Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, com direção de Flávio Rangel. “O público já não se conformava só com o espetáculo ‘bem-feito’, queria algo mais, queria ver sua realidade em cena” (GOMES, 1998, p. 171).

“O Pagador é uma peça nascida compulsivamente da necessidade interior de entender o mundo” (GOMES, 1998, p. 178). E para o primeiro dia de sua estreia, Dias Gomes resume num pequeno artigo sua própria interpretação sobre a peça, no intuito de auxiliar seu espectador a captá-la.

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente ou abdica por

completo de si mesmo. *O Pagador de Promessas* é a história de um homem que não quis conceder – e foi destruído.[...] Como *Zé-do-Burro*, cada um de nós tem suas promessas a pagar. A Deus ou ao Demônio – a uma ideia. [...] *O Pagador de Promessas* não é uma peça anticlerical – espero que isso seja entendido. *Zé-do-Burro* é trucidado não pela igreja, mas por toda uma organização social, na qual somente o povo das ruas com ele confraterniza e a seu lado se coloca, inicialmente por instinto e finalmente pela conscientização produzida pelo impacto emocional de sua morte. [...] *O Pagador de Promessas* nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer uso da liberdade que, em princípio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade quando desejo fazer valer meu direito de escolha para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. Do conflito interno em que me debato permanentemente sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. *Zé-do-Burro* faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega seu cadáver como bandeira (GOMES, 1998, p. 179-180).

No início da década de sessenta, não só *O Pagador* ganha nova montagem no Rio de Janeiro, como a também peça *A Invasão* também passa a ser encenada, com direção de

Ivan de Albuquerque. *O Pagador* havia projetado Dias Gomes como autor nacional, sendo mesmo traduzido para vários idiomas. O tão sonhado momento do autor viver do e para o teatro finalmente torna-se realidade. Durante toda a década de sessenta, Dias Gomes respira e transpira teatro. Sua dramaturgia definitivamente podia deixar as coxias e brilhar nos palcos.

*O Pagador de Promessas* ganha adaptação para o cinema, feita pelo próprio Dias Gomes, com direção de Anselmo Duarte, recebendo a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1962. Nesse mesmo ano, com a peça *A Invasão*, o autor recebe o Prêmio Cláudio de Sousa, da Academia Brasileira de Letras.

Já *A Revolução dos Beatos*, peça escrita em 1961, de forte apelo esquerdista, finalizando com uma possível proposta de luta armada, manifesta sua forma de pensar a conjuntura da época, batendo de frente com a linha conciliadora do Partido Comunista.

No teatro predominava o pensamento participante, a noção de um teatro engajado nas transformações sociais, que tinha sua expressão mais contundente no Teatro de Arena, de São Paulo, e no Centro Popular de Cultura da UNE, no Rio. Em ambos os grupos eu tinha amigos e companheiros e seria lógico que participasse de um deles, [...]. Mas minha timidez sempre me isolou, tornando-me avesso a grupos. Não era um ‘socialista insociável’, como se autointitulado Bernard Shaw, era apenas um revolucionário portador de inadmissível inibição. Tudo isso parece contraditório já que eu continuava militando no Partido Comunista, mas o ser humano é mesmo contraditório. Com relação ao CPC, que privilegiava

a mensagem político-panfletária em detrimento da qualidade artística, eu divergia fundamentalmente nesse aspecto (GOMES, 1998, p. 186).

Mas *A Revolução dos Beatos* chocara a plateia paulistana, tornando-se um verdadeiro fracasso de público, para surpresa do autor, que já estava escrevendo outra peça: *O Bem-Amado*.

A convite de Ênio Silveira, passa a dirigir a coleção *Teatro Hoje*, da editora Civilização Brasileira.

A Civilização era um centro de aglutinação de intelectuais em que esquerdistas notórios, como Néelson Werneck Sodré, Moacyr Félix, Ferreira Gullar, Alex Vianny e tantos outros, conviviam com centristas e conservadores, como Adonias Filho, Guilherme Figueiredo e Hélio Silva, unidos pela posição comum em defesa da liberdade de expressão. Sua linha editorial, embora eclética, despida de sectarismo, incluía teóricos marxistas, até mesmo livros considerados tabus, como *O Capital*, de Karl Marx. Por isso a editora viria a ser um dos alvos da ditadura pós-64, tornando-se, em contrapartida, uma das trincheiras da resistência contra o obscurantismo instalado (GOMES, 1998, p. 188-189).

Com o golpe militar de 64 e a Rádio Globo divulgando a lista de comunistas da Rádio Nacional, que estavam sendo procurados pela polícia, Dias Gomes se vê obrigado a refugiar-se, primeiro em apartamentos de amigos, depois na fazenda dos pais de Paulo Oliveira, um amigo que já havia negociado seus textos, em meados de 1953, para a TV Tupi. “Nuvens carregadas de maus vaticínios toldavam os céus

naqueles primeiros dias de abril. Policiais e oficiais do Exército vasculhavam a cidade à cata de ‘subversivos’” (GOMES, 1998, p. 203). O dramaturgo permaneceu na fazenda por um mês, quando subitamente resolve retornar para o Rio. A paisagem bucólica do campo e a solidão o empurravam para uma profunda depressão.

“Iniciava-se um período de trevas; muitos achavam que duraria seis meses – durou 20 anos. Curiosamente, o teatro foi eleito perigoso inimigo do novo regime” (GOMES, 1998, p.210). Nesses anos, o Teatro Opinião surgia como uma força de resistência ao obscurantismo imposto pelo regime.

Fundado por intelectuais de esquerda, todos oriundos do CPC da UNE, o Teatro Opinião, por meio de seu show inaugural, firmou uma posição inconformista que expressava sentimentos e estimulava atitudes de rebeldia por meio de músicas, como o samba de Zé Kéti “podem me prender/ podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião”. E o público lotava o improvisado espaço da Rua Siqueira Campos para ouvir, em momentos de efêmera catarse, aquilo que gostaria de dizer. Apesar das prisões, das cassações, ainda eram bons tempos diante dos que viriam (GOMES, 1998: 209).

O Regime endurece ainda mais, o país é tomado por um silêncio aterrorizante com o Ato Institucional N° 5 e Dias Gomes é indiciado em vários Inquéritos Policiais Militares, os IPMs. Em 1968, a Revista Civilização Brasileira edita seu último número, sendo posteriormente fechada pela ditadura. Um artigo que havia escrito para a Revista, enfatizando sua percepção quanto à função político-social desempenhada pelo

teatro naquele momento<sup>14</sup>, levou os militares a enquadrá-lo em um IPM. Segue um trecho do artigo.

Em primeiro lugar, devemos levar em conta o caráter de ato político-social inerente a toda representação teatral. A convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana é um ato social. E político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso. Claro que podemos generalizar, em qualquer arte o artista escolhe o seu tema. E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, já que o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão, pois favorece o mais forte, ajudando a manter o *status quo*. Toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público. Essa a característica essencial da função dramática: ela *acontece*. É presente, não passado. Ao contrário da pintura, da escultura, da literatura, ou mesmo do cinema, que *já aconteceram* quando são oferecidos ao público, o teatro possibilita a este testemunhar não a obra realizada, mas

---

<sup>14</sup> Característico deste momento é o fato de que “[...] a relação entre política e cultura se expressava como complementaridade” (ORTIZ, 1991: 164). O que levava grupos culturais a associar o ato de fazer cultura ao de fazer política (CALABRE, 2009: 56).

em realização. E, sendo testemunha, como num julgamento, influir nela. Além disso, o teatro é a única arte (no meu entender, a dança também é teatro) que usa a criatura humana como meio de expressão. No cinema, a *imagem* da criatura humana é utilizada, não a criatura *viva*, sensível, mortal. Esse meio de expressão, mais poderoso que qualquer outro, torna o teatro a mais comunicativa e a mais social de todas as artes, aquela que de maneira mais *íntima* e reconhecível pode apresentar o homem em sua luta contra o destino – em última análise, a razão de ser da arte dramática, dos gregos aos nossos dias, embora o conceito de destino tenha variado. Esse caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza *naquele* momento e *com* a participação do público, não pode ser esquecido se quisermos entender por que coube ao teatro um papel destacado na luta contra o *status quo* implantado em abril de 64. O teatro era, de todas as artes, aquela que oferecia condições para uma resposta imediata e mais comunicativa. Era também a que possibilitava ao povo, tão insatisfeito quanto os autores e participantes dos espetáculos, desabafar a sua insatisfação, *lavar a alma*, desalienar-se. Pois se a alienação consiste no fato de os homens não se reconhecerem no produto de seu próprio trabalho, como definia o jovem Marx, a desalienação pode ser obtida pelo reconhecimento de si mesmo no trabalho alheio, tal como se verifica na arte e, particularmente, no teatro [...]. A

plateia que ia assistir ao show *Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter *participado* de um ato contra o governo. Melhor seria se ela saísse disposta a fazer algo que modificasse a situação, não há dúvida (GOMES, 1998, p. 210-211).

Essa era sua visão sobre o papel social desempenhado pelo teatro e sua dramaturgia seguia esse objetivo, isto é, sacudir as plateias mergulhadas no conformismo.

*O Santo Inquérito* foi mais uma entre tantas peças de forte apelo político-social escritas por Dias Gomes. Movido por forte sentimento de indignação, frente às políticas repressivas e ditatoriais do Regime Autoritário, o autor, fazendo uso de consistente metáfora, se reporta ao período da inquisição. A principal personagem, Branca Dias, é condenada à morte pelos inquisidores, por defender sua integridade e seu direito de ser. Com a peça, o autor desejava denunciar a repressão generalizada, a censura à liberdade de expressão, as torturas, as mortes promovidas pelas forças de repressão do Regime.

Mas o Regime estava disposto em acabar com o teatro brasileiro, considerando-o um antro de subversivos. A dramaturgia de Dias Gomes, que vivia do questionamento da realidade brasileira, tornava-se um alvo certo dos censores. Sua peça, *O Berço do Herói*, que havia sido aprovada num primeiro momento pela censura, foi estranhamente proibida em sua estreia. O governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, havia vetado a peça, justificando-se da seguinte maneira para os atores que o haviam procurado:

- Mas governador – ponderou Tereza Rachel – a peça havia sido aprovada pela Censura.
- Eu sei respondeu irritado. – Mas enquanto houver Constituição (!!!) neste país, peça desse tipo não serão

permitidas. De agora em diante vou ler todas e proibir uma por uma. Há algumas em cartaz que já deveriam ter sido proibidas. A de Néelson Rodrigues, por exemplo. Mas Néelson é só pornográfico. Dias Gomes é pior, é pornográfico e subversivo. E vão embora daqui. Vão embora. Se quiserem fazer revolução – completou, gesticulando, tangendo as atrizes, que recuavam amedrontadas – peguem em armas! (GOMES, 1998, p. 220).

E durante a vigência do Regime Militar, várias outras peças suas seriam censuradas, como: *A Revolução dos Beatos*, *O Pagador de Promessas*, *A Invasão*, *Vamos Soltar os Demônios* ou *Amor em Campo Minado* e *O Túnel*. Anos depois, já trabalhando na TV Globo, adaptaria *O Berço do Herói*, para uma de suas telenovelas, *Roque Santeiro*, e novamente seria totalmente censurado.

A dramaturgia de Dias Gomes, mesmo passando por várias fases, distingue-se, segundo Rosenfeld, por sua unidade fundamental. “Essa unidade reside no empenho consequente e pertinaz por valores político-sociais – por valores humanos, portanto – mercê da visão crítica de um homem que não está satisfeito com a realidade do Brasil e do mundo” (ROSENFELD, 1982, p. 55).

Dias Gomes tece uma dramaturgia permeada por focos de perturbação, buscando sacudir o conformismo, percebendo o teatro como importante instrumento de ampliação de consciências, com a possibilidade de buscar no espectador o agente ou protagonista das mudanças sociais. Mas, é acima de tudo, uma dramaturgia eminentemente brasileira. Embora seus argumentos alcancem significados universais, seus textos primam por abordar temas nacionais, com personagens, costumes, situações e condições bem brasileiras. De forte apelo popular, o teatro de Dias Gomes é uma defesa da cultura popular brasileira, do povo brasileiro. Por isso sua

dramaturgia, principalmente após o sucesso de *O Pagador de Promessas*, referenda o que de mais característico possui o moderno teatro brasileiro, colocando em cena personagens autenticamente nacionais, pertencentes a um contexto histórico-social determinado<sup>15</sup> (GOMES, 1990). “O brasileiro, sobretudo o povo simples, profundamente inserido nos seus costumes, vive, chora e ri nestas peças com uma autenticidade que lhe garante de imediato a identificação nacional.” (ROSENFELD, 1982, p. 57).

Vendo-se perseguido pelos órgãos de repressão do Regime Autoritário, o dramaturgo sente-se excluído completamente dos palcos do teatro brasileiro. Embora sendo amplamente encenado no exterior, notara que dificilmente poderia continuar sua obra teatral. Em 1969, Dias Gomes aceita o convite de José Bonifácio Oliveira Sobrinho, o Boni, e vai trabalhar na teledramaturgia na TV Globo. Longe de perceber a telenovela como um gênero menor, ao contrário, se vê na ousadia de experimentar um novo meio de expressão, a televisão.

**Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente.** Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma

---

<sup>15</sup> Benedict Anderson nos referenda, que o nacionalismo ou a condição nacional são produtos culturais específicos. E que depois de criados esses “se tornam ‘modulares’, capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas”. Neste sentido, Anderson conceitua nação enquanto “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Assim, as comunidades nacionais marcam sua existência pelo estilo em que são imaginadas (ANDERSON, 2009: 30, 31, 32 e 33).

plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. **Agora ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? [...]. Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura** [o grifo é nosso] (GOMES, 1998: 255-256).

Sua entrada na emissora é marcada por uma significativa mudança na linguagem televisiva. Adaptando o universo de sua dramaturgia, que se alimentava da cultura popular brasileira<sup>16</sup>, lança as bases para uma teledramaturgia bem brasileira, com temáticas que buscavam retratar nossa identidade.

Dias Gomes, concebe a telenovela, nesse momento, como “a única trincheira onde ainda se resiste em favor da cultura brasileira. É o único terreno onde ainda se pensa em termos de Brasil. Quando me refiro a novela, falo de uma linguagem própria e que, de algum modo, procura transportar

---

<sup>16</sup> Thompson, ao definir cultura, identifica neste, um aspecto ultraconsensual. Para ele, mais do que um partilhar de valores, atitudes, significados e símbolos, “[...] uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole”. Para o estudioso, muito mais do que expressar a ideia de consenso, a cultura é um ambiente de elementos conflitivos, “[...] que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de ‘sistema’” (THOMPSON, 1998, p. 17).

a realidade e os problemas brasileiros para o vídeo” (STATUS, 1976, p. 14).

Na TV Globo, produziu inúmeras telenovelas, além de minisséries, seriados e especiais (telepeças).

Quando estava redigindo os capítulos finais de sua terceira telenovela, *Assim na Terra como no Céu*, na qual um mistério envolvia a trama final: “quem matou Nívea?”, é intimado pelo Comando do Primeiro Distrito Naval, para responder ao Inquérito Policial Militar [IPM], que buscava “apurar atividades subversivas e/ou contra-revolucionárias” (GOMES, 1998, p. 259). Por orientação de seu advogado, havia telefonado para o capitão-tenente encarregado do IPM, solicitando-lhe um adiamento, justificando estar assoberbado de trabalho, tudo isso para que seu advogado tivesse tempo de investigar o IPM, para verificar se correria risco de ser preso, já que Walter Pontes, integrante do Comitê Cultural do Partido Comunista, do qual também fazia parte, havia sido preso e entregara todos sob tortura. Mas o capitão-tenente mostrou-se irreduzível, tendo assim que comparecer à Marinha. Lá chegando, é recebido pelo capitão que lhe diz:

- O senhor me pediu para adiar seu depoimento. Eu resolvi atender ao seu pedido.

Soltei minha respiração, num momentâneo alívio.

- Mas tem uma condição. O senhor vai me dizer quem matou Nívea, porque minha mulher disse que se eu não conseguir arrancar do senhor essa confissão, eu não entro em casa.

Relaxe de vez. Não me lembrava que estava no Brasil, país em que a farsa convive com os lados mais dramáticos de sua história. Estufei o peito; o surrealismo da situação justificava até um atrevimento.

- Isso eu não confesso nem sob tortura (GOMES, 1998, p. 261).

O dramaturgo parecia mesmo trazer o rótulo de subversivo estampado em si, só em Inquéritos Policiais Militares foi indiciado em cinco. Um deles referente à Rádio Nacional, outro do Partido Comunista, o da imprensa comunista e mais outros dois cuja natureza Dias Gomes não conseguiu identificar, caracterizando-os como totalmente surrealistas.

Um deles fora instaurado para apurar a responsabilidade de sete intelectuais “acusados de terem inspirado todo o processo de subversão do País”. Por mais espantoso e cômico que possa parecer hoje, esses sete “precursores” eram o dramaturgo Plínio Marcos, o cineasta Cacá Diegues, o poeta Ferreira Gullar, o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, o jornalista Newton Carlos e eu. De tão absurdo, o inquérito foi arquivado com um “pito jurídico” no Ministério Público do Juiz auditor Dr. Hélio Sussekind (GOMES, 1998, p. 267).

No início da década de setenta se desliga do Partido Comunista. Movido por profunda autocrítica, concluíra ser um péssimo ativista: “Certa vez, numa entrevista, defini-me como anarco-marxista-ecumênico e sensual, e não estava brincando. Conservando ainda os mesmos ideais que me haviam levado ao Partido, era obrigado a reconhecer que nunca me ajustara à disciplina partidária, que ela me incomodava e me tolhia” (GOMES, 1998, p. 269).

Impedido pela censura de encenar sua dramaturgia nos palcos do teatro brasileiro, mesmo na televisão era cuidadosamente acompanhado pelos censores. Personagens da novela *O Bem-Amado*, como o coronel Odorico, o capitão Zeca Diabo e o cabo Ananias, tiveram suas patentes cassadas

quando a telenovela já estava com a metade de seus capítulos exibidos.

Eram realmente brilhantes nossos censores. Tanto quanto seus superiores, como o folclórico general Bandeira, superintendente da Polícia Federal, e que me foi mostrado pelo próprio chefe da Censura, Wilson Aguiar. “Recomendo a todos os censores ler com especial cuidado os textos do sr. Dias Gomes, linha por linha e *principalmente* nas entrelinhas.” Devido a essa recomendação eu tinha cenas e mais cenas cortadas sem o menor sentido, o que me obrigava a ir frequentemente a Brasília discutir com os censores, tentando liberar alguns cortes para os quais, por mais que procurasse, não encontrava explicação (GOMES, 1998, p. 276-277).

E numa atitude extremada da censura, sua novela *Roque Santeiro* havia sido proibida. Nem mesmo a influência do jornalista Roberto Marinho, proprietário da TV Globo, junto ao Ministro da Justiça da época, Armando Falcão, conseguira liberar a novela. Boni então chamou Dias Gomes em sua sala, e disse:

- Sabe o que informaram ao Dr. Roberto? Que foi encontrado um plano de agitação nacional com um subversivo preso, e um dos pontos desse plano é a novela Roque Santeiro.  
- Isso é mentira – rebati indignado. – Peça ao Dr. Roberto que intime o informante a mostrar esse plano, quero ver.

No dia seguinte, Boni disse-me:

- Falei com Dr. Roberto, ele achou melhor não pedir para ver o plano, pode ser verdade... – Embora já tivesse me desligado do Partido, o estigma de subversivo continuava e continuaria sempre pregado em minha testa (GOMES, 1998, p. 281-282).

Só tempos depois, o autor conseguiria encontrar a real justificativa para a proibição da novela. Ainda quando estava escrevendo os primeiros capítulos de *Roque Santeiro*, isso em meados de 1975, havia confidenciado por telefone ao historiador e amigo, Nelson Werneck Sodré, a respeito da adaptação que estava fazendo de sua peça censurada, *O Berço do Herói*, para uma de suas telenovelas. Sodré afirmava que a adaptação não passaria impune pelos censores. Mas Dias Gomes argumentou, dizendo ter mudado o título e os nomes dos personagens. Sodré então concordou que passaria, dizendo: “Ah, assim é capaz de passar, esses milicos são muito burros” (GOMES, 1998, p. 224). O problema é que o telefone do historiador estava grampeado pelo Dops (Departamento de ordem política e social) e toda conversa havia sido gravada. Resultado: a novela foi proibida, só sendo liberada em 1985, quando conseguiu o feito de, em alguns capítulos, marcar 100% de audiência.

Com a abolição da Censura Federal, Dias Gomes entendia também o fim da “dramaturgia de resistência”, que se alimentava da linguagem metafórica para vir à cena. Era necessário buscar uma nova linguagem. “Essa constatação levou nossos dramaturgos a um estado de perplexidade que perduraria durante toda década de 1980” (GOMES, 1998, p. 303). Sua peça *Campeões do Mundo* configura-se, para o autor, numa forma de saída desse impasse.

Porém, concomitante aos últimos suspiros da Censura Federal, outra forma de controle, tão ou mais perversa que esta, já mostrava sua face. Era a censura econômica.

Tendo ajudado a enterrar a Censura Federal, sabia que sobreviviam muitos outros tipos de censura, principalmente a econômica. Não imaginava, porém, que ela pudesse ser tão violenta quanto a primeira ou mais, quando seus interesses são afetados. A adaptação para tevê de *O Pagador*, em forma de minissérie, teve seus 12 capítulos reduzidos para oito em consequência da furiosa reação dos latifundiários, capitaneados por Ronaldo Cayado, da União Democrática Ruralista e pelo banqueiro Amador Bueno, do Bradesco, que ameaçaram de drásticas sanções econômicas as empresas Globo (GOMES, 1998, p. 340).

*O Pagador de Promessas* tocava num tema delicado, a reforma agrária, e a pressão dos latifundiários junto à Rede Globo conseguiu que os capítulos voltados para abordar a questão da terra, do terceiro ao sexto, fossem suprimidos sem o consentimento do autor e sob seu veemente protesto público. “Apesar de mutilada, a minissérie foi laureada no Festival de Tevê de Cannes de 1988 com o FIPE de Prata. Era a segunda vez que *O Pagador* vencida em Cannes” (GOMES, 1998, p. 342). Anterior a isso, no ano de 1980, sua mulher Janete fica gravemente doente, falecendo poucos anos depois.

Vivia tranquilo quando foi convidado a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Um convite que jamais aceitaria nos seus vinte, trinta ou até mesmo cinquenta anos de idade. Afinal, “todo jovem intelectual de esquerda julga-se na obrigação de ser contra a Academia. Diria até que escritor de esquerda que nunca contestou a Academia ou nunca foi jovem, ou nunca foi de esquerda” (GOMES, 1998, p. 352) Menos contestador ou não, no ano de 1991, Dias Gomes passa a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, numa eleição marcada por cartas anônimas, que delatavam seu passado comunista, como se isso fosse novidade para seus

membros. Mas estava longe de ter uma visão mistificadora da Academia, percebendo-a apenas como um clube fechado onde se poderia conviver com algumas pessoas admiráveis e outras não tanto.

Há também a ideia de que a Academia transforma os indivíduos, tornando-os, num passe de mágica, culturalmente conservadores. Tolice, **com o alegórico fardão ou sem o alegórico fardão, olho-me no espelho e me vejo tal como era (ou sonhava ser) em minha juventude – um escritor afinado com seu povo**, nada mais que isso [o grifo é nosso] ( GOMES, 1998: 353).

No dia dezoito de maio de 1999, o dramaturgo deixa a cena, vítima de um acidente fatal entre o táxi que ocupava e um ônibus, na Avenida 9 de Julho, em São Paulo. Dias Gomes morreu aos 76 anos.

No próximo capítulo vamos focar nas formas textuais usadas por Dias Gomes em sua teledramaturgia, no sentido de identificar elementos da temática “nacional-popular”. Em análise os *scripts* de *O Bem-Amado*, *Saramandaia* e *Roque Santeiro*.

## **CAPÍTULO 4 - O “NACIONAL-POPULAR” NAS TRAMAS DA TELENOVELA BRASILEIRA**

### **4.1 - O “Nacional-Popular”**

Para compreender o anseio “Nacional-Popular”, que tomou a cena da sociedade brasileira, sobretudo no meio artístico e intelectualizado entre os anos de 1950 a 1980, é necessário olhar para o passado que o antecede, o período que se inscreve entre 1920 a 1940.

A temática do nacionalismo, da construção da nação, da brasilidade, já permeava a cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX, tornara-se habitual entre artistas e literatos, que preocupados com a organização nacional, advogavam a necessidade de se tecer uma consciência nacional.

Os anos de 1920 foram paradigmáticos nesse sentido, com a fundação do Partido Comunista, o Tenentismo e a Semana de Arte Moderna. Simbolizando um referencial a indicar mudanças de mentalidades que iriam, no decorrer daquela década, colocar em xeque o liberalismo excludente da República Velha (CAMARGOS, 2015, p. 23). Na São Paulo da época, já se evidenciava o declínio do modelo agroexportador e o surgimento da industrialização como novo modo de produção. Uma nova dinâmica social vai se tramando, com o advento do proletariado e da classe média urbana, que passa a ocupar postos nos setores técnicos especializados e na burocracia do Estado. Imbricado nesse contexto, surge à preocupação de se discutir a identidade e os rumos da nação brasileira, ou, como deveria ser o Brasil moderno.

No meio artístico e literário, A Semana de Arte Moderna, realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, descortinou ao público uma nova estética a ser, admirada, compreendida, degustada, mas

também, incompreendida e criticada. Os padrões artísticos importados de além-mar, centrados na perfeição estética europeia do século XIX e num conceito estático de beleza, passam a ser rejeitados, criticados ou simplesmente abandonados. Tomados pelo espírito modernista, poetas, artistas plásticos, músicos e compositores, passam a experimentar o subjetivismo, transfigurando o universo, segundo um sentimento individual, ilusoriamente livre (ARANHA, 1925, p.23).

A essência do homem brasileiro passa a ser procurada, desvendada e devassada pelos modernistas. Segue um trecho de - A Emoção Estética na Arte Moderna -, texto lido na conferência que inaugurou a Semana de Arte Moderna de 1922.

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de "horrores" Aquele Gênio supliciado, aquele, homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros "horrores" vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar àqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo (...).

O espírito do homem mergulhou neste insondável abismo e procurou a essência das coisas. O subjetivismo mais livre e desencantado germinou em tudo. Cada homem é um

pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. E toda a magia interior do espírito que se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas. Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado. Cada um é livre de criar e manifestar o seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeada de toda a regra, de toda a sanção. (...) Temos que aceitar como uma força inexorável a arte libertada. A nossa atividade espiritual se limitará a sentir na arte moderna a essência da arte, aquelas emoções vagas transmitidas pelos sentidos e que levam o nosso espírito a se fundir no Todo infinito (ARANHA, 1925, p.11, 15 e 16).

O período é de experimentação, artistas brasileiros, cunhados pelos signos da liberdade de expressão, buscavam uma identidade própria para sua arte, no sentido de uma arte “mais brasileira”. Rompendo assim, com os padrões advindos do paradigma anterior, orientados pelo parnasianismo, o simbolismo e a arte acadêmica. Ocorre que nem sempre o novo é bem aceito. E o Modernismo chocará a plateia que foi ao Municipal para contemplá-lo, por se distanciar profundamente da estética europeia vigente, que influenciara os artistas brasileiros até o momento.

Na contramão do que havia sido professado como arte, como manifestação do belo, o Modernismo propõem a construção de um novo ponto de vista estético, calcado na ruptura com o tradicionalismo e comprometido com a liberdade estética. Assim, as experimentações artísticas passam a expressar a liberdade formal (versos livres, abandono das formas fixas, ausência de pontuação), a cultivar

a linguagem com humor e a valorização do cotidiano. Denotando a influência das vanguardas europeias, como o cubismo, o futurismo e o surrealismo.

O “novo estilo”, marca o compromisso da classe de intelectuais e artistas com a renovação estética e a independência cultura do país. São símbolos desse movimento: a música de Heitor Villa-Lobos; a literatura poética de Mário de Andrade e Oswald de Andrade; a escultura de Victor Brecheret; a pintura de Anita Malfatti e Di Cavalcanti.

Posterior a Semana de 1922, o movimento continuou a expandir-se, sendo divulgado através de publicações, com a Revista Klaxon (1922), a Revista Estética (1924), A Revista (1925), a edição de Terra Roxa e Outras Terras (1927) e a divulgação da Revista Antropofágica (1928). Os manifestos foram outro instrumento de continuidade do Modernismo, como o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), o Manifesto Regionalista (1926), o Manifesto Antropofágico (1928) e o Manifesto Nhenguaçu Verde-Amarelo (1929). Este último caracterizando certa dissidência com os anteriores, por propor um retorno ao passado, ao considerar este, como depositário das verdadeiras tradições do país. Identificando no popular, de índole pacífica, a alma da nacionalidade. Este, porém, incapaz de se autogerir, deveria ser guiado pelas elites político-intelectuais do Brasil.

No campo do Pensamento Social Brasileiro, alguns intelectuais desse período se destacam como protagonistas á definirem um ideário de Brasil. Inclui-se nesse seletto grupo: Oliveira Vianna, Gilberto Amado e Pontes de Miranda. Para estes autores, o problema da integração da nação estava na Constituição de 1891, por seu caráter de inspiração externa, e por priorizar o poder dos estados em detrimento do poder federal. Para os mencionados pensadores, o país necessitava construir um modelo próprio de gestão, com instituições sólidas, que fortalecessem a hegemonia nacional.

Passando às décadas seguintes, entre os anos de 1930 e 1950, o Estado brasileiro passa a se constituir enquanto

Estado nacional e capitalista. Surge em sua estrutura uma multiplicidade de órgãos e instituições, que buscavam traduzir os diversos interesses em jogo, em interesses nacionais. Aqui surgem os fundamentos de um país urbano e industrializado, a matriz agroexportadora vai dando espaço para o desenvolvimento do mercado interno. Outro aspecto importante em termos de fortalecimento do binômio industrialização/urbanização foi a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) de 1943, bem como a institucionalização do salário mínimo. Esses dois instrumentos de regulamentação passam a dar materialidade ao trabalhador urbano, enquanto instrumento de acumulação urbano-industrial (MENDONÇA, 1990, 329).

Esse é um momento decisivo no processo de transformação da vida política e cultural do país. Os centros urbanos se edificam, sobretudo São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, conjuntamente com a progressiva imposição da lógica industrial. Paulatinamente a cidade vai ganhando posição de importância em relação à supremacia da vida rural. No campo artístico e intelectual, a problemática da identidade nacional se mantém em debate. Na perspectiva dos intelectuais desse período, havia uma identidade nacional latente, “confirmada pelas maneiras de ser, pelas solidariedades profundas e pelo folclore. Isso não bastava, porém, para que se pudesse considerar o povo brasileiro politicamente constituído” (PÉCAULT, 1990, 14).

Para essa elite pensante, era necessário organizar e integrar a nação. Eram inúmeras as inquietações que permeavam o imaginário da intelectualidade brasileira desse tempo. Prado enumera algumas:

Como tornar esse país plural e diversificado culturalmente em um país integrado e capaz de constituir uma economia de mercado e uma sociedade liberal? Como viabilizar os processos de industrialização e urbanização e como tornar essa

população rural e bastante marcada por uma religiosidade mágica, que vivia atrelada aos poderes locais e sem acesso a um sistema educacional universal, uma população igual a dos países da Europa Central ou dos Estados Unidos? Como conjugar as heranças culturais ibérica, africana e indígena com o modelo cultural anglo-saxão? Como superar o passado colonial? Como tornar o Brasil menos dependente do capital e dos mercados externos? Como se livrar do peso do latifúndio bem como dos poderes privados que dificultavam, sobremaneira, a ação do Estado? (PRADO, 2008, 21).

O processo de reabertura política, pós-ditadura do Estado Novo (1937-1945), pois em evidência a dificuldade da classe artística-intelectual em romper com as limitações impostas pelas políticas restritivas de um Estado de exceção, á liberdade de pensamento e expressão. Porém, o restabelecimento da ordem democrática em 1945, mobiliza a sociedade brasileira. Surgiram novos partidos políticos, como: a União Democrática Nacional (UDN), o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). No campo intelectual, o I Congresso Brasileiro de Escritores, datado de 22 de janeiro de 1945, reuniu no Teatro Municipal de São Paulo, representantes das diversas vertentes teóricas das principais regiões do Brasil. A temática da Cultura Brasileira toma a cena, num contexto onde as dimensões da Cultura e da Política se imbricam. Estabelecem-se novas formulas de se pensar o processo cultural do país. O momento político expressa à necessidade de uma intelectualidade engajada e militante. E uma gama significativa de intelectuais passa a discutir a problemática do desenvolvimento nacional, apresentando frutos significativos na década seguinte, com a implementação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros

(ISEB/1955) e da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene/1959) (MOTA, 1977).

Ao final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950, o Brasil era um país democrático, perseguindo os signos da modernidade, do progresso e do desenvolvimento. Tomado por um espírito de otimismo e esperança. A produção de bens manufaturados em massa e a vida centrada nos principais centros urbanos (São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte) vão dando a tônica de um novo modo de se viver em sociedade. Novos hábitos passam a ser cultuados, pautados no consumo de bens de uso pessoal e doméstico de natureza material e simbólica, amplamente difundidos pela nascente indústria cultural.

No campo artístico-intelectual, todo esse clima de otimismo e esperança passa a ser traduzidos num anseio de transformação do país. Sua face subdesenvolvida e de atraso social é questionada, no sentido de construção de um Brasil desenvolvido, independente, igualitário e moderno. Consubstanciado nesse desejo de mudança do país, estavam arraigadas às ideias do ISEB. Nos recintos do Instituto, seus intelectuais pensaram a questão cultural trilhando na sociologia de Manheim e na filosofia de Hegel. Os isebianos advogavam que a cultura teria por significação as objetivações do espírito humano. Neste sentido, a *intelligentsia* isebiana privilegiou a história que estava por ser feita, a ação social. Ao final dos anos 50 e início dos anos 60, toda uma rede de conceitos políticos e filosóficos gestados pelo ISEB, se difunde no tecido social brasileiro, sobretudo no campo artístico-intelectual, constituindo-se como categorias de apreensão e compreensão da realidade do país (ORTIZ, 1994).

O debate acerca do desenvolvimento nacional-popular entra em evidência, o povo passa a ocupar o importante lugar de protagonista político. O conceito de alienação cultural, por exemplo, constituído pelo ISEB, passa a influenciar uma gama de movimentos sociais, que surgem no Brasil dos anos sessenta. O objetivo maior desses movimentos era o de construir uma consciência social, que

oferecesse condições ao povo brasileiro de transformasse de *objeto* em sujeito *social* (MOTA,1977).

Movimentos como o Movimento de Cultura Popular (Recife/1961), que sob a máxima – Educar para a Liberdade -, fez uso da cultura popular como chave pedagógica para a educação de crianças, jovens e adultos, com o objetivo de alfabetizar e elevar o nível de instrução do povo, no sentido de desenvolver sua percepção enquanto sujeito social.

O MEB (Movimento de Educação de Base) é outro exemplo desse feito. Criado em 1961, pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) e com o apoio dos governos federal e estadual, tinha por objetivo desenvolver um programa de educação de base nos estados do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país. Na direção de desenvolver essas regiões e diminuir as desigualdades econômicas e sociais. O MEB entendia a educação de base como um conjunto dos ensinamentos destinados a promover a valorização do homem e a permanência das comunidades (MEB, 1965, p.19).

Os Centros Populares de Cultura (CPC) da União Brasileira dos Estudantes (UNE) surgem por volta de 1961. Formados, em sua essência, por jovens estudantes e artistas integrantes da UNE, que defendiam a necessidade da entidade possuir uma política cultural mais atuante, tendo por base a defesa do nacional-popular, como expressão símbolo da identidade na nação. O movimento recebeu influência do pensamento intelectual do ISEB, mas, sobretudo, do Partido Comunista Brasileiro (PCB), colocando em evidência a ideologia marxista. No CPC a arte era entendida como instrumento base de ação política, que permitia a sua aproximação e comunicação com o povo. Para esse movimento, qualquer outra forma de arte, que estivesse desvinculada da realidade social e da militância política, era concebida como arte alienante e alienada. Na concepção dos ceppetistas – o povo – era a camada subalterna da sociedade, os trabalhadores urbanos e camponeses, e por isso, a classe revolucionária, responsável pela construção do novo. Este,

porém, não tinha consciência da sua importância social, da sua missão. Cabia, portanto, aos membros do CPC despertá-los para tal feito (CATENACCI, 2001, p.33).

Dessa forma, paulatinamente o nacional-desenvolvimentismo do ISEB, com seus conceitos de cultura, de popular, de nacional, de alienação e de situação colonial vai sendo distribuído e absorvido socialmente pelo país. “Mas a influência isebiana ultrapassa o terreno da chamada cultura popular, ela se insinua em duas áreas que são palco permanente do debate sobre a cultura brasileira: o teatro e o cinema” (ORTIZ, 1994, p.48).

No teatro surge a necessidade de construção de uma dramaturgia nacional, em contraposição a existência de um teatro alienado, consubstanciado no Teatro Brasileiro de Comédia, da época. O texto do teatrólogo Gianfrancesco Guarnieri, - O teatro como expressão da realidade nacional -, de 1959, defendia claramente que os autores do teatro nacional deveriam falar em suas peças dos problemas, lutas e anseios das grandes massas populares. O Cinema também integra esse contexto. O movimento conhecido como Cinema Novo, estava concretamente comprometido com a construção de uma cinematografia brasileira. Buscava-se uma integração com a realidade de um país subdesenvolvido, testemunhando suas mazelas, mas oferecendo também um caminho para a transformação social (RIDENTI, 2000).

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista [...]. Naquele contexto

brasileiro, a valorização do *povo* não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo (RIDENTI, 2005, p.84).

Segundo Mello e Novaes (1998), entre os anos de 1950 e 1979, para a arte engajada, a sensação era a de que faltavam poucos passos para o Brasil se transformar numa nação moderna e independente, tendo o povo como seu principal protagonista político.

#### 4.2 - Ditadura, artistas, intelectuais e a televisão como meio de expressão

Estamos no Brasil de 1970, período de modernização da sociedade brasileira e a televisão referenda esse processo. Um conjunto de fatores torna esse período um momento peculiar na história do país. No campo político, há o predomínio de um Estado autoritário, coercitivo, conservador, mas desenvolvimentista, resultando assim na modernização conservadora do país. A economia se dinamiza sob a égide do “milagre econômico”; e, capitaneado pelas políticas de governo, o mercado de bens de consumo expande vertiginosamente. O projeto de uma nação moderna e capitalista vai se consolidando. A televisão, transmitida em rede nacional, atingindo telespectadores de várias regiões do país deriva desse contexto de modernização, crescimento econômico e ditadura militar (ORTIZ, 1988).

Assim, Estado autoritário e elites empresarias ligadas ao mercado das comunicações comungam com o discurso da

integração nacional. O primeiro, imbuído do ideário da Doutrina de Segurança Nacional, ambicionava não só unificar o imaginário social, como também o território nacional. O segundo, por sua vez, ansiava pela integração por meio do mercado de consumo. É nesta conjuntura que a TV Globo se estabelece no mercado da indústria cultural, com o apoio do regime autoritário, a emissora passa a veicular a temática da identidade nacional no campo do mercado de bens simbólicos, com ênfase em sua teledramaturgia, os produtos televisivos são vendidos sob o ideário de qualidade técnica e valor cultural (ORTIZ, 1988; MATTELART, 1998; SACRAMENTO, 2012).

Nessa conjuntura de desenvolvimento, modernização da sociedade brasileira e de surgimento da indústria cultural, questões como a busca da superação do subdesenvolvimento e a necessidade de exercer uma resistência ao regime militar, implantado em 1964, tomaram a cena cultural, sobretudo aquela ligada aos segmentos político- sociais mais progressistas. Originou um conjunto de representações simbólicas de Brasil e de povo brasileiro (NAPOLITANO, 2008).

O ponto comum entre eles era a defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo (NAPOLITANO, 2008, p.37).

O objetivo era direcionar o artista e intelectual engajados, principalmente aqueles vinculados aos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e ao Partido Comunista Brasileiro, no sentido de captar e valorizar as “regras e modelos dos símbolos e dos critérios de apreciação das classes populares (camponeses e operários), portadores inconscientes da expressão genuína do nacional” (NAPOLITANO, 2008, p.39).

Ridenti (2005, p. 84) nos elucida que a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas, mas sim progressistas. “Implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper com as fronteiras do capitalismo”. A proposta era de fazer uma arte nacional-popular que contribuísse para uma libertação das consciências desse povo. A ideia era construir um país “novo” e do “futuro”, todavia com a autenticidade do passado, capturada no comportamento genuíno do seu povo. Esta geração de artistas e intelectuais percebia no camponês, no migrante nordestino e no operário, a personificação do caráter do povo brasileiro.

Não podemos nos esquecer de que, no âmbito internacional, vivia-se sob o predomínio geopolítico da guerra fria (1946 – 1989), iniciada no pós-guerra (1945). A hegemonia política, ideológica e econômica do mundo passou a ser disputada entre Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O globo foi dividido em dois blocos, com sistemas políticos e econômicos divergentes: o capitalista, liderado pelos Estados Unidos e o comunista, liderado pela União Soviética. A referida contingência influenciou o cenário político, econômico e social de vários países, inclusive do Brasil.

Assim, se por um lado existia uma hegemonia política de direita, cunhada no Estado autoritário, que tomara o poder em 1964, e que seguia os pressupostos dos EUA, no campo artístico e intelectual, havia o predomínio de uma hegemonia cultural de esquerda, orientada pelo viés comunista oriundo da URSS (SCHWARCZ, 1978).

O caráter antidemocrático da ditadura militar se acirrou ainda mais em dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional nº 5, o AI-5, “o golpe dentro do golpe”. O poder punitivo, censor e repressor do Estado se intensifica: exílio, prisões, torturas e assassinatos se direcionam para aqueles que se manifestam contra o regime. O Estado também restringiu o direito a liberdade de expressão, reunião, organização política e sindical. O regime também estabeleceu uma “rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando fim a agitação política e cultural do período” (RIDENTI, 2000, p.40 e 2001).

É nesse contexto que um montante significativo de artistas e intelectuais de esquerda passam a participar do processo de mercantilização da cultura, notadamente na televisão. Dias Gomes, Eduvaldo Viana Filho (Vianinha), Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Gianfrancesco Guarnieri, só citando alguns, ingressam neste momento para o quadro das emissoras de TV, sobretudo para a TV Globo. Numa tentativa de se protegerem da perseguição do regime, mas também “na possibilidade de atingir o grande público, efetivamente popular, levando a ele mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situação desvantajosa, com o merchandising de produtos, a censura e a autocensura” (FREDERICO, 2007). Expressões concretas do nacional-popular ingressam no terreno estético da indústria cultural. Eles inovam na linguagem e na temática, subvertem o melodrama e transportam a narrativa para o calor dos trópicos. É o que passamos a identificar em: *O Bem-Amado*, *Saramandaia* e *Roque Santeiro*.

### 4.3 - A Teledramaturgia e as referências do Brasil

*Se nessas histórias a realidade e o absurdo se entrelaçam, é porque, no Brasil, o fantástico é lugar-comum. Já disse que o Brasil é o país que desmoraliza o absurdo, porque o absurdo acontece. E não é possível entender e espelhar a nossa realidade dentro das regras do realismo puro.*

**Dias Gomes**

Conforme explicitado no capítulo 2, a telenovela brasileira, ao longo dos anos 1970 e 1980 viveu sua fase “realista” ou “nacional-popular”. O melodrama, associado a temáticas exóticas com cenários construídos em outros países, deixa de ser o elemento central das tramas, estabelecendo, assim, uma discussão sobre referências da realidade nacional. Concomitantemente, formas simbólicas de retratar o país são utilizadas por autores, diretores e produtores da teledramaturgia nacional. A brasilidade entra em cena.

Elementos que norteiam a narrativa realista, como a ação e a tipicidade, caracterizam a estética das tramas. Conforme Longhurst (1987), na teledramaturgia, o realismo, como estilo narrativo, é uma combinação de três características: a dimensão social do drama é composta por cidadãos comuns, assim como tipos sociais mais característicos; a ação é contemporânea, os eventos acontecem no presente; e a obra é inspirada em questões seculares.

Dias Gomes, por sua vez, incrementa a sua teledramaturgia, instituindo a esse retrato da realidade brasileira, elementos da cultura cômico-popular. Bakhtin (2008, p.3 e 4), ao estudar a cultura popular na Idade Média,

identifica no sistema estético da cultura cômico popular, “o mundo infinito das formas e manifestações do riso”, opondo-se ao tom sério e religioso da cultura oficial. São manifestações desta cultura: “as festas públicas carnavalescas; os ritos e cultos cômicos especiais; os bufões e tolos; gigantes, anões e monstros; palhaços de diversos estilos e categorias; a literatura paródica, vasta e multiforme.” O filósofo da linguagem subdivide estas manifestações do cômico popular em três categorias:

- 1- As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
- 2 – Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais, em latim ou em língua vulgar;
- 3 – Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.) (BAKHTIN, 2008, p.4).

Todavia, o referido estudioso ressalta que estes aspectos cômicos da cultura popular estão estreitamente inter-relacionados e combinados de maneiras diversas. Assim, no sistema de imagens da cultura cômico popular – o realismo grotesco-, “o cômico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 2008, p.17). No realismo grotesco, os princípios material e corporal são vistos como positivos, por comporem o universal e o popular. O sistema também se ancora no preceito do rebaixamento (a transferência para o plano terreno e corporal de tudo aquilo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato) e da inversão (da liberação, ainda que provisória, das hierarquias, regras e tabus

sociais estabelecidos). Trata-se, portanto, de um sistema estético que subverte a ordem, a padronização e o equilíbrio, valorizando o processo, o movimento, o inacabado (BAKHTIN, 2008).

Dias Gomes, ao compor sua teledramaturgia para a TV Globo, nos anos de 1970 e de 1980, exacerba no realismo, exagerando na composição estética, na linguagem, no caricato. O excesso ganha a roupagem da sátira, do humor, da alegoria e do absurdo, revestindo, assim, os tipos sociais. Essa tipificação é possível ser identificada no retrato que o autor institui dos principais protagonistas das novelas aqui em estudo.

Na Sucupira de *O Bem-Amado*, o realismo grotesco se faz presente na representação do padre, do coronel, do delegado, do político, da solteirona, do cangaceiro, do pescador, do médico, somente para citar alguns. Em *Bole-Bole de Saramandaia*, devido à vigilância constante dos censores do Estado autoritário ao seu texto e por Dias Gomes estar comprometido com a busca de uma linguagem própria para a televisão, ele mergulha no universo cômico popular, construindo personagens que subvertem totalmente as regras da normalidade. Podemos citar como exemplos: o coronel Zico Rosado, que põe formigas pelo nariz; Dona Redonda que explode de tanto comer; a sensual Marcina que provoca queimaduras com o calor do corpo; o professor Aristóbulo, que além de discursar com figuras lendárias da nossa história, transforma-se também em lobisomem; seu Cazuzza bota literalmente o coração pela boca; João Gibão, não só luta por uma sociedade democrática e livre, como também possui asas. Em *Asa Branca*, de *Roque Santeiro*, o personagem Roque é santo sem nunca ter sido e, quando ressurge na cidade, demonstra ser possuidor de um caráter nada sacro: é falso. Já a Viúva Porcina, mesmo sendo “viúva” de um santo, o qual nomina a cidade, se veste e fala de forma espalhafatosas. Sinhozinho Malta é uma versão contemporânea dos coronéis

do passado- latifundiário e pecuarista-, compõe a elite da cidade e mantém todos ao seu poder de mando, usando para isso o tradicional discurso dominador “você sabe com quem está falando?”, na forma de um engraçado bordão que possui a mesma conotação: o “tô certo ou tô errado?”.

Quando da exibição da telenovela *O Bem-Amado*, o autor explicou sobre o uso destes exageros: “Quando a novela *O Bem Amado* começou, sinceramente temi pelo tratamento excessivamente caricato dado pela direção às três irmãs Cajazeiras [diante do formato naturalista vigente]” (Amiga, 12/06/1973, p.41).

– *O Bem-Amado*

A telenovela era uma transposição da peça *Odorico, o Bem Amado*, encenada nos palcos brasileiros em 1969. A novela é ambientada na tropical Sucupira, uma cidade fictícia do litoral baiano. É lá que Odorico, filho de família tradicional da região, lança sua candidatura rumo à prefeitura. A plataforma de sua campanha se sustentava no seguinte *slogan*: “vote num homem sério e ganhe um cemitério”, já que essa era uma das carências da cidade, que não contava com um campo santo onde pudesse enterrar seus mortos. Eleito, Odorico passa toda sua vida de homem público na incansável tentativa de inaugurar sua faraônica obra. *O Bem-Amado*, segundo Fernandes (1987, p.167), “foi uma das primeiras narrativas a buscar em coisas genuinamente brasileiras seus entrecchos. Perfeita em diálogos, em criação de tipos e no seguimento de capítulos”.

Dias Gomes entendia o caráter efêmero da televisão, sua linearidade, sua horizontalidade, que impossibilitavam reflexões profundas, mas a percebia também como um poderoso meio onde se poderia veicular denúncias, que

ganhariam uma abrangência nunca alcançada por qualquer outro meio de expressão. Em seus textos, o autor sempre “[...] buscava inspiração em fatos políticos, satirizando e criticando o ‘sistema’, em tempos que a censura ainda não permitia. *O Bem-Amado* era uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar” (GOMES, 1998, p.276).

Dias Gomes afirma que Sucupira surgiu e viveu através de uma constante colaboração dos políticos e da vida nacional. “É a vida de uma cidade e tudo pode acontecer nesta cidade e minha dúvida é que não sei ainda se o Brasil é uma grande Sucupira ou seu microcosmo” (ZERO HORA, 1981). Portanto, a proposta da obra consiste em “espelhar e ajudar a entender a realidade brasileira”. “O Bem Amado é uma sátira: a realidade brasileira” (O GLOBO, 1982).

Em *O Bem-Amado*, a ação se passa numa pequena cidade do litoral do estado da Bahia, de vida pacata, que muda seu ritmo somente no verão, com a chegada dos turistas em busca de diversão e repouso. De clima saudável, a cidade só apresentava um problema: a falta do cemitério. É bem verdade que os óbitos eram algo raro na vida da cidade, mas quando aconteciam, seus moradores precisavam emigrar para a cidade vizinha, Jaguatirica.

O clima de eleições municipais traz essa carência da cidade à tona, já que um dos candidatos, o Coronel Odorico Paraguaçu, inclui como primeiro ponto de sua plataforma de campanha a construção do cemitério. Eleito, a primeira ação administrativa do novo Prefeito foi ordenar a construção do cemitério.

Em Sucupira, duas famílias são inimigas tradicionais: os Medrados e os Cajazeiras. Há muitos anos, as famílias vinham se destruindo, até que o delegado Joca Medrado consegue pôr fim ao conflito, pacificando a cidade.

O Prefeito sempre teve o apoio das irmãs Cajazeiras: Dorotéia (Dó), Dulcinéia e Judicéia. Todas mantinham um caso secreto de amor com ele, mas uma não sabia do caso da outra. A todas ele iludia com promessas de casamento.

Sua situação política se agravava a cada dia. Neco Pedreira continuava cobrando a inauguração do cemitério em seu jornal. Além disso, na Câmara de Vereadores, a bancada da oposição, liderada por Donana Medrado, também criticava sua administração, alegando a existência de um certo desvio de verbas, direcionado à construção do cemitério. Era, portanto, necessário inaugurar o cemitério o mais rápido possível.

Mesmo com todos os atritos, Odorico continuava procurando uma saída. É nesse momento que lhe vem à ideia de trazer Zeca Diabo, um terrível cangaceiro matador, de volta à sua terra natal. Odorico estava certo de que, se Zeca Diabo regressasse à Sucupira, a crise de defuntos seria rapidamente resolvida. Odorico resolve então chamar Mestre Ambrósio, irmão de Zeca Diabo, para que esse fosse à procura do cangaceiro com uma carta sua, na qual o Prefeito oferecia todas as garantias de vida, convidando-o a retornar à Sucupira. Cidade na qual, por sinal, ele já não colocava os pés há mais de vinte anos.

Zeca Diabo aceita o convite e promete retornar em uma terça-feira. A população da cidade ao saber da notícia entra em pânico. Zeca Diabo era famoso por seus crimes cruéis, tanto que no dia que resolveu retornar à Sucupira, a cidade estava deserta. Mas, para desespero de Odorico, Zeca Diabo estava cansado de matar e de fugir da polícia. Tanto que havia prometido ao Padre Cícero, padre milagroso do Nordeste e protetor dos cangaceiros, nunca mais matar ninguém.

O pescador Zelão das Asas, parceiro de Mestre Ambrósio e marido de Chiquinha do Parto, havia feito uma promessa para Bom Jesus dos Navegantes: saltar da torre da igreja, munido com asas de sua própria fabricação. A promessa era em pagamento de uma graça alcançada pelo pescador, que tendo enfrentado um forte temporal em alto mar, atribuía sua salvação a Bom Jesus dos Navegantes.

Enquanto isso, a Câmara de Vereadores ameaçava impedir o mandato de Odorico. Em mais uma de suas tentativas de produzir um defunto, Odorico pensa novamente

em Zeca Diabo. Odorico imaginou que sendo atacado por um bando de policiais, Zeca Diabo, não hesitaria em quebrar seu juramento. Manda então vir um reforço policial da capital, para agirem em conjunto com Donana, na prisão do cangaceiro. O cerco é montado, Zeca Diabo realmente resiste, mas como estava com pouca munição, acaba se entregando.

No dia marcado para a simulação, Zeca Diabo recebe das mãos do dentista Lulu Golveia a entrevista concedida por Odorico à imprensa de Salvador, no dia em que Zeca Diabo fora preso pela polícia. Zeca Diabo estranha o conteúdo da reportagem e a leva até Neco Pedreira, que confirma o que o cangaceiro havia lido. Na entrevista, Odorico afirmava ter sido ele o mandante da prisão de Zeca Diabo. Odorico já aguardava impaciente por Zeca Diabo na Prefeitura. Simulando ter ocorrido uma luta em seu gabinete, desarruma móveis, dá dois tiros com seu revólver, até que o cangaceiro finalmente se apresenta. Zeca questiona o Prefeito se ainda havia alguma bala em seu revólver, mostra o jornal a Odorico e sugere que ele atirasse, já que nunca havia matado alguém que antes não tivesse tentado matá-lo. Odorico o traía e, para Zeca Diabo, um traidor não merecia viver.

Por fim, o cemitério da cidade é inaugurado com o enterro do Prefeito. E no dia de inauguração do cemitério, Zelão das Asas salta com suas asas do alto da torre da igreja. O Vigário tenta correr para impedi-lo, mas não consegue chegar a tempo.

- *Saramandaia*

Estamos em Bole-Bole. Zona canavieira, Nordeste, Brasil, América do Sul. A população local, que não chega a 5 mil habitantes, está agitada por problemas que faz esquecer todos os outros: dentro de alguns dias será

realizado um plebiscito para saber se os cidadãos bolebolenses aprovam ou não a troca do nome da cidade para Saramandaia. Intensa campanha se desenvolve entre as duas facções em que se divide a cidade (GOMES, 1976, s/n).

Temos assim, como elemento central da trama, o debate político entre os tradicionalistas e os mudancistas. No centro da disputa, estão lideranças representativas do coronelismo local, como o Coronel Zico Rosado, tradicionalista, que defende a permanência do nome da cidade, utilizando-se de argumentos históricos para justificar tal manutenção. A cidade recebera esta denominação, Bole- Bole, posteriormente à passagem do Imperador Pedro II pela localidade. Na ocasião, o monarca havia colhido flores de Bole-Bole, espécie comum na região, para enviar a sua filha, a Princesa Isabel (GOMES, 1976).

Os mudancistas, representantes do outro lado da disputa, compostos em sua maioria pela população jovem da cidade, defendem a mobilização de um plebiscito para a modificação da designação de Saramandaia. Os mesmos alegam sentir envergonhados da alcunha Bole-Bole, por este causar constrangimento às moças e às senhoras, quando estas precisam declarar sua naturalidade. A proposta é capitaneada não só pelo jovem vereador João Evangelista - conhecido como João Gibão -, como também apoiada pelo Coronel Tenório Tavares (GOMES, 1976).

Além do desenvolvimento do enredo central, a novela é permeada por personagens dotados de características peculiares: João Gibão possui asas; Zico Rosado solta formigas pelo nariz; Dona Redonda explode de tanto comer; seu Cazuza ameaça cuspir o coração toda vez que se emociona; Marcina, ao excitar-se, fica verdadeiramente em brasas, ameaçando queimar tudo ao seu redor. Já o professor Aristóbulo mantém o estranho comportamento de não dormir

há anos, e em decorrência disso, nas suas andanças noturnas, costuma manter encontros com figuras ilustres da história brasileira, como D. Pedro I e o mártir da *Inconfidência Mineira*, Tiradentes. Tal professor também é conhecido por transformar-se em lobisomem nas noites de sexta-feira. Em sua autobiografia, Dias Gomes (1988) afirma ter apresentado *Saramandaia* um duplo propósito: driblar a censura da época e experimentar uma linguagem nova para a TV, o realismo mágico. Para Juliano (2014), é em *Saramandaia* que Dias Gomes assume a narrativa do “realismo maravilhoso” como forma de representação do Brasil.

Segundo Figueiredo (2013, p.16), o “realismo mágico” é uma vertente da ficção latino-americana, que tende a afirmar a identidade da América Latina e criticar a modernidade ocidental, com seu caráter desigual e excludente. Contudo, o que se destaca no argumento é a exaltação da força da cultura latino-americana, “marcando positivamente o efeito singular das nossas misturas, simbioses e sincretismos”. Já Juliano (2014), argumenta que:

As narrativas do realismo maravilhoso são aquelas que subvertem, ou transformam, os padrões de racionalidade com os quais a realidade habitualmente é percebida e, assim, exigem um outro olhar sobre elas. Por outra parte, são narrativas que detêm um potencial político de denúncia, tanto ao apresentar figurativamente a realidade, quanto ao mostrar o “novo” e o tradicional como antagonísticos. A alegoria conserva e modifica o objeto, trazendo em si a tensão insolúvel da realidade moderna – do novo tecnológico e do tradicional místico (JULIANO, 2014, p.57).

Assim, em *Saramandaia*, os símbolos e as metáforas do folhetim auxiliam o espectador a desvendar os absurdos da própria realidade do país. Uma vez que o tecido social da fictícia Bole-Bole, onde se passa a trama, está permeado de coronéis autoritários, disputas políticas e jovens ansiosos por mudanças sociais. Ao final da trama, uma grande alegoria de liberdade toma a cena, com João Gibão libertando suas asas e voando sobre a cidade. Liberdade esta tão almejada por parte significativa da população do país, naqueles obscuros anos de ditadura civil-militar.

Para justificar a inovação na linguagem da trama, o autor revela:

Estamos tentando fazer em TV o chamado realismo fantástico [...]. O público de televisão está habituado ao realismo simples ou ao romantismo. Então, partimos para mudar um pouco as regras do jogo. É possível que, de início, o espectador estranhe um pouco, mas como a novela tem uma estrutura de realismo, creio que logo após os primeiros capítulos, ele já embarque na nossa canoa. Não há qualquer sofisticação, elitismo da nossa parte. **Usamos elementos do absurdo dentro da realidade, com uma dose muito grande de cultura popular.** É quase uma questão de visão de mundo latino, onde o absurdo é tão frequente dentro do nosso cotidiano, que o realismo com que se poderia retratar a nossa realidade não pode prescindir do fantástico. Muitas vezes através do anti-real se pode dizer muito mais sobre a realidade do que através mesmo do realismo ortodoxo. O absurdo é uma maneira de interpretar a realidade. **Nessa experiência procuramos recriar o**

**que está sendo feito em literatura e teatro, mas partindo de nossas raízes populares**, isto é, utilizando o absurdo existente na literatura de cordel e nos mitos populares nordestinos [o grifo é nosso] (GOMES, 1976, s/n).

O próprio nome Saramandaia, provocando estranheza ao primeiro contato, tem exatamente este objetivo: “fugir a uma realidade de nomes que significam qualquer coisa. Saramandaia significa coisa nenhuma” (GOMES, 1976, s/n). Podendo, assim, significar tudo aquilo que a liberdade de pensamento e expressão permitissem, em tempos nos quais, no Brasil, esse exercício estava totalmente vetado pelo Estado. Portando, mudar a cidade é mudar o país.

– *Roque Santeiro*

A segunda versão de *Roque Santeiro* foi ao ar em 1985, no contexto da Nova República, num momento em que a telenovela estava em esgotamento de sua de sua fase “realista” ou “nacional-popular”.

A trama é reescrita para se adaptar ao novo momento vivido pelo país. O cotidiano de Asa Branca, pequena cidade do nordeste brasileiro, vive em torno da adoração de seu mito sacro, Roque Santeiro.

A construção da fábula se concretizou há dezessete anos, quando o coroinha Luís Roque Duarte, conhecido como Roque Santeiro, dada sua habilidade em esculpir santos de barro, teria morrido, ao defender sua cidade dos homens do bandido Navalhada.

Após desaparecer do povoado, Roque se transformou em mito por lhe ser atribuída a dupla façanha: de expulsar o bando de Navalhada e de curar uma menina.

Na saga, ao morrer, Roque torna-se mártir. Anterior ao fato teria misteriosamente se casado com a desconhecida Porcina. Santificado pelo povo, Roque torna-se milagreiro, uma vez mito, sua história de heroísmo faz prosperar Asa Branca, que cresce ao redor do mito de Roque Santeiro e dos interesses que se constituem em torno deste fato.

Mas, os eventos não se deram nesta mesma dimensão, na verdade o ex-sacristão, não enfrentou o bando de Navalhada, ele teria sim, num momento de esperteza e ousadia, assalta sua própria cidade, levando uma grande quantia em dinheiro e o ostensório da igreja.

Arrependido, Roque retorna a sua cidade natal, ameaçando pôr fim ao mito. Sua presença coloca em risco a existência da cidade e desestabiliza os que lucram com o comércio e a imagem do santo, como o Padre Hipólito, o prefeito Florindo Abelha e o comerciante Zé das Medalhas, principal explorador da imagem do santo. O rico fazendeiro Sinhozinho Malta, amante da viúva de Roque – Porcina -, também se mostra profundamente incomodado com a presença viva do mito. Sinhozinho havia incentivado Porcina a espalhar a mentira de que ela havia se casado com o santeiro antes de sua morte. A mentira se institucionaliza e Porcina transforma-se em patrimônio da cidade.

Sendo assim, em *Roque Santeiro*, vai se discutir a existência e a necessidade do mito entre a população de uma cidade. Asa Branca, como Sucupira e Bole-Bole, representam um microcosmo do Brasil. Esta pequena cidade está constituída dos que vivem para e pelo mito e dos que se aproveitam dele.

A trama se desenvolve em torno da santidade de Roque. Em debate está a face oculta de todos os mitos que nos envolvem. Mas, sobretudo, é o universo sacro brasileiro que ganha a cena, com seus santos, beatos e pregadores messiânicos e a crença da população nesses mitos.

Roque Santeiro marcou a história da teledramaturgia brasileira ao satirizar a exploração política e comercial da fé popular. A novela foi um grande sucesso de audiência ao conseguir o feito de no último capítulo assinalar de 96 a 100 pontos de audiência marcados pelo IBOPE<sup>17</sup>.

#### 4.4 - O “nacional-popular” e outros tipos brasileiros

##### - O Povo

O povo sempre esteve em foco na dramaturgia de Dias Gomes. O autor afirma, em entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo, ter sempre se preocupado em escrever sobre o homem brasileiro e a realidade vivida por este nas ruas de nossas cidades. Seu interesse por histórias de tipos populares despertou quando ainda era um garoto e morava em Salvador. Dessa curiosidade, nasceram muitos de seus personagens (Folha de São Paulo, 1981). Em Sucupira, Bole-Bole e Asa Branca esses tipos são encontrados com relativa frequência.

Artur da Távola nos alerta para o exercício de busca dramática presente nas pesquisas de modo de falar, feitas por Dias Gomes. Para o crítico, o fato do dramaturgo ir às regiões, “anotar o modo popular de expressão, recolher os modismos

---

<sup>17</sup> IBOPE é a sigla usada para identificar o Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística, trata-se de um instituto de pesquisa de opinião e estudos de mercado, com forte ênfase na pesquisa de mercado e de audiência televisiva. Seu trabalho fora tão difundido na sociedade brasileira, que a palavra ibope hoje é sinônimo de audiência ou prestígio.

mais originais, reproduzir algumas criações de uso regional – mas dar a tudo um sentido que, com alguma ousadia, se poderia classificar de metalinguagem, mas que, com a devida prudência, deve-se mesmo classificar de recriação linguística” (O GLOBO, 1980).

Esta valorização do homem do povo, presente nas narrativas de Dias Gomes, ressaltando sua vida simples, sua sabedoria inata e seu valor autêntico, constitui a marca do romantismo revolucionário. Para Ridenti (2000:56), esta vertente caracteriza a maioria da esquerda política e cultural brasileira dos anos 60 e 70, na qual Dias Gomes se inclui. O sociólogo conceitua o Romantismo Revolucionário, como uma “fusão entre a busca romântica das raízes populares para justificar o ideal iluminista de progresso”. Esses artistas e intelectuais se colocavam como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva, de classes, desvendando como as forças materiais determinam a História e o destino da humanidade. Porém, eram também possuidores de características românticas:

Propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação a ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificados como romantismo revolucionário (RIDENTI, 2000, p.57).

A relação entre românticos e revolucionários se funde, quando esses artistas e intelectuais buscam “no passado uma

cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada” (RIDENTI, 2000, p.57). Uma vez que a “perspectiva romântica supõe a autonomia da Cultura Popular, a ideia de que, para além da cultura ilustrada dominante, existiria uma outra cultura, ‘autêntica’, sem contato com a cultura oficial e suscetível de ser resgatada por um Estado novo e por uma Nação nova (CHAUI, 1987, p. 23)

Quando Dias Gomes retrata o povo em sua teledramaturgia, o valor dado a esta autenticidade se faz presente e se distancia totalmente da forma como as classes populares eram tratadas na tradição melodramática, que tendia a ressaltar seu caráter de classe serviçal e subalterna a elite dominante.

Em *Roque Santeiro*, na literatura de cordel é feita a exaltação do Homem brasileiro, Roque um artesão do povo, ganham voz no repente da personagem Jeremias.

Jeremias – A vocês eu vou contar  
um caso bem verdadeiro  
que aconteceu em Asa branca  
esse confim brasileiro  
com um homem honrado e valente  
chamado Roque Santeiro.

A vocês eu vou contar  
um caso bem verdadeiro  
que aconteceu em Asa branca

um lugar bem brasileiro  
com um homem honrado e valente  
chamado Roque Santeiro.

(Roque Santeiro, 1985, Cap. 9, p. 327)

Em *Saramandaia*, por sua vez, a figura do povo se insere no cenário da disputa democrática, num plebiscito pela mudança ou manutenção do nome da cidade. Veja leitor, que o autor dá vida política ao povo em tempos de Estado de exceção no Brasil.

#### Sala do Prefeito – Dia

Detalhe: - Do cartaz eleitoral com o retrato de Luna e o seu *slogan*: “Muita paz, muito amor e algum trabalho, se possível”.

Seu Encolheu, Secretário do Prefeito, desmancha-se em atenções para com o Coronel Zico Rozado.

Encolheu – O prefeito não deve demorar, o coronel, sente por favor. Fique a seu gosto.

Rosado – Obrigado, tou bem assim.

Encolheu – A que horas é o enterro?

Rosado – As quatro horas.

Encolheu – Justamente no horário do comício?

O coronel sofre de um formigueiro nasal e vive com um enorme lenço vermelho, enrolado como uma corda, que esfrega permanentemente sob o nariz.

Rosado – Marcamos de propósito, queremos que o enterro passe na mesma hora pro **povo** saber que um dos nossos já foi vítima dessa canalhada mudancista que quer mudar tudo, destruir tudo que construímos durante séculos.

Encolheu – Aqui entre nós, eu tô com o senhor.

Rosado – Me disseram que o senhor era mudancista.

Agora na sala do Prefeito, o Coronel Zico Rosado e o Prefeito Luna Viana falam sobre a morte de seu Cazuzá, que cuspiu o coração pela boca, num debate acalorado na pensão de dona Risoleta, sobre a mudança do nome da cidade.

Rosado – Caiu falecido... outros vão cair também: foi pra lhe fazer essa advertência que vim aqui, Luna Viana. O senhor, como prefeito, pode não ter culpa dos antecedentes, mas é responsável pelos subsequentes.

Luna – Coronel, não fui eu, foi a câmara de vereadores que decidiu fazer o plebiscito. Essa, aliás, me parece uma maneira democrática de resolver a coisa. O **povo** vai dizer se quer a cidade continue a se chamar Bole-Bole, ou se quer que mude para Saramandaia. Eu não tenho preferência, embora o projeto seja de meu irmão.

(Saramandaia, 1976, Cap.1, p.2 e 4)

– O povo analfabeto

Em *O Bem-Amado*, como em *Roque Santeiro*, nesta última de forma mais residual, a temática do analfabetismo se fez presente. Na primeira trama, a abordagem está direcionada à alfabetização de adultos. Experiência importante do movimento “nacional-popular”- a de busca de “promoção do homem do povo”-, que permeava as discussões sobre conscientização, politização e desenvolvimento se estabeleceu com a criação e divulgação do método Paulo Freire. O referido método identifica como principal função da educação, em seu processo de alfabetização popular, o despertar da consciência social, no sentido de proporcionar condições ao povo de se transformar em sujeito da sua ação social. Neste aspecto, não importava ao homem do povo que este aprendesse apenas a ler e escrever, mas que este processo fosse garantidor de uma tomada de consciência de sua situação no país (MOTA, 1977).

O método Paulo Freire identifica a leitura como uma força no jogo da dominação social. O professor ia às comunidades rurais e, a partir de palavras-chave (palavras geradoras), que pertenciam às experiências vividas no cotidiano de cada comunidade, iniciava simultaneamente a discussão e a alfabetização (SCHWARZ, 2009).

Em lugar de aprender humilhado, aos 30 anos de idade, que o vovô vê a uva, o trabalhador rural entrava, de um mesmo passo, no mundo das Letras e no dos sindicatos, da Constituição, da

reforma agrária, em suma, dos interesses históricos. [...]. Cada um desses elementos é transformador no interior do método – em que de fato pulsa um movimento da revolução contemporânea: a noção de que a miséria e seu cimento, o analfabetismo, não são acidentes ou resíduos, mas parte integrada do movimento rotineiro de dominação do capital (SCHWARZ, 2009, p.19-20).

O cangaceiro Zeca Diabo, personagem de *O Bem-Amado*, sonhava em se alfabetizar, em abandonar o cangaço e a condição de assassino, homicida que lhe rendiam temor social, discriminação e constrangimento. Sonhava em ser protético e via no seu processo de educação, junto à professora Dó, o caminho certo para alcançar sua nova condição profissional e social.

### *O Bem-Amado*

Casa das Solteironas – Dia

Dó está preocupada.

Dó – Eu não sei o que aconteceu... Ele não veio dar aula hoje... acho que foi por causa de toda aquela confusão de ontem...

Juju – Que confusão?

Dó – o nascimento da criança... aquele entra e sai, aquele corre-corre... Ele fica nervoso... E já observei que ele é

um homem que não pode ficar nervoso... Ele precisa de paz...

Juju – Paz e amor...

Dó não gosta da piada

Dó – Graçola vulgar e desnecessária.  
**Estou apenas executando uma tarefa patriótica: a de tirar mais um brasileiro das trevas do analfabetismo.**

Juju – Acredito. Só não entendo por que, entre tantos brasileiros na mesma situação você escolheu justamente o Zeca Diabo.

Dó – Mera coincidência.

Dó – **O Brasil precisa eliminar o analfabetismo**

(O Bem-Amado, 1973, Cap. 53, p. 836<sup>18</sup>)

Em outro momento da trama:

Zeca – Eu vim... pra dá minha aula... mas tou achando que tá muito tarde... a professora já tava deitadinha na sua caminha...

---

<sup>18</sup> Para uma melhor identificação do leitor, optamos por quando no uso de citação dos textos das telenovelas aqui em estudo, mencionaremos a obra tratada, o ano de sua publicação, capítulo e página.

Ela segura-o pela mão com decisão

Dó – Não, não... não vá!

Ela olha para ele bem nos olhos com calor.

**Dó – Nenhuma professora pode dormir, enquanto ainda houve um brasileiro preso nas trevas do analfabetismo!**

(O Bem-Amado, 1973, Cap. 27, p. 501)

Em Roque Santeiro, por sua vez, a temática do analfabetismo se reporta ao povo humilde, mas eleitor. Na citação que segue o empresário rural Sinhozinho Malta e o prefeito da cidade de Asa Branca, Florindo Abelha, o seu Flô, organizam uma caravana como o objetivo de encontrar os filhos desaparecidos do comerciante Zé das Medalhas. A caravana de justiceiros (como se refere a obra) chega a “Vila Miséria”, que como o próprio nome diz, abriga os moradores pobres da cidade- o povo. Sinhozinho Malta entra em um dos barracos, um homem negro abre a porta.

Malta – Aqui não tem nada. Esse tá dentro da lei. (Para o Sujeito) Pode voltar pro teu pinico.

O sujeito entra no barraco, apressado, e fecha a porta.

Flô – (Baixo para Malta). **Vai com calma, Sinhozinho.**

**Aqui tem muito eleitor. Ainda mais agora, com voto analfabeto.**

Malta – Primeiro a justiça, Seu Prefeito. Depois a democracia.

Flô – Mas eu preciso preservar minha imagem!

Malta – Vamos em frente.

(Roque Santeiro, 1985, Cap. 66, p. 2354)

– O Asabranquense como Homem Cordial

Um conceito que referenda o Pensamento Social Brasileiro - o de “homem cordial”-, de Sérgio Buarque de Holanda, presente em sua obra símbolo, *Raízes do Brasil*, é abordado em *Roque Santeiro* a fim de qualificar a população de Asa Branca. Contudo, ao mencionar cordialidade, o historiador paulista não se refere a qualidades como polidez, civilidade, “boas maneiras”. Afinal, nessas expressões há qualquer coisa de coercitivo que pode se exprimir em mandamentos ou sentenças. Para Holanda,

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações

que são espontâneas no “homem cordial”: É a forma natural e viva que se converteu em fórmula. [...]. Equivale a um disfarce que permite a cada qual preservar inatas suas sensibilidades e emoções (HOLANDA, 1995, p.147).

Neste sentido, quando o historiador alude ao vocábulo “cordial”, não está se reportando necessariamente a qualidades positivas. Sua origem busca a etimologia da palavra cordial: o que provém do coração. Dessa forma, o “homem cordial”, agindo em sociedade, motivado pelos seus sentimentos e características mais fecundos, pode implicar num comportamento tanto amoroso quanto odioso. Suas raízes estão sediadas na esfera do íntimo, do familiar, do privado, herdadas do convívio da casa-grande e de sua gênese patrimonialista. Tais atributos denotam certa dificuldade no trato com normas impessoais e abstratas, o que deriva na dificuldade do estabelecimento da ordem pública e das regras democráticas. É como se o universo da vida pública brasileira fosse invadido pelo privado. Uma vez que os indivíduos, mesmo estando fora do seu ambiente doméstico, tenderiam a agir conforme seus preceitos (RICUPERO, 2008).

Na trama de Dias Gomes, as duas características aqui relatadas se mostram presentes, ou seja, tanto a cordialidade provinda do íntimo, quanto sua sutil máscara.

Flô – Bem, Sinhozinho... Isso é se a maioria decidir que o homem deve... Bem... Deve ser...

Zé – Executado, não é?

Flô – Essa palavra é muito forte, seu Zé!

Zé tem um frouxo de riso.

Zé – E seu Flô por acaso conhece outra?

Malta – E seu Flô por acaso ainda tem alguma dúvida sobre o que a maioria vai decidir nessa reunião? Mesmo contra nós, a minoria?

**Flô – O asabranquense é tão cordial, Sinhozinho... Será que ele vai chegar... A esse extremo?**

**Malta – É exatamente por ser cordial que o asabranquense pode tomar atitudes como essa, seu prefeito: é aquela história do homem que é pacato, cordeirinho... Mas quando pisam nos calos deles!**

Zé – Sai de baixo...

(Roque Santeiro, 1985, Cap. 66, p. 2021)

Em outro momento da trama.

Mocinha – Dizem que aquela gente que invadiu a delegacia era tudo capanga de Sinhozinho...

Pombinha – Pois Claro! Então você acha que a gente de Asa Branca ia ter

coragem de fazer uma coisa dessas? **O asabranquense é um povo cordial!**

(Roque Santeiro, 1985, Cap. 67, p. 2379)

– O “Jeitinho Brasileiro”

De acordo com Holanda (1995), a mentalidade construída a partir da - casa-grande -, imbuída de sentimentos comuns ao universo do doméstico invadiu os domínios da coletividade brasileira e de suas instituições, definindo um predomínio do privado sobre o público e da família ao Estado. Assim, sua função maior, a do “jeitinho”, é de fazer realizar, a despeito de determinações como: leis, normas, regras e ordens. O “jeitinho brasileiro” origina-se no Brasil colônia. No percurso histórico, este comportamento sociocultural se enraizou no tecido social brasileiro.

Para DaMatta (1981), a tese do “jeitinho” reside num dilema brasileiro que oscila entre a estrutura nacional composta de leis de caráter universal, voltadas para tutelar a conduta do indivíduo e situações pessoais em que cada pessoa resolve, despacha e se salva do jeito que pode, fazendo uso para isso do seu sistema de relações pessoais.

Temos assim, leis que devem valer para todos os indivíduos e relações sociais que funcionam para quem as possuem.

O resultado é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o

indivíduo (o sujeito das leis universais que modernizam a sociedade) e a pessoa (o sujeito das relações sociais, que conduz ao pólo tradicional do sistema) Entre os dois, o coração dos brasileiros balança. E no meio dos dois, a malandragem, o “jeitinho” e o famoso e antipático “sabe com quem está falando?” seriam modos de enfrentar essas contradições e paradoxos de modo tipicamente brasileiro. Ou seja: fazendo uma mediação também pessoal entre a lei, a situação onde ela deveria aplicar-se e as pessoas nela implicadas, de tal sorte que nada se modifique, apenas ficando a lei um pouco desmoralizada — mas, como ela é insensível e não é gente como nós, todo mundo fica, como se diz, numa boa, e a vida retorna ao seu normal... (DAMATTA , 1981).

Em *Roque Santeiro*, a empresária Matilda (proprietária de um hotel e da danceteria na cidade de Asa Branca) trava um diálogo com Roque (personagem central da trama- o que era santo sem nunca ter sido), quando este retorna à cidade. Neste colóquio, fica enaltecido esse “jeito” peculiar do brasileiro estabelecer suas relações sociais. Segue o trecho da trama.

Matilda – (desce) O senhor disse que é meu amigo? Acontece que eu não lhe conheço...

Roque – **É que eu pedi informações numa boate aqui perto, e uma moça me falou seu nome. Andei fora do país muito tempo, mas ainda me lembro do “jeitinho brasileiro”.**

**Como o porteiro disse que o hotel estava lotado, resolvi usar o seu nome. Pra ver se colava...**

Matilda – É, infelizmente o hotel está repleto.

(Roque Santeiro, 1985, Cap. 27, p.1077)

“Sei que sou brasileiro [...] porque sei que não existe um ‘não’ diante de situações formais e que todas admitem um ‘jeitinho’ pela relação pessoal e pela amizade” (DAMATTA , 1991, p. 14). Com “jeitinho”, tudo se resolve. No caso em questão o jeitinho consistia em forjar uma amizade para receber o benefício.

Para Livia Barbosa (1992, p.32) o “Jeitinho é sempre uma forma ‘especial’ de resolver um problema ou situação difícil ou proibida; ou a solução criativa para uma emergência, seja sob a forma de burla a alguma regra ou norma preestabelecida, seja sob a forma de conciliação, esperteza ou habilidade”.

O autor expressa a esperteza e habilidade do jeitinho, embora na trama a tática não seja exitosa, ela é reveladora da diferença entre o hábito estrangeiro e o brasileiro na relação com as normas e regras.





## CONCLUSÃO

*Velho Chico* estreia com jeito de novela antiga, escreve o colunista Tony Goes ao site F5 da Folha de São Paulo *online*, em 14 de março de 2016. Ele está se referindo a nova trama do horário nobre, da Rede Globo, autoria de Benedito Ruy Barbosa. E segue dizendo:

**[...] o primeiro capítulo de *Velho Chico* (Globo) teve um indisfarçável sabor de *déjà vu*.** A trama remete a inúmeros outros folhetins da emissora, e não só os assinados por Benedito Ruy Barbosa. **Estamos, mais uma vez, no Nordeste da televisão, onde coronéis e jagunços falam com sotaque genérico que não são propriamente de lugar algum. Um lugar que não visitamos faz tempo, é verdade. Mas que está gravado em nosso DNA emocional: *O Bem-Amado, Gabriela, Roque Santeiro, Saramandaia, Fera Ferida* [o grifo é nosso] (GOES, 2016, F5).**

O cronista está se reportando a fase “realista” ou “nacional-popular”, que discursamos ao longo deste trabalho. Onde elementos do universo social, político e cultural brasileiro ganharam a cena na teledramaturgia aqui produzida e veiculada. É o momento de construção da moderna telenovela brasileira. Onde, imbuídos de uma proposta realista, autores como: Dias Gomes, Janete Clair, Lauro César Muniz, Walter George Durst, Gilberto Braga, Bráulio Pedroso, Cassiano Gabus Mendes e Aguinaldo Silva, mesmo

com diferentes propostas estéticas, usaram da ficção televisiva, para retratar, comentar e discutir a realidade brasileira.

Foi um período peculiar do país, a sociedade se modernizou, a economia se dinamizou sob a égide de um Estado autoritário e coercitivo de orientação capitalista. O mercado de bens de consumo se estrutura e se expande e a televisão surge e se consolida como principal veículo de produção e comercialização de bens simbólicos. Concomitante, temos o desenvolvimento de políticas voltadas para a integração e definição da nação. No campo artístico e intelectual, havia um amplo debate acerca da problemática nacional, revestido por temáticas que buscavam as raízes da identidade nacional e política do povo brasileiro, e sua ruptura com o subdesenvolvimento. Sendo assim, foi possível perceber que o discurso nacionalista, embora de origens distintas, aparece como denominador comum, entre Estado, mercado (indústria cultural), artistas e intelectuais.

Na tese, vinculamos a estética do autor Dias Gomes, o retrato do Brasil em suas narrativas ficcionais, sobretudo aquelas aqui em estudo, ao ideário nacional-popular produzido pela geração de artistas e intelectuais de esquerda dos anos 1960. Identificamos que um misto de encantamento e crítica social deu a tônica desse movimento, que buscava a forma genuína do brasileiro, suas raízes, sua autenticidade. Com arrimo da bibliografia, conseguimos identificar, que esse ideário se fundamentava em conceitos como: nacional, popular, identidade, homem, povo, camponês, operário, liberdade, subdesenvolvimento e modernidade.

Empregamos o conceito de geração, com o aporte de Mannheim (1952), Kriegel (1979) e Skinner (2002), como artifício metodológico revelador das histórias das representações coletivas. O pertencimento (mesma geração), deriva da experiência partilhada por sujeitos que foram expostos às mesmas influências, marcados pelos mesmos

acontecimentos e pelas mesmas transformações. A experiência comum serve como vetor para a construção de referências aceitas como sistema de identificação coletiva, um denominador comum para obtenção de uma mesma “visão de mundo”, um “laço de geração”.

Na tese, o conceito é introduzido para balizar, o autor em estudo, Dias Gomes, como pertencente a geração de artistas e intelectuais dos anos 1960. Veja leitor, que é o próprio Dias Gomes, que se manifesta pertencer a esse extrato etário.

**Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente.** Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. **Agora ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos.** Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? [...]. Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura [o grifo é nosso] (GOMES, 1998: 255-256).

O cineasta Cacá Diegues, também partilha deste sentimento de pertencimento, argumentando: **“O Brasil começa a se conhecer [...] sobretudo com o romantismo [...] aquele desejo de uma identidade [...] Minha geração, do**

**Cinema Novo, do tropicalismo [...] é a última representação desse esforço secular”** [o grifo é nosso] (DIEGUES *apud* RIDENTI, 2000, p. 50).

Seguindo na orientação metodológica, estudamos o texto do autor Dias Gomes, sob as referências da História Intelectual, por esta ter como objeto central de análise, o estudo do pensamento informal, das correntes de opinião e movimentos literários. Abrangendo o conjunto das formas de pensamento, por tratar em seu campo de análise, além das ideias formalizadas, crenças não articuladas, opiniões amorfas e suposições não ditas. Há uma preocupação neste tipo de análise, “com a vida do povo que é seu portador”, inserindo o estudo das ideias e atitudes no conjunto das práticas sociais. Sendo assim, entendemos que a forma como o autor procura retratar o Brasil em suas narrativas, só teria sentido se compreendida no interior do contexto em que foram produzidas.

O Brasil de Dias Gomes, em *O Bem-Amado* (1973), *Roque Santeiro* (1975) e *Saramandai* (1976), estava sob o domínio de uma ditadura civil-militar (1964-1984). A dramaturgia do autor havia sido banida dos palcos do teatro brasileiro, pelos órgãos de censura do Estado, por ser considerada política demais, subversiva mesmo. Essa perseguição voltava-se para sua geração de artistas e intelectuais, onde havia se tornado imperativo abordar a realidade brasileira criticamente. Que levara o teatro a ser identificado como inimigo do Estado.

Quando o autor passa a produzir teledramaturgia para a TV Globo, nos anos 1970, contexto pós AI-5, permanece sob a vigília dos censores. Para tanto, Dias Gomes lança mão de uma linguagem própria para os tempos obscuros, a metáfora, o realismo fantástico ou realismo maravilhoso, o que não impediu os censores de agirem sobre seus textos. Personagens da novela *O Bem-Amado*, como o coronel Odorico, o capitão Zeca Diabo e o cabo Ananias, tiveram suas patentes cassadas

quando a telenovela já estava com a metade de seus capítulos exibidos. *Roque Santeiro*, por sua vez, fora totalmente proibida. A motivação teria surgido por conta de uma conversa telefônica entre Dias Gomes e o historiador e amigo de PCB Nelson Werneck Sodré. Na conversa, o dramaturgo havia confidenciado a adaptação que estava fazendo de sua peça *O Berço do Herói*, que havia sido censurada em 1965, para a telenovela *Roque Santeiro*. O historiador afirmara que a adaptação não passaria impune pelos censores. Mas Dias Gomes argumentou, dizendo ter mudado o título e os nomes das personagens. Sodré então concordou que passaria, dizendo: “Ah, assim é capaz de passar, esses milicos são muito burros” (GOMES, 1998, p. 224). Mas o telefone do historiador estava sendo monitorado pelo Dops e a conversa havia sido gravada. O que resultou no veto completo da obra. Em *Saramandaia*, por sua vez, por conta da censura severa que atingira *Roque Santeiro*, Dias Gomes faz uso do realismo maravilhoso, com duplo propósito, driblar a censura imposta pelo regime e experimentar uma linguagem nova para a televisão.

Quando nos guiamos pelo contextualismo linguístico, entendemos a linguagem enquanto proposição de uso de significados. O ato da fala, ou seja, o uso da linguagem num determinado contexto, veiculado a uma determinada finalidade e de acordo com certas normas e convenções. A linguagem é, portanto, a chave analítica, tanto para o ato de fala como para o contexto. Assim, uma linguagem no nosso sentido específico é, então, não apenas uma maneira de falar prescrita, mas também um tema de discussão prescrito para o discurso político. Neste ponto, podemos ver que cada contexto linguístico indica um contexto político, social ou histórico, no interior do qual a própria linguagem se situa (POCOCK, 2003).

O contexto político de ditadura civil-militar; a censura frequente que seus textos vinham sofrendo; a busca por uma

linguagem própria para a televisão; a possibilidade de valorizar e conscientizar um público popular; o uso de um ideário engajado; toda essa contingência situa e define a teledramaturgia de Dias Gomes. A censura advinda do Estado autoritário levava o autor a fazer uso de linguagens específicas, para poder falar sobre o Brasil: a metáfora, o realismo maravilhoso.

Com o fim do Estado de exceção, Dias Gomes entendia também o fim da “dramaturgia de resistência”, que se alimentava da linguagem metafórica para vir à cena. Era necessário buscar uma nova linguagem. Para o autor, “essa constatação levou nossos dramaturgos a um estado de perplexidade que perduraria durante toda década de 1980” (GOMES, 1998, p. 303). A versão de *Roque Santeiro* exibida já no contexto da Nova República, referenda o dilema professado aqui pelo dramaturgo. Sendo assim, novas experiências de linguagens passam a ser testadas, mas ainda sob a ótica da estética realista. O que nos faz concluir, que entre os anos de 1970 e 1980, Dias Gomes dialogou nas suas telenovelas com a metáfora, a sátira, o realismo fantástico, o absurdo, o trágico, o melodrama, com o objetivo de construir uma linguagem própria para a telenovela, mas sempre vinculou essas propostas com o ideário nacional-popular de uma dramaturgia engajada. É acima de tudo o povo brasileiro que se vê estampado em suas tramas, com seu jeito peculiar de falar e de existir.

## BIBLIOGRAFIA DA TESE

### Livros, Artigos e demais Textos Acadêmicos

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. São Paulo: Senac, 2002.

ALVES JR., Dirceu. **Telenovelas**. São Paulo: Editora Abril S/A, 2004.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis, 1985.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

AGUIEIROS, Gabriel Hasimoto. **Ficção Televisiva e Política: a obra de Dias Gomes**. 2001. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANHA, Graça. **Espírito moderno**. 1925.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. Televisão brasileira: uma (re)visão. **Revista de história e estudos culturais**, 2007, p. 1-19. Em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)> Acesso em: 23 de abril de 2015.

BARBOSA, Livia. **O jeitinho brasileiro**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1992.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010, p. 59-83.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas Brasileiras balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p.29-36, 2001.

BORELLI, Silvia Helena Simões; MIRA, Maria Celeste. Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 19, n. 1, 2012.

BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção, São Paulo, Brasiliense, 1991, p.55- 108.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-55.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-55.

BUCCI, Eugenio (Org.). **A tv aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CALABRE, Lia. O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Vol. 3. **Edições Casa de Rui Barbosa**, 2006.

CALABRE, Lia. No tempo das radionovelas. **Comunicação & Sociedade**, v. 29, n.49, 2009, p. 65-83.

CALABRE, Lia. A era do rádio. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense (Coleção primeiros passos: 302), 1996.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22*. Boitempo Editorial, 2015.

CAMPEDELLI, Samira. **Dias Gomes/ seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios.** São Paulo: Abril Educação, 1992.

CAMPEDELLI, Samira. **A Telenovela.** São Paulo: editora. Ática, 1987.

CAPARELLI, Sergio. **Televisão e capitalismo no Brasil.** Porto Alegre: L&PM, 1982.

CARMINATI, Fabio. **A utopia perdida: literatura e revolução no Brasil de Antônio Callado.** 2014. 188 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Florianópolis, 2014.

CARVALHO, José Cândido de. **O Coronel e o lobisomem.** Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

CARVALHO, José Murilo de. **Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual.** Dados Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, p. 229-250.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. **O campeão de audiência.** 2. ed. São Paulo: Nova cultural: Best Seller, 1991.

CHAÚI, Marilena. **Conformismo e resistência.** 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. **A radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999).** Belo Horizonte: UFMG, 2007. Dissertação, Programa de Pós-

Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, n. 2, p. 28-35, 2001.

COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Irmã Ferreira. **Um país no ar**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DARNTON, Robert. **Intellectual and cultural history**. The Past before us: contemporary historical writing in the United States, 1980, p. 327-328.

DE FARIA, Maria Cristina Brandão. **Teleteatro-fenômeno singular da televisão brasileira**. 2011.

DE FARIA, Maria Cristina Brandão. Audácia e Criatividade numa TV Incipiente.

**Lumina** - Facom/UFJF -, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.137-150, jul.-dez. 1999. Disponível em: < [www.facom.ufjf.br](http://www.facom.ufjf.br) >.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.

DRAIBE, Sônia. **Rumos e metamorfoses: Estado e industrialização no Brasil – 1930/1960.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FALCON, F. História das ideais. In: CARDOSO, C. F. & VAINFAS, R. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**, 5<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FERREIRA, Mauro. **Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil.** Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Caderno Globo Universidade, n. 3, p. 16-22, Rio de Janeiro, Globo, 2013.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **Liberdade é uma calça velha azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964).** São Paulo: Hucitec, 1998.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **O Mito na Sala de Jantar.** 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1993.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira.** São Paulo: ed Brasiliense, 1987.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FREderico, Maria Elvira B. **História da comunicação – rádio e TV no Brasil.** São Paulo: 1982.

FREderico, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). **História do marxismo no**

**Brasil. Teorias. Interpretações.** São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. **Artcultura**, v. 14, n. 25, 2014.

GLOBO, Memória. **Dicionário da TV Globo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GLOBO, MEMÓRIA. **Guia ilustrado TV GLOBO Novelas e Minisséries.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. **Campeões do Mundo.** São Paulo: Melhoramentos, 1990.

GOMES, Dias. **O Bem-Amado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GOMES, Dias. **Teatro de Dias Gomes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, V. I e II, 1972.

GOMES, Dias. **Odorico na cabeça.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

GOMES, Dias. **Sucupira, ame-a ou deixe-a:** venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o Bem-Amado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Itania Maria Mota. **Televisão e realidade.** EDUFBA, 2009.

HAMBURGER, Ester; BUCCI, Eugênio. **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, nº 82, p. 61-86, 2011.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HAMBURGER, Esther. Industria cultural brasileira (vista daqui e de fora). In: MICELI, Sérgio. **O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-2002).** São Paulo: Sumaré, 2002.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. **História da vida privada no Brasil**, v. 4, p. 439-487, 1998.

HAUSSEN, Doris Fagundes. Rádio brasileiro: uma história de cultura, política e integração. In: BARBOSA FILHO, André; PIOVESAN-NETO, Angelo Pedro; BENETON, Rosana (Org.). **Rádio: sintonia do futuro.** São Paulo: Paulinas, 2004. p. 51-62.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo.** Porto Alegre: Tchê, 1987.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde (1960-1970).** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense (Coleção tudo é história – 41), 1982.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Ateliê Editorial, 2000.

INTÉRPRETES DO BRASIL. **Revista USP**, São Paulo, n. 38, jun.-ago. 1998.

JASMIN, Marcelo Gantus. **História dos conceitos e teoria política e social: referências preliminares**. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 1-16, 2005.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Telenovelas brasileiras: narrativas alegóricas da indústria cultural**. Florianópolis, 2003. vii, 241 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

[JULIANO, Dilma Beatriz Rocha](#). Dona Redonda: uma personagem, um corpo político. **Polifonia**, v. v.21, p. 55-71, 2014. Disponível em: <http://200.129.241.78/index.php/polifonia/article/viewFile/1632/1652>

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita.

**Um país no ar:** história da TV brasileira em três canais, São Paulo, Brasiliense, 1986, p.167- 323.

KRIEGEL, Annie. **Le concept politique de génération:** apogée et déclin. *Commentaire*, v. 2, n. 7, 1979, p. 390-399.

LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, brasileira, V. 335, 1970.

LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito.** Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LONGHURST, Brian. Realism, naturalism and television soap opera. **Theory, Culture & Society**, v. 4. Londres, p. 633-649, 1987.

LOPES, Maria Immaculata Vassallo de. Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, nº 26, p.17-34, abr., 2003.

LOPES, Maria Immaculata Vassallo de. **Telenovela, Internacionalização e Interculturalidade.** São Paulo: Loyola, 2004.

LOPES, Maria Immaculata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade. Vol. 66. **Summus Editorial**, 2002.

LOPES, Maria Immaculata Vassallo de. Memória e identidade na telenovela brasileira. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Belém, 2014.

MANNHEIM, Karl; KECSKEMETI, Paul (Ed.). **Essays on the sociology of knowledge**. London: Routledge, 1952.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MARQUES, Paulo. **Modernização do Brasil: dilemas e perspectivas**. Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Avançados, 1994.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. 2 ed. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

MATTERLART, Michele; MATTERLART, Armand. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV brasileira** (40 anos de história: 1950-1990). Salvador: Associação Brasileira de Agencias de Propaganda/Capítulo, Bahia: A Tarde, 1990.

MATTOS, Sérgio. **Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo**. Paulus, 2005.

MAYER, Marlyse. **Folhetim: uma historia**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MEB. Fundamentação do programa para 1965 – 1.<sup>a</sup> parte: Estudos Sociais, 1.1 Cultura. Rio de Janeiro: MEB, mimeo, 1965.

MEDEIROS, Ana Maria de. **Uma metáfora do Brasil: *O Bem Amado* e a teledramaturgia de Dias Gomes**. Florianópolis, 2001. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política.

MENDONÇA, Sonia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990, p.327-350.

MOSCATELI, Renato. História Intelectual: A problemática da Interpretação de Textos. In: LOPES, Marcos Antonio (org.). **Grandes Nomes da História Intelectual**. São Paulo: Contexto, 2004.

MOUSQUER, Valci Regina. As influências históricas da fase ouro do rádio comercial brasileiro nas emissoras do campo público: uma estação estatal comanda o espetáculo. In: **TRABALHO APRESENTADO AO GT HISTÓRIA DA MÍDIA SONORA, NO VII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA**, 7., 2009, Fortaleza. **Anais**. Fortaleza: Alcar, 2009. p. 1 - 14.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1977.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**. São Paulo: Summus, 1988.

MELLO, J. M. C. de; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 4, p. 560.

MICELI, Sergio. **A noite da madrinha**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICELI, Sergio. **A Elite Eclesiástica Brasileira: 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

OLINVEN, Ruben G. **A parte e o todo**. Petrópolis: Vozes, 1992.

OLINVEN, Ruben G. **Cultura brasileira e identidade nacional**. MICELI, Sérgio. *O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-2002)*. São Paulo: Sumaré, 2002.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. A evolução da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**, São Paulo, Brasiliense, 1991, p.11- 54.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: ed. Ática, 1990.

POCOCK, J. G. A. **Linguagens do Ideário Político**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: ed. Martins, 1964.

PRADO, Magaly. **História do rádio no Brasil**. São Paulo: Da Boa Prosa, 2012.

PRADO, Maria Emilia. Os Intelectuais e a eterna busca pela modernização do Brasil: O significado do projeto nacional-desenvolvimentista das décadas de 1950-60. **Historia Actual Online**, n. 15, 2009, p. 19-27.

PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasileidade. In: HAMBURGER, Ester; BUCCI, Eugênio. **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. Cap. 1. p. 7-24.

RIBEIRO, Renato Janine. **O Brasil pela telenovela**. In: Rumos – os caminhos do Brasil em debate. Brasília: publicação da comissão nacional para a comemoração do V centenário do descobrimento do Brasil, ano I, n. 1, dez. 1999.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo, Editora Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 109-134.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do povo brasileiro: artistas da revolução à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e romantismo revolucionário. **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, n. 15, 2001 p. 13-19.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60? In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide;

ROLLAND, Denis (org.). **Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França**. São Paulo: Cortez, 2003.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e política no Brasil pós-1960”. In: BASTOS, Elide Rugai, ROLLAND, Denis e RIDENTI, Marcelo (orgs.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, São Paulo, v.17, n.1, 2005, p.81-110.

RODRIGUES, Leôncio Martins. O PCB: os dirigentes e a organização. In: FAUSTO, Boris (org.). **História geral da civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v.10, 2007, p. 361-443.

RODRIGUES, Vera. **Dias Gomes: o autor é uma raça em extinção**.19–.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. 2012. 500 f. Tese (Doutorado) - Curso de Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na

modernização da telenovela. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 37, n. 1, 2014, p. 155-174.

SACRAMENTO, Igor. Sobre o realismo na teledramaturgia brasileira: propostas para a reflexão. **Colóqui Internacional Televisão e Realidade**. Salvador: UFBA, 2008.

SACRAMENTO, Igor. Entre o dramático e o épico: o herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970.

SACRAMENTO, Igor. Memórias Póstumas de Dias Gomes. **Intexto**, n. 20, 2009, p. 133-150.

SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes e os modos de reconhecimento da crítica cultural: teatro e televisão. **Revista de trabalhos Acadêmicos**, n. 3, 2012.

SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes com opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional-popular. **Baleia na Rede**, v. 1, n. 9, 2012.

SACRAMENTO, Igor. Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de O Pagador de Promessas. **Logos**, v. 20, n. 1, 2013.

SACRAMENTO, Igor; DA SILVA, Marco Antonio Roxo; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. **Em Questão**, v. 15, n. 2, 2009.

SACRAMENTO, Igor; DA SILVA, Marco Antonio Roxo. Thompson/Williams: para uma história cultural da comunicação. **REVISTA INTERIN**, v. 9, n. 1, 2012.

SANTOS, Regina Maria Rocha dos. **A telenovela das oito: Roque Santeiro – a pintura de um novo (?) Brasil.** Rio de Janeiro, 1986, 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.

SANTOS, Lidia. A telenovela brasileira: do nacionalismo à exportação. **Caravelle (1988-)**, p. 137-150, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo.** São Paulo: Duas Cidades, 2008.

SILVA, Helenice Rodrigues da. A História Intelectual em Questão. In: LOPES, Marcos Antonio (org.). **Grandes Nomes da História Intelectual.** São Paulo: Contexto, 2004.

SILVA, Flávio Luiz Porto. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. **Revista da Faculdade de Comunicação da Faap,** São Paulo, v. 15, n.2, 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Modernização autoritária: do golpe militar à democratização 1964/1984. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). **História Geral do Brasil.** Rio de Janeiro: Elsevier, 1990, p. 351-384.

SILVA, Paulo Renato da. Povo, revolução e Brasil por Dias Gomes (1962-1966). **Cadernos AEL,** v. 8, n. 14/15, 2010.

SILVA, Ricardo. **O Contextualismo Linguístico na História do Pensamento Político**: Quentin Skinner e o debate metodológico contemporâneo. NEPP/UFSC, 2009.

SIMÕES, Inimá F. TV à Chateaubriand. COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Irmã Ferreira. **Um país no ar**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986, p.13-102.

SKINNER, Quentin. Significados y Comprensión en la Historia de las Ideas. In: Prismas – **Revista de Historia Intelectual**, n. 4, 2000, p. 149-191.

SKINNER, Quentin. **Visões da Política**: Sobre os Métodos Históricos. Algés: Difel, 2002.

SKIDMORE, Tomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Cláudio Mello e. **Impressões do Brasil**: a imprensa brasileira através dos tempos, rádio, jornal e TV. Rio de Janeiro: Renat Fotográfica e Composição Ltda, 1986.

TÁVOLA, Artur. **A Telenovela Brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995.

THOMPSON, John B. **A Mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: 1998.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VERON, Eliseo. **Ideologia, estrutura e comunicação**. Editôra Cultrix, 1977.

WEBER, Maria Helena; SOUZA, Maria Carmem Jacob de Souza. Dramatizações da política na telenovela brasileira. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009, p.141-173.

XAVIER, Ricardo; SACCHI, Rogério. **Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

### **Telenovelas de Dias Gomes**

GOMES, Dias. **O Bem-Amado**. (Telenovela em 178 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1973.

GOMES, Dias. **Roque Santeiro**. (Telenovela em 166 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1985.

GOMES, Dias. **Saramandaia**. (Telenovela em 160 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1976.

### **Jornais, Revistas e Fontes Eletrônicas *On-Line***

### - Sobre Dias Gomes

Absurdo de Dias Gomes não difere de absurdo da censura. 19–.

As saramanovelas da telemandaia (ou a realidade fantástica). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1976.

Dias Gomes bem amado, rico e inesgotável. 18 jun. 1981.

Dias Gomes, ou o Joyce do sertão baiano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 abr. 1982.

Dias Gomes. **A maioria de “O Bem-Amado” de Dias Gomes: espero que meus amigos políticos continuem a colaborar comigo.** 19–.

Dias Gomes. **Dias Gomes, a televisão como veículo de comunicação.** 19–.

Dias Gomes. Dias Gomes, lutando contra a censura. Com bom humor. **Jornal da Tarde**, 22 jun. 1981.

Dias Gomes. Dias Gomes, o bem amado. **Zero hora**, segundo Caderno/10, 28 out 1981.

Dias Gomes. **Um escritor com os olhos nas ruas.** Folha de São Paulo, São Paulo, 7 ago. 1981.

Dias Gomes: “Podem falar mal, mas a novela de tv é a única trincheira de defesa da cultura brasileira”. **Status**, n. 20, jun. 1976.

Dias Gomes: O subversivo deixa a cena. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1999.

Dias Gomes: Sucupira é o Brasil para Dias Gomes. 19–.

Dias Gomes. **Amiga**, 1973.

MARTINS, Fernando Jares. A tevê com cordel e cinema - Dias Gomes, a televisão como veículo de comunicação popular -. **O Liberal**. 23 de agosto de 1975.

MARTINS, Fernando Jares. Cordel na tv: “Roque Santeiro”. **O Liberal**. 22 de agosto de 1975.

RODRIGUES, Vera. **Dias Gomes**: “o autor é uma raça em extinção”. 19-.

Sátira de mestre ao falso moralismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 jul. 1981.

#### - Sobre a televisão no Brasil e as telenovelas brasileiras

Arthur da Távola. Sobre o padrão Globo de qualidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1980.

A televisão cada vez com mais força. **Zero Hora**, 17 dez. 1977.

À cena o autor: para finalizar um drama polêmico. **Última Hora**, 26 jul. 1975.

A morte das novelas, devoradas pelo consumidor. **A Crítica**, 11 dez. 1974.

As horas nobres da televisão brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 mar. 1978.

A ameaça a um gênero novo. 19-.

CLAIR, Janete. Janete Clair critica censura nas novelas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1978.

Do folhetim ao uso da temática nacional. 19–.

Está tudo bem. **Veja**, São Paulo, 18 jun. 1973.

Fim do monopólio. **Veja**, São Paulo, 11 jul. 1973.

GARCEZ, Bruno. Walter Avancini: “Precisamos pensar a TV brasileira”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jan. 2000.

GOES, Tony. *Velho Chico* estreia com jeito de novela antiga. **Folha de São**, 14 de março de 2016. F5. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2016/03/10000934-velho-chico-estrea-com-jeito-de-novela-antiga.shtml>. Acesso em: 15 março 2016.

GULLAR, Ferreira. Arapongas. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2901200620.htm>. Acesso em: 16 abril 2015.

JAPIASSU, M. Globo Multinacional. **Isto É**, 29/10, p.60-62.

MARTINS, Jussara. Idade mental da televisão: adulta, só no fim de noite. **Diário de Notícias**, fev. 1975.

Muintos e ruins. **Veja**, 7 nov. 1973.

MUNDIM, Marizete. Telenovela, o underground burguês. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 jan. 1975.

No País das telenovelas. **Veja**, São Paulo, 10 set. 1975.

Novelas em fase de transição. **Última Hora**, 17 maio 1978.

Novelas, novelas e novelas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 maio 1975.

Novelas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1974.

Na era da tv a cores o sucesso dos velhos “shows” em preto e branco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 de fev. 1975.

OLIVEIRA, Adones de. Evoluir ou retroceder, o conflito das telenovelas. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 maio 1978.

O que há atrás do dramalhão. 19–.

O Mago das Novelas. **Veja**, São Paulo, 17 nov. 1999.

Os filhos da televisão. 19–.

Ossos na TV. **Veja**, São Paulo, 10 out. 1973.

O tititi de *Saramandaia*. **Jornal do Brasil**, 11/03/1995.  
Disponível em:  
<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19950311&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Jornalzinho pobre, o romence é eterno. E a novela? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 dez 1974.

Quem tem medo da televisão brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 mar. 1996.

Quem matou Odete Roitman? Revista da Web, São Paulo, nov. 1999.

“Querida apague a televisão. Quero lhe apresentar o amigo que jantou conosco”. 19–.

Sobre a tv a cores. **Diário de notícias**, 25 abr. 1975.

Televisão. **Veja**, São Paulo, 12 dez 1973.

The noble hours of brasilian television. **American Film**, n° 4, febr. 1978.

Trinta anos de tv 15 de monopólio - força e magia da imagem fugaz. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1980.

TV-cor pode abrir novo mercado para a indústria. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1974.

TV brasileira – fator de integração continental. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 maio.

TV Globo exporta novelas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1975.

TV a cores brasileira exporta tapes. **Diário de Notícias**, 25 out. 1974.

Uma tv melhor. **Jornal do Brasil**. 29 dez 1974.

Violência televisiva. **Diário de Minas**, 23 fev. 1975.

WILSON, Ângelo. Se o povo prefere novelas – novelas nele. **Estado de Minas**, 5 jan. 197-.

### ***Sobre a Censura***

A censura está solta, é moral e também política. **Folha de São de Paulo**, São Paulo, 4 jun. 1991.

A censura e o palavrão. **Gazeta de Notícias**, 23 fev. 1975.

A novela brasileira no capítulo final: a censura. **Jornal da Tarde**, 16 out. 1975.

As horas nobres da televisão brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 mar. 1978.

Censura comete uma indelicadeza com a Globo. **Última Hora**, 3 nov 1976.

Censura conta porque proíbe bandido na tv. **Jornal de Brasília**, Rio de Janeiro, 2 nov. 1978.

Censura na Globo. **Diário do Comércio e Indústria**. 1 nov. 1978.

Censura endurece e proíbe crítica política no vídeo. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 fev. 1982.

Chefe da censura federal explica corte de programa. **Diário popular**, 3 nov. 1978.

Conselheiros protestam contra normas da censura para a tv. **O Globo**. 20 jan. 1982

Frases políticas censuradas na tv. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 fev. 1982.

Janete Clair critica censura nas novelas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1978.

Justiça estuda nova lei para aplicação da censura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1974.

Três anos de sucesso e o impasse da censura. 19—.

TV sobre controle na nova lei de censura. **Correio Brasiliense**, Brasília, 15 dez. 1974.

**- Fontes Eletrônicas *On-Line***

Rede Globo. Em: <[www.redeglobo.com.br](http://www.redeglobo.com.br)>. Acesso em: 13 jan. 2000.

O Bem-Amado. Em: [www.riopreto.com.br/araujo/novela/bemamado.htm](http://www.riopreto.com.br/araujo/novela/bemamado.htm)  
Acesso em: 15 dez. 2015.

Jaguar. O Dias Gomes do Dia. Colunistas. Em: <[www.uol.com.br/odia/colunas/co010604.htm](http://www.uol.com.br/odia/colunas/co010604.htm)>. Acesso em: 2 jun. 2015.

Academia Brasileira de Letras. Em: <[www.academia.org.br](http://www.academia.org.br)>  
Acesso em: 24 maio 2015.

**- Outras fontes *On-Line***

Em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/novelas/novelas-ordem-alfabetica/>> Acesso em: 2 de abril de 2015.

Em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas.htm>> Acesso em: 2 de abril de 2015.

EM: <[HTTP://MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM/PROGRAMAS/ENTRETEN](http://MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM/PROGRAMAS/ENTRETEN)

[IMENTO/MINISERIES/DECADENCIA.HTM](#)> Acesso em: 2 de abril de 2015.

EM:

<[HTTP://MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM/PROGRAMAS/ENTRETIEN  
IMENTO/NOVELAS/IRMAOS-CORAGEM-2-VERSAO/TRAMA-  
PRINCIPAL.HTM](http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretimento/novelas/irmaos-coragem-2-versao/trama-principal.htm)> Acesso em: 2 de abril de 2015.

EM:

<[HTTP://WWW.TELEDRAMATURGIA.COM.BR/IRMAOS-  
CORAGEM-1995/](http://www.teledramaturgia.com.br/irmaos-coragem-1995/)> Acesso em: 2 de abril de 2015.

EM:

<[HTTP://MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM/PROGRAMAS/ENTRETIEN  
IMENTO/NOVELAS/IRMAOS-CORAGEM-2-VERSAO/TRAMA-  
PRINCIPAL.HTM](http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretimento/novelas/irmaos-coragem-2-versao/trama-principal.htm)> Acesso em:

EM:

<[HTTP://WWW.TELEDRAMATURGIA.COM.BR/ARAPONGA/](http://www.teledramaturgia.com.br/araponga/)>  
Acesso em:

EM:

<[HTTP://MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM/PROGRAMAS/ENTRETIEN  
IMENTO/NOVELAS/ARAPONGA.HTM](http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretimento/novelas/araponga.htm)> Acesso em: 2 de abril de  
2015.

Em:

<[HTTP://MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM/PROGRAMAS/ENTRETIEN](http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretimento/novelas/araponga.htm)

[IMENTO/NOVELAS/MANDALA/TRAMA-PRINCIPAL.HTM](#)> Acesso em: 14 abril 2015.

Em: <[HTTP://WWW.TELEDRAMATURGIA.COM.BR/MANDALA/](http://www.teledramaturgia.com.br/mandala/)> Acesso em: 14 abril 2015.

EM: < [HTTP://WWW.TELEDRAMATURGIA.COM.BR/CARGA-PESADA-1979/](http://www.teledramaturgia.com.br/carga-pesada-1979/) > Acesso em: 2 de abril de 2015.

EM: <[HTTP://WWW.TELEDRAMATURGIA.COM.BR/SINAL-DE-ALERTA/](http://www.teledramaturgia.com.br/sinal-de-alerta/)> Acesso em: 2 de abril de 2015.

Em: <[http://www.teledramaturgia.com.br/SARAMANDAIA-1976/](http://www.teledramaturgia.com.br/saramandaia-1976/)> Acesso em: 14 abril 2015

Em:  
<[HTTP://MEMORIAGLOBO.GLOBO.COM/PROGRAMAS/ENTRETEEN-  
IMENTO/NOVELAS/ROQUE-SANTEIRO/CENSURA.HTM](http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque-santeiro/censura.htm)> Acesso em: 2 de abril de 2015.

Em: <http://www.maiscuriosidade.com.br/52-interessantes-curiosidades-sobre-a-telenovela-brasileira/> Acesso em: 2 de março de 2014.

Em: <http://veja.abril.com.br/blog/10-mais/televisao/os-10-personagens-mais-marcantes-de-novelas-brasileiras/> Acesso em: 2 de março de 2014.

Em: [http://www.brasilpost.com.br/2014/02/06/bordoes-de-novela\\_n\\_4736961.html](http://www.brasilpost.com.br/2014/02/06/bordoes-de-novela_n_4736961.html) Acesso em: 2 de março de 2014.

Em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359361/dias-gomes#> Acesso em: 4 de março de 2014.

Em: <http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/recursosnaturais/ids/populacao.pdf> Acesso em: 7 de maio 2014.

Em: <https://chatoreidobrasil.wordpress.com/galeria/> Acesso em: 6 de março de 2014.