

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

UMA METÁFORA DO BRASIL
***O Bem-Amado* e a Teledramaturgia de Dias Gomes**

Por
ANA MARIA DE MEDEIROS

**Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Sociologia Política da Universidade
Federal de Santa Catarina.**

**Orientador: Professor Doutor Ricardo
Silva.**

Florianópolis, 17 dezembro de 2001.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Ricardo Silva, orientador e amigo, pela interlocução permanente e inteligente.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política e especialmente as secretárias Albertina e Fátima, pelos serviços prestados.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento, sem o qual não seria possível a realização desta dissertação.

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

A Adiles, Ângela, Edi e Ive, pelo apoio e amizade.

Aos meus colegas do mestrado, especialmente a Marquinhos, Antonio e Marilise.

A minha família, pelo carinho, aconchego e compreensão.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

SINOPSE

O Objetivo deste trabalho consiste em procurar analisar a rede de signos e símbolos, presente no pensamento social de Dias Gomes, acerca do tema da identidade nacional, detendo-se, principalmente, na análise de sua telenovela *O Bem-Amado*. Na história da teledramaturgia brasileira, o folhetim é paradigmático, por representar o momento de incorporação de temas relacionados à cultura brasileira. Concomitante a esse retrato do Brasil que as telenovelas passam a veicular, a partir do final da década de 60 e início da década de 70, observamos o progressivo crescimento da Rede Globo e sua consolidação enquanto rede de abrangência nacional e importante veículo de integração nacional.

A dissertação também procura evidenciar o contexto social e político em que a telenovela foi escrita e veiculada, “anos de chumbo” da ditadura militar.

O material empírico a ser examinado consiste basicamente nas mais de 3000 páginas do *script* original da telenovela, bem como em parte significativa da obra dramaturgicamente de Dias Gomes. Além disso, examinaremos entrevistas do autor, reportagens e artigos sobre sua obra, especialmente sobre *O Bem-Amado*, produzidos e veiculados na imprensa da época.

ABSTRACT

The objective of this work aims to try to analyze the signals and symbols net present in the social thought of Dias Gomes about the national identity theme, tending, mainly, to the analysis of his soap opera *O Bem-Amado*. At Brazilian TV dramaturgy, the literature is paradigmatic, as it represents the theme incorporation moment related to Brazilian culture. Together to this picture of Brazil that the soap opera entails since the late 60's and beginning of the 70's, it was observed the progressive growing of Rede Globo and its consolidation while national spreading net and important national integration vehicle.

The dissertation also tries to show the social and political context where the soap opera was written and entailed, "years of lead" of military dictatorship.

The empiric material to be examined is basically on more than 3000 pages of the soap opera original script, as well as in significant piece of Dias Gomes' dramaturgic work. Besides, it is examined interviews, reports and papers of the author, about his work, specially *O Bem Amado*, produced and entailed in the press of that time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
II - DIAS GOMES: o dramaturgo entra em cena	10
Um breve esboço biográfico	10
A dramaturgia de Dias Gomes	30
II - TELEVISÃO E TELENVELA NO BRASIL	47
Televisão Brasileira: do regional ao nacional	47
Telenovela Brasileira: do melodrama à sátira social	54
III - O BEM-AMADO COMO METÁFORA DO BRASIL	67
O Meio Físico de Sucupira	67
A Trama	72
O Povo e a Cultura Popular em Sucupira.....	78
Elites Políticas de Sucupira: o coronelismo e seus opositores.....	83
O Absurdo de Sucupira.....	105
CONCLUSÃO	108
ANEXOS	113
Sinopse de <i>O Bem-Amado</i> por Dias Gomes	114
Entrevistas e reportagens selecionadas.....	115
BIBLIOGRAFIA	116
Livros, Teses e Artigos	116
Jornais, Revistas e Fontes Eletrônicas <i>Online</i>	121
<i>Script</i> da Telenovela	129

Introdução

Como o próprio título da dissertação sugere, nos propomos aqui a pensar a telenovela no Brasil, num período em que a televisão já havia se tornado, para a sociedade de uma forma geral, um dos bens de consumo mais desejados, ocupando posição de destaque nas casas das famílias brasileiras. Pierre Bourdieu nos alerta para o poder que a televisão vem exercendo na sociedade contemporânea, por se tratar de um aparelho de produção simbólica, desempenhando assim, forte influência na formação da cultura de determinados grupos. O sociólogo 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 (1988: 10). Para Bourdieu, a televisão não só é um instrumento de registro, mas também de criação de realidades. “Caminha-se cada vez mais rumo a universos em que o mundo social é descrito-prescrito pela televisão. A televisão se torna o árbitro do acesso à existência social e política” (1997: 18-29).

Nosso estudo irá se deter em uma única telenovela, trata-se de *O Bem-Amado*, escrita pelo dramaturgo Dias Gomes e veiculada pela Rede Globo de Televisão de 24 de janeiro a 9 de julho de 1973, no horário das vinte e duas horas. O eixo central da pesquisa se sustenta na busca em perceber de que forma o dramaturgo Dias Gomes retrata, ao longo dos 177 capítulos da telenovela, a questão da identidade brasileira¹, visto que é o próprio

¹ Segundo Renato Ortiz, a cultura popular no Brasil e na América Latina vem sendo tema corrente de estudos sociológicos, históricos, antropológicos, políticos, artísticos e literários. “*Pode-se enumerar várias maneiras como o tema foi abordado, mas existe uma constante, que atravessa o século, um vetor convergindo sempre para o mesmo horizonte: a identidade nacional. É claro, esta identidade é trabalhada de formas diversas, mas a inquietação em relação à pergunta ‘quem somos?’ permanece. Identidade, nação, popular, são termos recorrentes ao longo da história do pensamento latino-americano. A eles se agregam outros: atraso, desenvolvimento, modernidade, modernização.*” Para Ortiz, toda identidade implica a existência de um referencial externo. Na América-Latina são os mundos centrais, a Europa, os Estados Unidos. “*Por isso a resposta à pergunta ‘quem somos?’ passa preliminarmente por outra: ‘o que não somos?’.*” A identidade nacional portanto, para o sociólogo e antropólogo, surge dessa interlocução entre o mundo externo e o interno, num processo constante de reflexão e comparação. Os signos e símbolos acabam servindo como referências básicas em que se respaldam as identidades (1992:76-77 - o grifo é nosso). Já para o antropólogo Ruben G. Oliven, “*...identidade são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção*” (1992: 26).

autor quem afirma ser Sucupira, cidade fictícia onde se desenvolve a trama, uma metáfora do Brasil. Trata-se, portanto, de um estudo que pretende decodificar a linguagem metafórica da telenovela em sua teia de signos e símbolos.

Assim, o pensamento social de Dias Gomes entra em foco. Os estudos correntes sobre o pensamento social brasileiro têm privilegiado a produção literária, caracterizada pelos longos e fundamentados ensaios e teses difundidos a um público restrito e elitizado. Seguindo um caminho alternativo, o foco aqui se voltará para a manifestação desse pensamento num meio um pouco distinto, ou seja, a telenovela, que se caracteriza por seu impacto difuso e abrangente, mormente no cotidiano dos setores populares.

Portanto, o objetivo geral desse trabalho consiste em procurar compreender e analisar a rede de signos e símbolos que caracteriza o pensamento social de Dias Gomes, a propósito do tema da identidade nacional brasileira. Dessa forma, procuramos identificar: - o imaginário social brasileiro retratado na telenovela *O Bem-Amado*; os temas recorrentes da história do pensamento social brasileiro deste século, presentes no pensamento de Dias Gomes; os assuntos da realidade brasileira, estampados na trama da telenovela; os personagens paradigmáticos para desvendar o Brasil do dramaturgo; o perfil psicológico e cultural dos principais personagens da telenovela; os temas recorrentes da identidade brasileira e/ou da cultura brasileira presentes nos diálogos travados entre as personagens; a relação entre o público e o privado, na vida social e política da pequena cidade de Sucupira; além de procurar perceber, de que forma o contexto social e político, vivenciado pela sociedade brasileira no momento de produção e veiculação da telenovela, anos de chumbo da ditadura militar, ganham relevância na trama da telenovela.

Duas hipóteses guiaram nosso trabalho:

- A telenovela *O Bem-Amado* representa o momento de incorporação de temas relacionados à cultura brasileira, na história da teledramaturgia veiculada no Brasil. Assim, a contribuição específica de Dias Gomes para a história da teledramaturgia brasileira é trazer o Brasil para a telenovela.

- As características psicológicas e culturais das personagens de *O Bem-Amado*, bem como as situações-diálogo da trama revelam o perfil de determinados tipos sociais

presentes na sociedade brasileira e os problemas sociais vivenciados por diferentes segmentos da população.

Definido o eixo central da pesquisa os objetivos e as hipóteses partimos para a coleta dos dados. Dessa forma, em janeiro de 2000, iniciamos nosso percurso rumo aos arquivos da Rede Globo.

Junto ao CEDOC (Centro de Documentação da Rede Globo) conseguimos reunir não só o *script* da telenovela, como toda uma série de reportagens a respeito da televisão e da telenovela brasileira. Esse material, somado às peças que compõem a coleção *O teatro de Dias Gomes*, configura-se como a principal fonte de pesquisa para nosso estudo, auxiliado pela bibliografia disponível. Do *script* da telenovela, com seus 177 capítulos desenvolvidos ao longo de 3247 páginas, conseguimos chegar num formato mais resumido, construindo um texto de 154 laudas, no qual, mantendo um fio condutor, procuramos reunir os principais argumentos culturais, sociais e políticos presentes na trama da telenovela. Das peças teatrais publicadas, procuramos extrair os principais argumentos que caracterizam a dramaturgia do autor, enquanto o material jornalístico auxiliou-nos na sustentação de algumas de nossas afirmações.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, o leitor encontrará uma abordagem da vida e da obra de Dias Gomes. No primeiro item deste capítulo, realizamos um breve esboço biográfico de Dias Gomes. De forma panorâmica, relatamos sua infância, juventude e vida adulta, abordando o desenvolvimento de sua produção dramaturgic e sua inserção na televisão. Também presente neste item, o desenrolar de sua trajetória enquanto ator político. No item seguinte, procuramos abordar sistematicamente alguns momentos relevantes da dramaturgia do autor, tendo em vista a confecção de uma espécie de resumo analítico das peças produzidas por Dias Gomes, ao final da década de cinquenta e durante toda a década de sessenta. A importância desse resumo analítico das principais peças teatrais do autor relaciona-se à tentativa de inserir o leitor no universo dramaturgic de Dias Gomes, além de ser uma forma de enfatizarmos o universo temático que o dramaturgo transportará para suas telenovelas.

No segundo capítulo, o foco está voltado para o desenvolvimento da televisão e da telenovela no Brasil. Inicialmente, abordamos como se deu a implantação da televisão no país, destacando seu modelo de abrangência, que surgiu num primeiro momento de forma

mais regionalizada e que, posteriormente, firmou-se enquanto uma rede de abrangência nacional, na qual a Rede Globo aparece como empresa símbolo. Posteriormente, procuramos mostrar como a telenovela surgiu e se desenvolveu no Brasil, enfocando também a mudança de gênero que ocorre com a telenovela brasileira, que inicia na década de 50, seguindo um formato melodramático e exótico, mas que ao final da década de 60, vive uma importante mudança, adaptando-se a uma linguagem coloquial e ao calor dos trópicos.

O último e principal capítulo estruturou-se em cinco momentos. No primeiro, para situar o leitor, apontamos as características físicas da fictícia Sucupira, a exemplo de seu clima, de sua paisagem e de sua arquitetura. No segundo momento, desenvolvemos um pequeno resumo da trama, ressaltando alguns acontecimentos relevantes no transcorrer dos capítulos. Em seguida, realizamos uma breve caracterização do imaginário cultural popular de Sucupira, ou seja, dos hábitos, das crenças e das superstições da população. No quarto item, abordamos o universo político de Sucupira, esboçando as principais características de sua elite política e do sistema político dominantes na cidade. Por último, tratamos da forma peculiar como o autor retrata o Brasil.

Na conclusão, retomaremos algumas questões centrais tratadas ao longo desta dissertação.

I - DIAS GOMES: O dramaturgo entra em cena.

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

UM BREVE ESBOÇO BIOGRÁFICO

Neste breve esboço biográfico, o leitor encontrará uma espécie de resumo da autobiografia de Dias Gomes. Outras fontes foram pesquisadas, mas nenhuma se mostrou mais completa, eficaz e importante, para o estudo aqui desenvolvido do que o relato pessoal do autor sobre a sua vida. No texto aqui desenvolvido, o foco central está voltado para os principais argumentos relatados pelo dramaturgo, os quais buscam dar sentido ao título de suas memórias: *Apenas um Subversivo*.

Filho temporão 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: 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. Ainda muito 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.

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 moleques 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 os moleques negros e mulatos 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: 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. 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, empacando 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: 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 seu colégio, para ir até seu quarto pegar um santinho. Sabendo da fama de pedófilo do mesmo, lhe respondeu com uma banana -“*Aqui, ó!*” (GOMES, 1998: 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, toma gosto pela escrita bem cedo, 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 auto-intitulado 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: 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. 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 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: 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 novamente 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. Aproximamos-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: 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: 4). Passa a escrever compulsivamente, duas três peças ao mesmo tempo, num esforço de tentar dar forma ao turbilhão de idéias que pareciam querer explodir sua cabeça. Já estando com vinte anos, e motivado por um filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, escreve a peça *Dois 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 sobre as rédeas curtas 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: 60)

Copacabana ficava às escuras, pois temia-se um ataque a qualquer momento por parte dos submarinos alemães, já que Getúlio, mesmo ideologicamente identificado com o nazifascismo, havia rendido-se 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: 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, 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 subversivo, achando que não seria aprovada pelo DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda -, responsável pela censura da época.

Estimulado pelo interesse de Jayme Costa, Dias Gomes se encoraja 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: 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 estréia 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 estréia 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: 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: 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: 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: 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 estréia 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: 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: 93).

Meus anos de paulicéia 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 inconseqüentes. 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 estréia, 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: 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 freqüentemente para almoçar ou jantar em sua casa. Essas visitas levaram Dias Gomes a conhecer Vianinha, 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: 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: 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. Cosi, contrate esse rapaz pelo preço que ele pedir (GOMES, 1998: 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 leva-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: 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: 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 paranóia. 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: 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: 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: 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: 166).

Motiva-se com o surto dramatúrgico 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 exaustivamente para contribuir no sustento da família, passa a escrever “*O Pagador de Promessas*, peça na qual me colocaria por inteiro, minha vivência, minhas angústias, tudo que tinha representado na mente, num processo angustiante de gestação desenvolvido principalmente naqueles últimos anos da década de 50” (GOMES, 1998: 165).

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: 171).

“O Pagador é uma peça nascida compulsivamente da necessidade interior de entender o mundo” (GOMES, 1998: 178). E para o primeiro dia de sua estréia, Dias Gomes resume num pequeno artigo sua própria interpretação sobre a peça, ajudando seu texto a fugir de equivocadas interpretações e polêmicas infundadas.

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 idéia. (...) *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: 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 auto-intitula 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: 186).

Mas *A Revolução dos Beatos* chocara a platéia 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: 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: 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: 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, 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 contrario 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 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 platéia 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: 210-211).

Essa era sua visão sobre o papel social desempenhado pelo teatro e sua dramaturgia seguia esse objetivo, isto é, sacudir as platéias 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 estréia. 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: 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.

Excluído completamente dos palcos do teatro brasileiro, embora sendo amplamente encenado no exterior, sentia que dificilmente poderia continuar sua obra teatral. Em 1969, Dias Gomes aceita o convite de José Bonifácio Oliveira Sobrinho, o Boni, e vai trabalhar

como novelista 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 platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me uma platéia 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 (GOMES, 1998: 255-256).

Sua entrada na emissora é marcada por uma significativa mudança na linguagem televisiva. Adaptando o universo de sua dramaturgia, que alimentava-se da cultura popular brasileira, lança as bases para uma teledramaturgia bem brasileira, com temáticas que buscavam retratar nossa identidade. 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, que buscava “apurar atividades subversivas e/ou contra-revolucionárias” (GOMES, 1998: 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 irredutível, 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. Relaxei 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: 261).

O dramaturgo parecia mesmo trazer o rótulo de subversivo estampado em sua testa, 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: 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: 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 freqüentemente a Brasília discutir com os censores, tentando liberar alguns cortes para os quais, por mais que procurasse, não encontrava explicação (GOMES, 1998: 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: 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: 224). E caíram na gargalhada. 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: 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 suas garras. 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

tevé 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: 340).

O Pagador de Promessas tocava num tema-tabu, 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 Tevé de Cannes de 88 com FIPE de Prata. Era a segunda vez que *O Pagador* vencia em Cannes” (GOMES, 1998: 342). Anterior a isso, no ano de 1980, sua mulher Janete fica gravemente doente, falecendo poucos anos depois.

Vivia tranqüilo 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: 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 idéia 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” (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.

A dramaturgia de Dias Gomes

Dias Gomes inicia sua carreira de dramaturgo ainda muito jovem, sendo que aos quinze anos de idade, já escrevia *A Comédia dos Moralistas*, laureada no concurso do Serviço Nacional do Teatro em 1939. Ainda na juventude escreve: *Esperidião – o Professor de Assobio, Ludovino, Amanhã Será Outro Dia, Pé-de-Cabra, O Homem que não Era Seu, João Cabão, Zeca Diabo, Eu Acuso o Céu, Um Pobre Gênio, Doutro Ninguém, O Existencialista, Sinhazinha, Toque de Recolher e Beco Sem Saída*.

A dramaturgia de Dias Gomes, mesmo passando por várias fases, distingue-se, segundo Anatol Rosenfeld, por sua unidade fundamental. “Essa unidade reside no empenho conseqüente 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” (1982: 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 (GOMES, 1990: 9). “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: 57).

Mesmo sabendo tratar-se de obras de cunho eminentemente ficcional, com direitos a fabulações, distorções, acentuações e seleções, Dias Gomes parece conhecer profundamente a realidade dramatizada em suas peças, isso, na forma de experiência de

vida, quanto na de leituras de obras pertinentes aos temas abordados nas tramas. Produz, assim, uma espécie de retrato da realidade brasileira.

O realismo crítico da observação vai por vezes até à caricatura e ao grotesco, apreendendo a realidade com lentes que distorcem para revelar. A obra de Dias Gomes, tal como até agora se apresenta, oferece uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano. A crítica, porém, mesmo quando acre, se nutre de esperança e do amor. Por isso a obra é amável e respira futuro. Dramaturgo de saltos e mutações, Dias Gomes nos proporcionará ainda muitas surpresas (ROSENFELD, 1982: 86).

Mesmo tendo iniciado cedo sua carreira de dramaturgo e romancista, é só com a encenação de *O Pagador de Promessas*, em 1960, que a dramaturgia de Dias Gomes se impõe perante o público e a crítica, destacando-o como um dos mais representativos e importantes autores do teatro brasileiro contemporâneo.

Em *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes nos convida a viver o drama de Zé do Burro. Zé, um pacato homem do sertão da Bahia, no cumprimento de sua promessa, divide seu sítio com os lavradores pobres e percorre sete léguas até Salvador, com uma pesada cruz que lhe transforma o ombro em carne viva. Seu objetivo é depositar a cruz na igreja de Santa Bárbara, cumprindo completamente a promessa feita à Santa. Zé havia suplicado à Santa que curasse seu burro Nicolau, que já estava desenganado pelos rezadores da região e pela Medicina, tanto a oficial como a popular. Já tendo colocado o motivo de sua promessa ao Padre, Zé é impedido de entrar com a cruz dentro da igreja, alegando o Padre, a promessa não ter sido feita para Santa Bárbara, e sim para Iansan, já que na cidadezinha de Zé do Burro a única imagem da Santa encontrava-se num terreiro de umbanda, onde o sertanejo fez sua promessa para Santa Bárbara.

Em Salvador, Zé depara-se com a total incompreensão não só da igreja, mas dos cidadãos de uma forma geral. O jornalista, mesmo reduz a promessa de Zé a um recorde olímpico, percebendo no fato um grande rendimento jornalístico. Afinal de contas, Zé do Burro percorre, com sua pesada cruz, a distância de 42 km em 24 horas. Enquanto aproveitamento político, o repórter tenta atrelar Zé do Burro à figura do candidato oficial das próximas eleições. Já os comerciantes o percebem como um bom atrativo para suas vendas, por conta da atenção que sua figura exótica provocava na cidade. O elemento dramático que se sobressai na peça, segundo Décio de Almeida Prado, é a distância entre o

Brasil urbano e o Brasil rural, gente rica e gente pobre. Testemunhando a total falta de integração entre o campo e a cidade.

“Zé-do-Burro, o pagador de promessas, não entra em choque somente contra a Igreja. É toda a cidade de Salvador, com as suas prostitutas e os seus rufiões, os seus jornalistas e os seus negociantes interesseiros, os seus delegados e os seus padres bem falantes, que ele tem imensa dificuldade já não diremos de aceitar mas de compreender” (PRADO, 1964: 171).

A relação que o autor estabelece entre Zé e seu amigo animal, o burro, é a expressão de uma “mentalidade mítica”, que desconhece a diferença entre o mundo dos homens e o universo animal e vegetativo. Zé é um homem que mantém uma relação íntima com a natureza, sua ligação com o burro denota isso.

“Zé do Burro, para todos os efeitos, não pertence ao nosso universo. Entre ele e nós, quase não há diálogo possível: quando condescendemos em dirigir-lhe a palavra, não é de homem para homem, como deveria ser mas de pai para filho, de adulto para criança. Esse parece-nos o grande sentido político da peça” (PRADO, 1964: 172-173).

Por fim, Zé do Burro mantém-se irredutível em cumprir rigorosamente sua promessa. Sua atitude movimenta as instâncias do poder local, como a polícia, a imprensa, a igreja, a política. Ao final da peça, Zé acaba sendo morto por um tiro da polícia. Populares que se sensibilizam e se identificam com sua causa, como os capoeiristas, colocam-no sobre a cruz, com os braços estendidos, como um crucificado. E Zé entra na igreja, não mais carregando a cruz, mas sim estendido sobre ela. A incompreensão e incompatibilidade entre os “dois Brasis”², leva o autor a reservar um final trágico para a peça, feito as tragédias clássicas da dramaturgia.

² A dicotomia entre os “dois Brasis”, vem caracterizar, segundo Lambert, as duas formas de organização social e econômica, presentes na sociedade brasileira. Uma das marcas da sociedade dual é a diferença de idade e o conseqüente contraste entre as duas regiões. “*Entre o Brasil velho e o novo existem séculos de distância*”. No Brasil novo, país desenvolvido, é possível encontrar uma sociedade próspera, que está em constante transformação. Já o Brasil velho, país subdesenvolvido, caracteriza-se por uma organização social miserável e imóvel. O Brasil novo localiza-se geograficamente ao sudeste e sul do Brasil, a cidade de São Paulo é o grande símbolo dessa forma de organização social. O país novo é marcado por inovar tecnologicamente em sua produção agrícola, por desenvolver a indústria e o transporte e por concentrar capital nacional e estrangeiro. Nesse Brasil, a classe média está em pleno desenvolvimento, composta em sua grande maioria por filhos de imigrantes europeus, as idéias e ideologias novas não encontram a menor forma de resistência entre esses habitantes do sul do Brasil. Em contrapartida, no Brasil velho e subdesenvolvido, predomina a população rural. Organizados de forma isolada, homogênea e avessos a mudanças, seus habitantes são também o das grandes fazendas brasileiras. Localizada ao norte e nordeste do país, essa forma

Já em *A Revolução dos Beatos*, o autor se apóia em tema tradicional do espetáculo brasileiro, o Bumba-meu-Boi. A peça não tem um tratamento trágico feito *O Pagador*. Porém, apresenta a mesma predisposição para a fé, a devoção, o sacrifício no cumprimento das promessas e a mentalidade do homem simples do sertão.

A peça é ambientada em Juazeiro, terreno fértil de germinação e florescimento do fanatismo religioso. A ação se passa em 1920, tendo Padre Cícero, como um dos protagonistas. O Padre reunia massas ansiosas de romeiros em frente à sua casa, em busca de curas milagrosas e amparo divino.

No primeiro ato da peça, um telão com a representação do mapa do estado do Ceará assinala o município de Juazeiro. Num canto do mapa, a estatística: população 20.000 habitantes; milagres 1.302; escolas 2; crianças sem escolas 94%. Na seqüência das cenas, o autor vai caracterizando o mundo místico dos romeiros, com suas danças, seus cantos, seus delírios fanáticos, suas figuras moribundas e aleijadas, seus jagunços e cangaceiros, suas beatas, seus coronéis e seu santo milagreiro.

Baseado em várias fontes, Dias Gomes apresenta um retrato mental e moral assaz negativo do Padre Cícero, então prefeito abastado, proprietário de gado, homem vacilante, incapaz de uma opção decidida, extremamente retrógrado em questões de ensino. Segundo a peça, o Padre é instrumento dócil nas mãos de Floro, seu médico e orientador em questões políticas. Floro, personagem cuidadosamente elaborado, é o modelo do político beneficiado por estruturas interioranas atrasadas e pelo eleitorado cabresteiro.(...).Floro manipula habilmente as credices do povo, fazendo do “Padrim” o seu grande cabo eleitoral (ROSENFELD, 1982: 64).

Em frente à casa de Padre Cícero, aglomeram-se romeiros, fanáticos, vendedores, beatas, cangaceiros, moribundos e crianças, todos esperando que o santo milagreiro apareça para abençoá-los. Mas quem decide se o Padre aparecerá ou não para seus devotos é seu médico Floro Bartolomeu, em quem o Padre confia cegamente.

de organização social é definida pelas relações pessoais, que se estabelecem entre o grande proprietário e seus empregados, num pacto de proteção e assistência, em que as obrigações econômicas contam muito pouco. Voltado para a subsistência, o Brasil velho é marcado por uma organização social muito rudimentar, que lembra os tempos da escravatura, já que a grande fazenda possui terra em abundância, mas lhe falta capital. Miserável, o caboclo brasileiro, vive como o homem primitivo, em casas de terra batida cobertas por folha de zinco ou sape, mantendo em seu interior poucos utensílios domésticos. Usa roupas de chita ou algodão cru e quando muito, possui um par de sapatos, que costuma usar para ir a missa, seus instrumentos para a prática agrícola resumem-se na enxada e no facão. Quanto ao proprietário da grande fazenda, ele realmente é o chefe da região, mas se comparado aos industriais ou proprietários rurais do país novo, torna-se pobre e miserável. Assim se configura a estrutura dual de organização social no Brasil, ou, dos “dois Brasis” (1970: 101-126).

Zabelinha, Bastião, Mateus, Capitão Boca-Mole, Vaqueiro são figuras que representam o bailado popular do Bumba-meu-Boi.

Floro Bartolomeu, que chegou a Juazeiro como romeiro, consegue com a ajuda de Padre Cícero se eleger vereador, e depois, deputado estadual. Sendo que no desenrolar da peça, o médico almeja ser deputado federal. É um exímio representante da “elite” brasileira, transitando entre o coronel e o burguês, o latifundiário e o capitalista, sendo chefe do cangaço e político das grandes cidades. Mas nos seus discursos públicos, diz trabalhar em defesa dos interesses populares.

O personagem Bastião, um típico sertanejo, promete um feixe de capim fresco e macio para o Boi que Padre Cícero acaba de receber de presente, estendendo para o Boi a santidade do Padre. Isso se Zabelinha, mulher do Capitão Boca-Mole, apaixonar-se por ele. Zabelinha é abandonada pelo Capitão e resolve render-se aos apelos de Bastião. O sertanejo então rouba capim de uma fazenda, para cumprir sua promessa junto ao Boi, mas esse se nega a comer o capim roubado. A atitude negativa do Boi frente ao capim roubado lhe rende o título de milagreiro. A partir daí, o Boi torna-se o centro das atenções dos romeiros, superando o Padre em matéria de milagres. Dos pêlos aos excrementos do Boi, tudo passa a ser comercializado por Matheus como produtos com alta capacidade de cura.

Mas Floro percebe a ameaça que o Boi representa para sua campanha. O poder enfraquecido do Padre para um Boi, um animal, um ser incorruptível. Floro então passa a articular uma forma de eliminar o quadrúpede para que seus planos políticos não naufraguem. Mas já nos últimos quadros, quando o Boi já está condenado por Floro, Bastião passa a duvidar do poder milagreiro do quadrúpede, principalmente quando o vê comendo o capim que havia recusado. Partindo desse questionamento inicial, o sertanejo passa a questionar toda a estrutura social na qual está inserido, desvelando certos mecanismos de manipulação de seu povo.

A abordagem de temas pertinentes à nossa problemática social é uma constante na dramaturgia de Dias Gomes. Na peça *A Invasão*, o autor se baseia num caso real, o da Favela do Esqueleto. A *Invasão*, um quadro naturalista, aborda a vida de um grupo de favelados que viviam em barracos enganchados nos morros cariocas e os perdem por conta de uma enxurrada, que os carrega morro abaixo. Impossibilitados pela polícia de reconstruírem novos barracos no morro, os favelados invadem o esqueleto de um prédio em

construção, que já havia paralisado sua obra há vários anos. Dias Gomes se centra nos quatro primeiros apartamentos, dois do térreo e dois do primeiro andar, ocupados por duas famílias, um casal e um indivíduo isolado.

A peça responde pela classificação de um quadro naturalista, por retratar uma situação da vida dos moradores dos apartamentos, não apontando nem início nem fim. Os moradores dos quatro apartamentos são: Isabel, uma lavadeira; Benê, ex-jogador de futebol; Lula, o jovem filho do casal; o Profeta, o negro Bola Sete, Lindalva, sua mulher e uma família de nordestinos que ocupam o quarto apartamento. Todos vivem tensos, pois o administrador da favela, Mané Gorila, pode aparecer a qualquer momento para cobrar seus aluguéis, sempre ameaçando fazer uso da força para despejar aqueles que não estão em dia com o pagamento. Seu discurso é contraditório, pois ao mesmo tempo que ameaça despejar os mal pagadores se diz protetor dos favelados.

A família de Isabel ocupa o andar térreo. Benê, seu marido, passa o dia bebendo cachaça e curtindo as mágoas da carreira frustrada de jogador de futebol, além de sonhar com o futuro de jogador do filho. Lula, porém, não partilha do mesmo sonho do pai, dedicando-se à sua profissão de operário e à consciência política. E se, por um lado, Lula já consegue perceber as injustiças sociais presentes em seu cotidiano, enquanto problemas de fundo sócio-político, seu vizinho, o Profeta, ainda as interpreta pautado no misticismo popular. “O respeito supersticioso e medroso com que os habitantes lhe ouvem os sermões apocalípticos revela os liames que ainda persistem entre o morro carioca e o mundo dos beatos” (ROSENFELD, 1982: 68).

A população negra dos morros cariocas está representada na peça pelo casal Bola Sete e Lindalva. Ele, pedreiro e sambista, vive recorrendo aos despachos do candomblé, buscando um auxílio divino para gravar seu samba. O quarto apartamento é habitado por uma família de nordestinos. Justino e Santa dividem o apartamento com mais quatro filhos: um bebê de cinco meses, Malu, Tonho e Rita. O Bebê, alimentado a mingau de farinha e água, morre de desnutrição ainda no segundo ato. Justino passa os dias sonhando em voltar para sua terra natal, a Paraíba. Mas seu anseio não é partilhado pelos filhos, que decidem por ficar na cidade. Tonho consegue empregar-se como pedreiro, mas as duas garotas não escapam da prostituição. A peça reflete bem o cotidiano da vida difícil dos moradores de

favela, buscando retratar momentos de angústia, de miséria, de dificuldade, de frustração, de solidariedade e de esperança.

Benê, que vive da ilusão de ascender socialmente através do futebol do filho, num momento de rara lucidez, percebe ser inútil seu esforço e diz: “- Ninguém pode ser atleta no Brasil... trabalha como uma besta, comendo mal... Um ou outro se escapa... uns heróis!” (GOMES, 1972: 218).

Os moradores da favela não estão imunes à figura de políticos demagogos que buscam aproveitar-se do drama vivido por eles. Sendo assim, o deputado Dr. Deodato é cuidadosamente inserido no contexto dos favelados através de uma cena criada por ele e por seu cabo eleitoral, Mané Gorila. Interessados em conquistar a simpatia dessa importante fatia do eleitorado da cidade e apostando na mentalidade simples de seus moradores, Dr. Deodato contrata uma simulação de batida da polícia, com uma suposta ordem de despejo. Os policiais corruptos são colegas de Mane Gorila, que cuida para que Dr. Deodato possa aparecer no auge do conflito, tomando a defesa dos moradores e saindo como herói e defensor dos pobres, garantindo assim os votos dos moradores para sua próxima campanha. Dr. Deodato, por sua vez, aproveita a situação para fazer comício. Suas palavras são de sensibilidade com o problema dos moradores.

Deodato – (Procura, a princípio, falar sem ênfase, mas aos poucos, vai-se deixando arrastar pela oratória.) Meus amigos, sou um homem simples, igual a vocês. Sou um homem do povo, filho de pais humildes, que por isso sente na própria carne o drama que estão vivendo. É um drama vivido por centenas de milhares de pessoas, nesta cidade, ante a indiferença criminosa das autoridades competentes. Fizeram muito bem, invadindo esta construção, resolvendo por suas próprias mãos um problema que homens públicos não querem resolver. Fizeram muito bem e aqui estou, não só para lhes dar o meu apoio, como também para assinar um compromisso solene. (Faz uma pausa de efeito). Se reeleito nas próximas eleições, comprometo-me a apresentar um projeto desapropriando este prédio e entregando-o aos seus conquistadores! (GOMES, 1972: 180).

As palavras de Dr. Deodato conseguem sensibilizar boa parte dos moradores, que passam a vê-lo como político bem intencionado.

Ao final da peça, o casal de nordestinos resolve fazer uso do dinheiro destinado a pagar o aluguel e viajam para a Paraíba. O administrador fica furioso ao perceber que foi enganado e ensaia ir atrás do casal. Quando Tonho, movido por extrema raiva, apunhala Mané Gorila no ventre, esse cai de bruços no centro da área. Os favelados surgem de todos

os lados. Todos transparecem uma alegria sádica no rosto, e por conta disso sentem-se co-autores do crime. Paralelamente a isso tudo, Bola Sete aparece cantando seu samba, que consegue finalmente gravar. Por fim, a vida na favela continua, pretendendo ser a peça apenas um flagrante da realidade.

Em sua outra peça, *Odorico, O Bem-Amado*, ou simplesmente *O Bem-Amado*, uma tragicomédia de forte caráter farsesco, o cenário volta a ser a Bahia. A ação se dá numa pequena cidade de veraneio, um lugarejo de vida pacata, que não desfruta de um campo santo para enterrar seus mortos.

A peça inicia com uma dupla de pescadores carregando um defunto envolvido numa rede, rumo à cidade vizinha. Odorico, portador de certo magnetismo pessoal, é o típico demagogo, bem falante, um exímio chefe político interiorano, um Coronel. Odorico candidata-se à prefeitura da cidade, com a proposta de construir o cemitério, argumentando: “Bom governante minha gente, é aquele que governa com os olhos no futuro. E o futuro de todos é o Campo Santo” (GOMES, 1972: 358). Eleito, o prefeito Odorico passa toda sua vida de homem público, na incansável tentativa de inaugurar sua obra de campanha. Na trama, o prefeito conta com o fiel apoio das irmãs Cajazeiras, Popó, Dudu e Cotinha e luta contra a forte oposição liderada por Maneco Pedreira, dono do jornal de oposição, A Trombeta.

Odorico não poupa esforços para ver sua obra pronta, até mesmo os escassos recursos reservados à manutenção do abastecimento da vida da cidade (água e luz), são desviados para a construção do cemitério.

Dirceu – (Examina um processo.) Parece que há um restinho de verba da água.

Odorico – Da água?

Dirceu – É, para consertar os canos.

Odorico – Diz isso aí?

Dirceu – Não, aqui só fala em obras públicas de urgência.

Odorico – O cemitério também é uma obra pública de urgência. É ou não é? (Irônico.) De muita urgência.

Dirceu – Há um restinho, pouca coisa...

Odorico – (Anima-se.) Não tem importância, um restinho com mais um restinho, já se faz um cemitériozinho.

Dirceu – É da luz. Para aumentar a força.

Odorico – Para que aumentar a força?

Vigário – A luz anda muito fraca, Coronel, quase não se consegue ler.

Odorico – Mas para que ler de noite? Pode-se ler de dia. E depois, uma cidade de veraneio deve ter luz bem fraca, para que se possa apreciar bem o luar... A cidade é muito procurada pelos namorados... o senhor Vigário me perdoe.

Dirceu – Só que esse desvio de verba...

Odorico – É para o bem do município. Tenho certeza que Deus vai aprovar tudo (GOMES, 1980: 22-23).

Com o cemitério pronto, o Prefeito vive o drama de conseguir inaugurá-lo, pois o aparecimento de defuntos torna-se algo raro. A cidade passa então a vivenciar episódios tramados pelo prefeito, visando o surgimento de defuntos, mas todas as tentativas são frustradas. Nenhum turista se afoga, nenhuma calamidade abate o município e os moribundos parecem milagrosamente ressuscitarem. Até mesmo um temido cangaceiro matador, Zeca Diabo, é contratado pelo prefeito para resolver o impasse. Mas esse, devoto fiel de Padre Cícero, prometera nunca mais fazer esse tipo de serviço, decepcionando assim o Prefeito. Feito uma maldição, Odorico morre ao final da peça e ironicamente o campo santo, a maior obra de sua administração, é inaugurado com seu enterro.

Neco – Só tu, Odorico, mais ninguém, podias merecer a subida honra de inaugurar este campo santo, que foi a grande obra do seu governo, o grande sonho de sua vida, afinal realizado! Adeus, Odorico, o Grande, o Pacificador, o Desbravador, o Honesto, o Bravo, o Leal, o Magnífico, o Bem-amado... (GOMES, 1980: 120).

No ano seguinte, Dias Gomes escreve uma comédia com um *back-ground* trágico. *O Berço do Herói* também tendeu a valorizar a morte em detrimento da vida. Se na comédia anterior, Odorico necessitava de um defunto para manter-se no poder, nesta toda uma cidade vive de um morto, um mito.

Cabo Jorge morrera como herói, servindo à Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália, na Segunda Guerra Mundial; por conta desse feito, passa a ser vangloriado como herói nacional. Sua atitude, brava diante do inimigo nazista, enche de orgulho e glória sua pátria natal, que o transforma num de seus filhos mais queridos e louvados. O Exército dá a um de seus batalhões o nome do herói, o mesmo acontecendo com a cidade onde nascera, perdida no remoto interior do país, tornando-se centro turístico. Seu nascimento e sua morte passam a ser celebrados no calendário cívico do Brasil.

A peça inicia-se com a inauguração de um monumento em sua homenagem, que o poder local mandará erguer na praça central da cidade. Diferente de *O Bem-Amado*, que prima por um ambiente mais litorâneo, a cidade de Cabo Jorge prima por características mais gerais, possibilitando sua identificação com qualquer cidadezinha do interior do Brasil. Em Cabo Jorge, o Major Chico Manga é o chefe local. A patente de major não

corresponde a um posto militar e sim ao prestígio e poder que representa por conta de suas posses.

Negocista, demagogo, elegendo-se à custa da ignorância de uns e da venalidade de outros, convicto, entretanto, de ser credor da gratidão de todos pelas benfeitorias que tem conseguido para a cidade. E talvez o seja, até certo ponto. É dessa classe de políticos – bem numerosa, aliás, entre nós – que acha que o relativo bem que fazem os absolve de todo o mal que espalham. E que se Deus fez o bem e o mal, foi para que coexistissem. O que se deve fazer é tirar o maior proveito possível do mal em favor do bem (GOMES, 1999: 20-21).

No discurso comemorativo à inauguração do monumento ao cabo Jorge, o Major Chico Manga, que ocupa um cadeira na câmara federal, discursa em praça pública. Nesse mesmo instante, dois populares levantam uma faixa com o *slogan* de sua campanha: “pelo progresso de Cabo Jorge, vote no Major Chico Manga”. Em seu discurso, o Major ao mesmo tempo que se identifica enaltece as qualidades do herói local, “símbolo da coragem, da virilidade e do espírito de sacrifício dos homens desta terra” (GOMES, 1972: 23).

A cidade de Cabo Jorge, graças a seu filho famoso, vive em pleno desenvolvimento comercial e industrial, destacando-se a indústria do turismo e a vida noturna, em que o mercado da prostituição cresce vertiginosamente. Tudo gira em torno da exploração do mito do herói. Uma das personagens da peça, Lininha, a filha do prefeito, vende medalhas do mito numa quermesse para a igreja, instituição que também lucra bastante com a exploração da imagem do herói.

Lininha – Doutor Juiz vai ficar com uma medalhinha? É pra ajudar as obras da igreja.

Juiz – Que obras?

Lininha – Não sabe que o telhado está pra cair?

Juiz – Há dez anos que está. Não caiu até hoje.

Lininha – Porque Deus não quis.

Juiz – Pois se tudo depende da vontade de Deus, não adianta fazer nada, minha filha. (Refere-se à medalha). Feita aqui?

Lininha – Sabe não? Cacá de Filomena abriu uma loja só pra vender medalhas, amuletos, retratinhos, tudo de Cabo Jorge. E não é mais preciso mandar fazer em Salvador, ele mesmo faz. Trouxe máquinas, operários, tudo pra isso.

Juiz – Deve estar entrando nos cobres, o sabido.

Lininha – Se está. Papai é sócio.

Juiz – Ah, o Prefeito é sócio. Então não deve nem pagar imposto. Terra abençoada (GOMES, 1999: 30-31).

Mas o herói não morrera, estava vivo. Na guerra, fora ferido em combate e tornou-se desertor. Quando é concedida anistia geral, ele retorna da Itália para sua cidade natal, após dez anos. Inicia-se aí o drama, pois seu retorno torna-se uma grande ameaça não só para os interesses que exploram o mito, mas também para toda a cidade que vive de sua exploração. Quando os poderosos da cidade dão pela existência do cabo (homem) na cidade, inicia-se uma verdadeira perseguição, o fato culmina com sua morte no final da peça. Tudo para evidenciar, que ao tornar-se um mito, um homem pode ser mais útil morto do que vivo. Também fica claro o progresso corrupto que sustenta todo o desenvolvimento da cidade, principalmente por conta da manutenção da mentira, que nutre os interesses políticos e econômicos de Cabo Jorge (ROSENFELD, 1982: 72).

Já em *O Santo Inquirito*, vamos encontrar argumentos um tanto quanto distintos dos da peça anterior. A estória se reporta para o período da Inquisição, especificamente 1750. Trata-se da adaptação de uma lenda bastante conhecida no nordeste, a lenda de Branca Dias. Moça de “boniteza excepcional”, que foi queimada na fogueira, feito Joana D’Arc, vítima da Inquisição.

Branca Dias, moça ingênua da Paraíba, é uma cristã nova, seus avós eram judeus e foram forçados a se converterem ao Cristianismo, ainda quando moravam em Portugal. Sua condição de cristã nova associada à sua sinceridade e inocência, provocam uma série de mal entendidos que a colocam em choque com os dogmas rígidos da igreja.

O mal entendido tem início quando Branca salva Padre Bernardo de um afogamento no rio, próximo à sua casa. Numa ação instintiva, Branca tenta estimulá-lo com uma respiração boca a boca. Já estando bem melhor, o Padre sente uma profunda atração por Branca e considera estar sendo tentado pelo demônio. No desenvolvimento da trama, a família de Branca é visitada pela Santa Inquisição, que vêm a sua casa apurar uma denúncia. Ao ser questionada sobre seus atos, Branca responde com alegria e sensibilidade.

Branca –

O mais importante é que sinto a presença de Deus em todas as coisas que me dão prazer. No vento que me fustiga os cabelos, quando ando a cavalo. Na água do rio, que acaricia o corpo, quando vou me banhar. No corpo de Augusto, quando roça no meu, como sem querer. Ou num bom prato de carne-sêca, bem apimentado, com muita farofa, desses que fazem a gente chorar de gosto. Pois Deus está em tudo isso. E amar a Deus também é amar as coisas que Ele fez para nosso prazer. É verdade que Deus também fez coisas para o nosso sofrimento. Mas foi para que também o temêssemos e aprendêssemos a dar valor às

coisas boas. Não sei por que Padre Bernardo se escandalizou tanto quando eu lhe disse que encontrava mais Deus num frango ao molho pardo, bem preparado, do que nas penitências que ele me impôs.

.....
 Deus deve estar onde há mais claridade penso eu. E deve gostar de ver as criaturas livres como Ele a fez, usando e gozando essa liberdade, porque foi assim que nasceram e assim devem morrer (GOMES, 1972: 591-592).

Por fim, Branca Dias é levada ao Tribunal do Santo Ofício, acusada de heresia e prática de atos contra a moralidade. Seu noivo Augusto, sob tortura, é forçado a afirmar estar diante de uma pecadora. Mas esse se nega a pronunciar o que considerava uma mentira. Augusto seguia sua consciência e o princípio de que: “- nem de tudo se pode abrir mão. Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol” (GOMES, 1972: 651).

Ao final da peça, Branca, buscando salvar a si, a seu pai e seu noivo, aceita admitir os pecados que o Tribunal afirma ter cometido. Porém, quando fica sabendo da morte de Augusto, que não suportou as torturas, lembra-se de suas palavras, citadas acima, e aceita morrer na fogueira.

Em *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, o talento de Dias Gomes junta-se ao do poeta e também dramaturgo Ferreira Gullar. Se em *A Revolução dos Beatos*, Dias Gomes foi buscar inspiração no bailado do Bumba-meu-Boi; em *Dr. Getúlio* os autores recorrem ao enredo de escola de samba, enquanto linguagem dramatúrgica. A autenticidade da forma de expressão eminentemente popular, presente nos desfiles das escolas de samba, com seus enredos contando estórias horizontalizadas, em forma de quadros, foi o que seduziu os autores. “Inicialmente, tínhamos um tema e um tema bem brasileiro. Precisávamos desenvolvê-lo de uma forma bem brasileira e popular. O tema pedia isso. A presença do povo na saga getuliana, quer como objeto, quer como sujeito, quer oprimido, quer revoltado, quer acusado, quer idolatrado, era de tal ordem que não havia como recusar a esse povo os papéis de narrador e personagem. A forma de enredo possibilitava ambas as coisas.” (GOMES; GULLAR, 1972: 675)

Buscando representar a saga do presidente Getúlio Vargas, através do enredo de uma escola de samba, os autores procuraram extrair a essência do momento histórico e relacioná-la com a realidade vivida pela sociedade brasileira da época. Não se trata,

portanto, de uma obra biográfica, e sim de uma forma peculiar de manipular a história ficcionalmente. Mas, especialmente uma questão norteou os autores nessa produção:

O que realmente interessa, nos dias atuais, é a pergunta que fazemos à História: por que nos países sul-americanos, sempre que um Presidente tenta seguir um caminho nacionalista ou reformista é derrubado? Por que a tragédia getuliana se parece tanto com a de tantos outros presidentes apeados do poder pela força das armas em nosso subdesenvolvido continente? Uma das conclusões a tirar é que o reformismo, num país como o nosso, gera fatalmente a contra-revolução. E esta surpreende um governo inteiramente despreparado para combatê-la, determinando a sua queda. Num país subdesenvolvido e dependente toda medida nacionalista ou reformista fere interesses internacionais e é logo interpretada como socializante, levantando contra si o imperialismo e seus aliados internos (GOMES; GULLAR, 1972: 677).

Se, por um lado, na forma de enredo, a peça apresenta Vargas dentro de uma perspectiva popular e mitificadora, quando o texto aborda as situações “reais” vividas pelos próprios componentes da Escola de Samba, as contradições vividas pelo estadista ganham uma especial forma de abordagem. Como num jogo de espelhos, Simpatia, o recém eleito presidente da Escola, vive em seu cotidiano da Escola dramas semelhantes aos vividos por Getúlio. O paralelo estabelecido entre os dois personagens pode ser percebido em várias passagens da peça, como, por exemplo, quando Simpatia refere-se ao bicheiro Tucão, ex-presidente da Escola, que não se conforma em ter perdido a presidência para Simpatia.

Simpatia
 Tem gente que diz que ajuda
 Mas impondo condições.
 No fundo, a coisa não muda;
 São todos como Tucão,
 Pois querem em troca da ajuda
 Ter a Escola na mão
 (GOMES; GULLAR, 1972: 683).

Em outra passagem, Simpatia é aconselhado pelas Aves de Rapina e pelos Oficiais a deixar a presidência da Escola para que Tucão assuma, já que a Escola está sem recursos para o desfile do carnaval.

Primeiro Oficial:
 - Mas, Simpatia, você não vê
 Que não tem mais condições?

Segunda Ave:
 - Tão todos contra você,
 Não pense que é só Tucão.

Simpatia:
 - Está decidido agora,
 Não adianta mais falar:
 Quem quiser que vá embora.
 Só morto vão me tirar!
 (GOMES; GULLAR, 1972: 736).

A identidade estabelecida entre os dois personagens fica ainda mais evidente ao final da peça, quando Simpatia é assassinado por Tucão e pelas Aves de Rapina, os seres metafóricos da carta testamento de Getúlio.

O *esquetch* *O Túnel*, segundo Dias GOMES, uma pequena incursão no teatro do absurdo, surgiu para fazer parte da *Feira Brasileira de Opinião*, uma proposta de espetáculo do Teatro Oficina, que sugeria que cada autor pensasse o Brasil naquele momento. O ano era 1968, Dias Gomes pensou então num enorme engarrafamento dentro de um túnel, que já durava quatro anos, onde cada motorista tinha como signo de identificação a marca do carro que possuía (GOMES, 1998: 227).

Assim, o proprietário da Mercedes-Benz, veio a ser a representação do industrial liberal-conservador, o dono do Fusca, por sua vez, interpretou segmentos da classe média e da esquerda da época, de temperamento mais explosivo e com tendência ao terrorismo. Já o proprietário da Kombi, veio a simbolizar os intelectuais, sempre aptos a pensar de forma lógica e racional, com muita experiência em túneis e fossas.

A metáfora ao Golpe de Estado, sofrido pela sociedade brasileira em 31 de março de 1964, fica evidente já nos primeiros diálogos da peça:

Homem da Kombi – Como é possível que isso tenha acontecido? Vínhamos tão bem...
 Passamos pelo atêro, trânsito desimpedido, de repente...

.....
 Homem da Kombi – Subitamente... Escureceu tudo, pára tudo. Como se o túnel tivesse
 desmoronado, ou tivesse fechado as duas bocas. Nem pra frente, nem pra trás.

.....
 Loura – A mão é pra lá, pra esquerda; mudaram pra direita. Não avisaram ninguém, não
 puseram nenhum sinal, entraram carros dos dois lados e se encontraram no meio do túnel.
 Aí deu o bolo (GOMES, 1972: 763-764).

Uma das marcas do Regime Autoritário pós 64 foi a perseguição ao inimigo interno, que segundo seus ideólogos, desestabilizavam a ordem pública e prejudicava o desenvolvimento do país. Alicerçado nesta idéia, o Estado iniciou uma série de perseguições, cassações e torturas. Todo o cidadão brasileiro tornou-se um inimigo interno em potencial, até que provasse o contrário. A liberdade deste mesmo cidadão foi extremamente cerceada. A censura ditava o comportamento da sociedade, amordaçando a imprensa e proibindo as manifestações culturais. Para Dias Gomes, “estávamos definitivamente dentro de um túnel sem uma réstia de luz” (GOMES, 1998: 248). Na passagem a seguir, a peça tenta retratar esse momento vivido pela sociedade brasileira da época:

Homem da Mercedes – Cuidado, fale baixo. Há microfones instalados por aí... Eles ouvem tudo, gravam tudo!

Homem do Fusca – Que gravem. E que vão a merda também!

Uma Voz – Vá você!

Todos se assustam com a voz, que não sabem de onde vem.

Homem da Kombi – Vocês ouviram?

Homem da Mercedes – (Baixo) Eu não disse?... (Alto.) Desculpe, general... Ele estava brincando. Ele até está muito satisfeito com a situação. Nós todos estamos satisfeitos com a situação, general.

A Voz – Isso me alegra. Tudo que estamos fazendo é para o bem de todos e felicidade geral da nação.

Homem da Mercedes – Nós sabemos, general. Nós sabemos. (Aos companheiros.) Ele não é mau sujeito.

Homem do Fusca – É, mas eu não estou satisfeito. (Alto, marcando bem as palavras.) EU NÃO ESTOU SATISFEITO.

Homem da Mercedes – Psiu!... Não grite, é proibido...

Homem do Fusca – É proibido gritar, é proibido discutir, buzinar, mijar...

.....
Homem da Mercedes – Para que alguma coisa seja permitida, é preciso que alguma coisa seja proibida. Para tudo é preciso haver um regulamento.

Homem do Fusca – Pro inferno com os regulamentos. Em cada um deles nós deixamos um pedaço de nossa liberdade (GOMES, 1972: 776-777).

A metáfora, demasiado evidente, impossibilitou que a peça fosse encenada na época. O espetáculo foi proibido. Mas Dias Gomes parecia não ter ainda claro a extensão desse túnel. Na ânsia de tentar entender o conturbado e obscuro momento vivido por nossa sociedade, passa a escrever *Vamos Soltar os Demônios*. Na peça, o autor questiona o papel desempenhado pela esquerda da época e a fragilidade de uma proposta de mudança social, que parecia possuir alicerces tão sedimentados. Para Dias Gomes, bastou poucas horas de

um sopro que talvez nem derrubasse uma frágil roseira, para que desmoronasse todo o sonho de justiça social, presente no efervescente movimento de artistas e intelectuais de esquerda da época (GOMES, 1998: 248-249). Um diálogo travado entre os dois principais personagens de *Vamos Soltar os Demônios*, elucida o questionamento feito pelo autor:

Sérgio – Claro, quem é que podia prever o que aconteceu? Eu mesmo, até agora, ainda não consegui acreditar. Por mais que eu queira me convencer... é inteiramente ilógico, irracional, estúpido. Esta noite não consegui dormir um segundo, pensando, tentando estabelecer uma relação lógica de causa e efeito entre o que aconteceu antes e o que aconteceu depois. Sabe que é impossível. É como juntar dois pedaços de um quebra-cabeça que não se ajustam.

Nara – É que você continua fora da realidade. Você e todos os seus amigos. Isso de não ter onde ir, de não ter admitido antes, como uma possibilidade o que aconteceu depois, mostra que vocês não passam de uns brincalhões.

Sérgio – Brincalhões não, imprevisíveis talvez.

Nara – A imprevidência era resultado da falta de seriedade.

.....
Sérgio – Eu não sei. Não sei. Alguma coisa falhou. Ou fomos enganados. Elaboramos uma tática sobre dados falsos. Informações falsas. Sei lá. O fato é que havíamos atravessado o Rubicon e nada podia deter o nosso ímpeto revolucionário; de repente tudo desmoronou como um castelo de cartas (GOMES, 1972: 804-805).

A conjuntura política imposta através do Golpe de Estado de 1964 serve, na peça, mais como ponto de partida para um enfoque de natureza psicológica. O personagem central, Sérgio Pontes, é um intelectual bem-sucedido. Com formação na Sorbone, ele coordena a edição de um importante jornal, O Globo. Como parte significativa da intelectualidade da época, Sérgio demonstra identidade com as idéias de cunho nacionalistas advogadas pela esquerda da época.

Perseguido pelo aparato repressor do Regime, Sérgio refugia-se numa *garçonnière* de um amigo seu. Vivendo as pressões de uma situação-limite, com a possibilidade eminente de sua detenção, Sérgio passa a sentir o sabor da derrota, da sua derrota. As contradições presentes entre suas concepções e suas ações passam a ser ressaltadas na peça, principalmente depois que o intelectual recebe a visita, no suspeito apartamento, de sua mulher Nara. Se, por um lado, Nara e o próprio autor admitem as qualidades presentes na personalidade de Sérgio, principalmente no que diz respeito a sua capacidade intelectual. Não tardam em evidenciar suas contradições, que surgem em coisas banais, como no fato dele só fumar cigarros americanos, ou na sua repugnância em tomar *whisky* nacional. Além

disso, assinala-se ainda o fato de Sérgio ser editor de um jornal conservador e de consentir a ajuda, para ser salvo, de um intelectual de direita, afinado com os mentores do Golpe. Mas a idéia de salvação parece surgir um pouco tarde, já que ao final da peça, o apartamento é invadido por policiais fortemente armados, a serviço da repressão.

No meio intelectual, a peça não foi vista com bons olhos, muitos consideraram que o autor foi injusto com a classe intelectual, que lutara com bravura contra o Regime.

Dias Gomes escrevia as últimas cenas de *Vamos Soltar os Demônios*, quando recebeu o convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, para escrever novelas na TV Globo. Tendo suas peças censuradas, aceita o convite e transporta seu universo dramaturgico para as telenovelas da TV Globo.

II - TELEVISÃO e TELENOVELA BRASILEIRA

Televisão Brasileira: do regional ao nacional

No Brasil, a televisão chega bem no início da década de 50. Nessa primeira fase da história da televisão brasileira, o empresário Assis Chateaubriand, dono dos Diários e Emissoras Associados, a mais poderosa rede de meios de comunicação então existente, é o principal protagonista³. Numa época em que até as válvulas dos televisores eram importadas dos Estados Unidos, o empresário ousa, inaugurando em setembro de 1950, a primeira emissora comercial brasileira, a TV Tupi-Difusora, na cidade de São Paulo, contrariando um estudo de mercado feito na época, que recomendava esperar que o novo meio se expandisse nos Estados Unidos, garantindo assim, que empresas multinacionais assumissem encargos publicitários da televisão brasileira.

A programação veiculada pela nova emissora iniciava ao cair da tarde. Na São Paulo daqueles tempos, o número de televisores não ultrapassava a média dos 300. 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, 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, passando a funcionar nas dependências da Rádio Tamoio, próximo à praça Mauá. A efetivação da televisão no Brasil contou com o apoio financeiro da Companhia Antártica Paulista, da Sul América Seguros de Vida e suas subsidiárias, do Moinho Santista e da organização F. Pignatari.

Van Tilburg nos informa que o forte intervencionismo econômico que marcou a política ditada pelo Estado Novo, incomodava alguns setores da burguesia comercial urbana, levando-os a fundar a União Democrática Nacional (UDN), da qual Assis Chateaubriand fazia parte. Para o autor, “os motivos que levaram Assis Chateaubriand a implantar a televisão no Brasil relacionam-se mais à doutrina que se posiciona contra as conquistas da democracia populista e nacionalista, e que pregava a substituição da

³ Nesse momento da história dos meios de comunicação brasileiros, as empresas de Assis Chateaubriand respondiam por uma parcela significativa do mercado, chegando à década de cinquenta com 36 emissoras de rádio, 34 jornais e 18 canais de televisão (CAPARELLI, 1982: 22).

ideologia do desenvolvimento pela ideologia da modernização, da qual a instalação da TV é o próprio símbolo” (TILBURG apud CHAVES, 1999: 29).

Quando à televisão surge no Brasil, é considerada mais uma inovação tecnológica do que um produto comercial concreto. Boa parte da renda dos jornais e emissoras de rádio dos Diários Associados, cobria os gastos do novo veículo, mas Chateaubriand não desanimava, afirmando: “um dia a televisão pagará o rombo dos jornais e das rádios”(XAVIER; SACCHI, 2000: 25).

Diferenciando-se totalmente do modelo de abrangência nacional conquistado pelas estações de rádio, que surgem na década de vinte, quase que simultaneamente em todas as regiões do país, a televisão, vai firmar-se primeiro nos pólos econômicos mais desenvolvidos, como São Paulo e Rio de Janeiro, expandindo-se posteriormente para as maiores capitais brasileiras, como Porto Alegre, Curitiba, Brasília, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Fortaleza, Campina Grande, São Luiz, Belém e Goiânia.

Nessa fase inicial da televisão brasileira, sua identidade leva a marca 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 filmes ganharam uma abrangência maior, já que as cópias de suas fitas circulavam por vários locais. Mesmo sendo a maioria das emissoras, propriedade das Emissoras 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, apud BUCCI, 2000: 16).

Além disso, as primeiras programações veiculadas na TV, nada mais eram que adaptações de programas já existentes no rádio, isso sem falar nos 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: 87-88).

O projeto de desenvolvimento do Presidente Juscelino Kubitschek contribuiu significativamente para o desenvolvimento e crescimento das emissoras de televisão. Juscelino incentiva a criação de mercado para várias indústrias, barateando o fornecimento de matérias-primas e insumos industriais. A economia se dinamiza rapidamente por conta do forte investimento estatal, entrando em um vigoroso ciclo de crescimento. Eram os “cinquenta anos em cinco” que o presidente prometera. O capital estrangeiro entra em larga escala no país, o que refletiu numa rápida modernização do sistema produtivo, diversificando a produção e implantando tecnologia de ponta. Nos meios de comunicação de massa, o mercado publicitário passa a ser dominado pelas agências de publicidade estrangeiras, o que veio a contribuir significativamente para o crescimento e desenvolvimento tecnológico de algumas emissoras de televisão.

Em 1957, o *vídeo-tape* chega ao Brasil, proporcionando uma verdadeira revolução na forma de produzir televisão. Sua programação, que até então suportava-se na programação ao vivo e no improviso, poderia finalmente passar a ser gravada em fitas magnéticas. Mas a técnica só viria a ser amplamente divulgada no início da década de sessenta. 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 São Paulo.

A segunda etapa na história da televisão brasileira é marcada pelas inovações tecnológicas, como o *video-tape*, pela implantação da rede nacional de comunicação e pela centralização, em São Paulo e no Rio de Janeiro, da produção da programação televisiva, diminuindo consideravelmente a participação regional, tanto em termos de recursos humanos, como em valores culturais. Nessa fase, a televisão vai desempenhar o importante papel de integração nacional.

Em 1962, por força de pressão feita pelo Estado-Maior das Forças Armadas, é promulgado o primeiro código brasileiro de telecomunicações, que confiou ao Estado a responsabilidade de instalar e explorar as redes de telecomunicações e assegurou o caráter

privado da rádio-teledifusão. Seguindo o projeto de instalação de uma rede nacional de comunicação, em 1965 foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações, Embratel, cuja idéia símbolo era: “a comunicação é a integração”. Sua missão consistia em unir os diversos Estados da Federação através do sistema de microondas, construir uma estação terrestre de comunicação por satélite e lançar as bases de uma rede nacional de televisão, criando 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, M.; MATTERLART, A., 1998: 37).

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. No pano de fundo desses acontecimentos, estava o projeto de desenvolvimento, que viria a ser implantado com o Regime Militar, após o golpe de Estado de 1964. O governo militar apoiava-se num projeto de desenvolvimento que aliava os grupos nacionais ao capital estrangeiro. Sendo assim, quem não aceitava as regras implícitas no jogo, como muitos empresários nacionais, estava fadado ao definhamento.

O grupo *Time-Life*, conhecido pelos empresários nacionais por sua diversificação no ramo da indústria cultural⁴, já havia realizado sua proposta de aliança de interesses a outras empresas, como O Estado de São Paulo e os Diários Associados. Mas fora recusada a entrada de capital estrangeiro, visto que o artigo 160 da Constituição Brasileira proibia a participação de empresas estrangeiras na orientação intelectual e administrativa da sociedade concessionária de televisão.

⁴ 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*” (THOMPSON, 1995: 130-135).

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, 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, o continha em suas linhas os princípios da assistência técnica que o grupo estrangeiro concederia à TV Globo⁵. Com a considerável ajuda do grupo estrangeiro e com o consentimento do regime militar, 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 passa a redefinir sua concepção de veículo televisivo, mudando 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 homens da publicidade e *marketing*. Centrando-se nas pessoas de Walter Clarck, José Bonifácio Oliveira Sobrinho e de Josef Wallach, este último uma espécie de gerente geral do *Time-Life* no Brasil, a TV Globo passa a ser pensada segundo os termos da indústria da propaganda, ou seja, enquanto empreendimento comercial. O objetivo era substituir a idéia de fazer o melhor trabalho artístico, sem contabilizar custos, pela idéia de se fazer o melhor negócio possível.

Perseguindo esse objetivo, a emissora procura tornar mais eficiente sua relação com os anunciantes, introduzindo o sistema de rotatividade dos anúncios, padronizando o preço do tempo de comercial e negociando na forma de pacotes. Através destes, quem quisesse anunciar no horário nobre (18h às 22h), era obrigado também a veicular sua propaganda em outros horários. 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” (COSTA et al., 1991: 175). Outra

⁵ Para maiores informações sobre o contrato estabelecido entre a TV Globo Ltda e o Grupo Time-Life, ver Sérgio Caparelli em: *Televisão e Capitalismo no Brasil*, especialmente os itens 2.2 Transição: O capital estrangeiro e 2.3 Segunda fase: Internacionalização do mercado. Ver Também, Danilo HERZ em: *A história secreta da Rede Globo*.

idéia que estava presente na venda dos pacotes era a horizontalidade da programação, oferecendo programas matinais, vespertinos e noturnos. A conquista da audiência era pensada através do conjunto da programação, objetivando a conquista da liderança.

Paulatinamente, a emissora vai conquistando cada vez mais audiência, de 28% em 1965 para 49% em 1968, tendo nove entre os dez programas de televisão mais assistidos no Rio de Janeiro. Em 1969, três de seus programas estão entre os dez mais assistidos de São Paulo, eram eles: *Sílvio Santos*, o programa de Dercy Gonçalves e o *Toppo Gigio* (COSTA et al., 1991: 176).

Simultaneamente ao desenvolvimento da Rede Globo, vai crescendo a venda de aparelhos de televisão. Em toda a década de cinquenta, o número de aparelhos vendidos no país não ultrapassou os 434 mil. 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 et al., 1991: 78-79). Vale ressaltar que, em 1965, o Brasil contava com três milhões de aparelhos receptores. Nesse período, registra-se o aparecimento de um fenômeno que concretiza-se nos bairros das cidades brasileiras. Trata-se da “televizinhaça”, que nada mais era 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 passam a promover uma campanha publicitária negativa com relação ao fenômeno, mencionando as desvantagens do “incômodo” visitante.

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 microondas da Embratel, a Rede 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 de rede (o número máximo permitido, para um mesmo grupo, pelo Código Nacional de Telecomunicações vigente), mais de 36 emissoras afiliadas e centenas de estações repetidoras municipais. O programa marco dessa nova fase foi o *Jornal Nacional*.

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 (COSTA et al., 1991: 170).

Ainda em 1966, o acordo estabelecido entre a Globo e o grupo norte-americano *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, um grupo estrangeiro não pode interferir na orientação de uma empresa de telecomunicações. Porém, em março de 1967, o governo Castelo Branco resolve declarar infundadas as acusações sobre o caso, fechando o inquérito. Mas 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 Globo é obrigada a nacionalizar-se. Em 1969, a família Marinho compra as ações do *Time-Life*, assumindo assim o total controle da rede.

Em termos orçamentários, é possível perceber um progressivo investimento da empresa no mercado da teledramaturgia. Se nos dois primeiros anos da década de setenta, 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: 75).

Telenovela brasileira: do melodrama à sátira social

A telenovela no Brasil nasce praticamente junto com a televisão. No início, não passava de uma adaptação das radionovelas, que haviam se transformado num verdadeiro sucesso da era do rádio no Brasil; mas aos poucos, vai ganhando uma linguagem própria.

A história das novelas tem seu início no século XIX, com os folhetins franceses, sendo necessário ressaltar que assim como a novela mantém em seu formato algumas continuidades dos folhetins do século passado, descontinuidades e rupturas também ocorreram em sua história (ORTIZ et al., 1991: 11).

O folhetim surgiu na França dentro de um contexto de profundas transformações. Muitos críticos o percebiam como uma espécie de teatro móvel, que ia buscar seus espectadores ao invés de os esperar. É o início de uma cultura popular de massa, e dentro dessa perspectiva, uma nova forma de produzir cultura emerge, rompendo com a então vigente cisão entre cultura de elite e cultura popular, surgindo assim, um novo pólo de produção e de consumo. Assuntos que antes estavam reduzidos à cultura erudita ou à tradição popular se misturam, transformando-se em assuntos do grande público. Ocupando o rodapé dos jornais, o folhetim que abordava temas como os crimes, as crônicas mundanas e os romances-folhetins (forma seriada de literatura, que era publicada em pedaços e organizada em capítulos), já possuíam o signo do entretenimento.

As histórias narradas em partes, ou seja, os romances-folhetins, surgem na forma de publicação em 1836, quando o jornal *La Presse*, preocupado com a queda que vinha ocorrendo na venda de seus exemplares, passa a publicar diariamente pedaços de obras de escritores consagrados como Balzac, Dumas e Victor Hugo. No intuito de prender a atenção do leitor, cada pedaço terminava com um momento de suspense, objetivando a compra do próximo número, onde o leitor encontraria a seqüência da história.

No Brasil, o folhetim também surge no século XIX, concomitante ao seu surgimento na França, sendo que a grande maioria dos folhetins brasileiros eram meras traduções dos franceses, embora ocorressem exceções como a publicação de romances de autores brasileiros, como foi o caso de *O Guarani* de José de Alencar. Faz-se importante ressaltar também 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. Diferente do que aconteceu na França, o advento do folhetim no Brasil não obteve nenhuma repercussão nas camadas populares (que era composta na sua grande maioria por analfabetos), restringindo-se às rodas da elite dominante. Dessa forma, o Brasil não acompanhou a Europa no que diz respeito à cultura de mercado.

O ano de 1941 marca a chegada da radionovela ao Brasil. Nesse mesmo ano, a Rádio São Paulo transmite *A Predestinada*, enquanto que, através da Rádio Nacional, os ouvintes acompanhavam *Em Busca da Felicidade*. Seguindo o padrão das produções argentinas e cubanas, as radionovelas brasileiras abordavam temáticas melodramáticas. O melodrama, enquanto gênero literário, caracteriza-se por: “emoções violentas, personagens exaltados, gestos exagerados, enfim, ausência de nuances de personalidade. Esses exageros não servem para descrever dramas pessoais, psicológicos, mas para pôr em destaque símbolos puros e inconfundíveis como a virtude, o vício, a justiça, a lealdade, o bem e o mal”. (SODRÉ apud SANTOS, 1986: 14).

As primeiras radionovelas e mesmo as primeiras telenovelas, ou eram adaptações dos folhetins franceses, ou seguiam sua fórmula. E sendo assim, alguns autores consideram que houve uma apropriação indevida do termo novela. Segundo esses mesmos autores, a semântica da palavra novela é identificada em vários idiomas, inclusive na Língua Portuguesa, como uma história-curta, algo que transitaria entre o conto e o romance, com estrutura simples, sem grandes descrições, mas com diálogo vivo. Novela seria, portanto, uma manifestação literária, “não tão longa quanto o romance, nem tão curta como o conto” (CAMPEDELLI, 1987: 20).

Seguindo esse argumento, muitos profissionais, ao se referirem às radionovelas e telenovelas brasileiras, preferem conceituá-las enquanto folhetins. Assim, optam por expressões como “folhetim eletrônico” ou “técnica ficcional”, reportando-se a um tipo especial de ficção, por ser apresentada aos poucos, na forma de história parcelada, sendo ainda caracterizada por receber vários tratamentos dramáticos, transitando num universo pluriforme, em que a base de seu discurso está no perfeito domínio do diálogo.

Dias Gomes também parece partilhar da mesma idéia. Para o autor: “o termo telenovela é impróprio, porque novela literária é uma história curta e linear. A de televisão é longa e cheia de tramas. É uma experiência própria da televisão, da nossa. Ela teve por

ancestrais o romance folclórico, o filme em série e a novela de rádio, a que mais a influencia a princípio, quando nada mais se fazia que acrescentar imagem às novelas de rádio. Hoje ela já tem uma forma e linguagem própria.”(GOMES apud RODRIGUES, 19–).

Se na década de vinte o rádio surge de forma quase que simultânea em todas as regiões do Brasil, durante a década de quarenta os aparelhos receptores tornaram-se mais acessíveis. Isso populariza o rádio e obviamente sua programação. Tal veículo marca o início da comunicação popular de massa no Brasil, e seu baixo custo possibilitou o acesso à grande parte da população. Como o rádio é ouvido e não lido, tal qual o jornal, isso garantiu que a grande massa de analfabetos fizesse uso desse novo meio de comunicação.

Mediada pelo rádio, a circulação das formas simbólicas abrange o território nacional. A década de 50 é marcada pelos anos áureos do rádio no Brasil. O que não havia acontecido com o folhetim, passa a se efetivar com as radionovelas, elas se popularizam. Entre as décadas de quarenta e cinquenta, só a Rádio Nacional transmite 828 novelas, todas de autores brasileiros. As radionovelas são consideradas a primeira forma de folhetim eletrônico.

Em 1951, a TV Tupi de São Paulo transmite a primeira telenovela, *Sua Vida Me Pertence*, de autoria de Walter Foster. Nesse período, as telenovelas são levadas ao ar duas vezes por semana, sendo que cada capítulo durava em média vinte minutos. A televisão era um meio novo e precisava ser desvendado. Grande parte dos profissionais do rádio passaram a trabalhar na televisão, mas suas dificuldades não eram poucas. Acostumados a fazer uso somente da voz, os atores sofriam com a performance corporal. O resultado era uma locução magistral, enquanto que a postura corporal ficava muito longe do que era pedido pela cena a ser interpretada. Sem mencionar na dificuldade de decorar os *scripts*, que eram simplesmente lidos nas radionovelas. Nesse sentido, os profissionais, oriundos do meio teatral, levavam uma considerável vantagem.

Essa fase da televisão é marcada por uma mescla de improviso e dificuldades econômicas. Quanto à telenovela, essa ainda era vista como um gênero menor, tanto por produtores quanto por financiadores. Os próprios atores não disfarçavam em demonstrar o descontentamento e desprezo ao serem convocados para o elenco de uma novela. É que nessa época, a televisão representava mais uma inovação técnica do que um meio de comunicação de grande abrangência e lucratividade. A televisão ainda não possuía uma

linguagem própria. Seus profissionais, migrados em sua maioria, tanto do rádio quanto do teatro, ainda buscavam adaptar-se ao novo meio. Além disso, o artista de teatro era visto como intelectualmente superior em relação aos profissionais de televisão. Nesse momento, o campeão de audiência ainda era o rádio, mas a televisão brasileira já fazia importantes progressos.

Durante a década de cinquenta, as telepeças marcam a programação da televisão. Nos estúdios, peças teatrais eram montadas ou simplesmente adaptadas, e se alternavam com o resto da programação. A TV Tupi-Difusora apresentou programas como *O TV de Vanguarda*, *Circo Bombril* e *O Falcão Negro*; na TV Record, se destacaram os programas esportivos, *O Circo Arrelia* e o *Teatro Retrospectivo*; no Canal 5, as estrelas eram o *Teatro Cassilda Becker* e o *Teatro Madalena Nicol*. Em decorrência disso Artur da Távola, considera o teatro, o grande germinador da teledramaturgia brasileira, e designa *O TV de Vanguarda*, enquanto obra fundamental de nossa teledramaturgia, por fazer uso de uma linguagem que buscava distanciar-se do teatro, tornando-se mais televisiva. Porém, é conveniente ressaltar que boa parte da produção veiculada na televisão, nesta fase, ainda estava presa à referências estrangeiras.

Na produção ficcional, predominava a adaptação de roteiros importados, como as obras de Charles Dickens, Alexandre Dumas e Victor Hugo. Foi uma fase onde predominou a montagem de grandes espetáculos teatrais. A TV já mostrava seu fascínio, mas ainda era restrita a poucos, aos mesmos abastados que estavam acostumados a freqüentar os grandes espetáculos teatrais.

A telenovela atravessa a década de cinquenta, chegando no início dos anos sessenta com um certo desprestígio, porém mantendo certa representatividade. À medida em que os aparelhos de televisão vão se popularizando no país, a telenovela vai conquistando uma audiência cada vez maior.

No final dos anos 50, a televisão era vista, como disse Walter Durts, como “alienada da realidade brasileira”(DURTS apud ORTIZ et al., 1991: 49). A afirmação está orientada pelo clima político e nacionalista que norteou a produção cultural e artística desta década. O desenvolvimentismo juscelinista, de forte conteúdo nacionalista, valoriza a produção local e favorece o nascimento de uma dramaturgia e de um cinema genuinamente brasileiro. Desse movimento, surge uma nova proposta estética “com raízes fincadas em nossa

realidade”(GOMES, 1998: 166). Peças como *A Moratória*, de Jorge Andrade, *O Auto da Compadecida*, de Suassuna, *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, marcam essa nova fase do teatro. É também deste momento a criação do Cinema Novo, que buscava retratar o Brasil com “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”.

Em 1960, é fundada a TV Excelsior, pertencente ao grupo Simonsen, de forte ideologia nacionalista. É nela que, em 1963, a primeira telenovela diária é veiculada 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, descobre o gênero e resolve importá-lo para o Brasil. Segundo Ismael Fernandes, o que não imaginava “é que estava lançando a maior produção de arte popular da nossa televisão” (1987: 37).

Março de 1964 é a data que marca a consolidação da novela no Brasil, quando a TV Excelsior transmite *A Moça que Veio de Longe*, um roteiro argentino adaptada por Ivani Ribeiro, que vinha, como a grande maioria dos escritores de telenovela, do meio radiofônico, onde se especializara em adaptar originais argentinos, cubanos e mexicanos. Já a TV Tupi veiculava *Alma Cigana*, de origem cubana. 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 para a 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 (como falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas); a perseguição da inocência; as falsas mortes; os triângulos amorosos; a vingança (CAMPEDELLI, 1987: 27).

Ao final do ano de 1964 e início de 1965, o país já contava com 598.000 aparelhos de televisão, enquanto muitas emissoras já haviam se ramificado pelo território nacional. A telenovela ia conquistando cada vez mais adeptos, chegando a tornar-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 às 17, porque pouco depois começarão os romances seriados na TV (BORRELLI, apud, ORTIZ et al., 1991: 62).

A novela do cubano Félix Caignet, *O Direito de Nascer*, que havia feito estrondoso sucesso quando apresentada 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 que passaram a se chamar Albertino Limonta, nome do herói do folhetim. Os artigos de jornais diziam que o clima de euforia era tamanho, que até mesmo os horários dos encontros religiosos e das sessões do Senado foram alterados para que todos pudessem acompanhar o drama da paternidade desconhecida⁶.

O sucesso de *O Direito de Nascer* transformou a televisão brasileira, que, “a partir daí, caracterizou-se pela influência da telenovela e por uma programação horizontal – o mesmo produto de segunda-feira a sábado” (FERNANDES, 1987: 66). Veiculadas no horário nobre, emissoras como a TV Tupi, a TV Globo, a TV Excelsior e a Record, passam a transmitir de três a quatro telenovelas diariamente. Consolidada, a telenovela passa a revelar autores brasileiros, num mosaico que mesclava profissionais oriundos do rádio, do teatro, do cinema e da própria televisão.

A TV Globo, por sua vez, resolve investir maciçamente, até meados de 1969, no gênero, 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. Através das telenovelas veiculadas pela TV Globo nesse período, os

⁶ 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 idéias, 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).

telespectadores passaram a acompanhar 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, ricos/pobres, 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*, *O Ébrio* (de Gilda de Abreu adaptada por J. e H. Castellar), *Compro essa Mulher* (de Al. Dumas adaptada por G. Magadan), *O Sheik de Agadir* (de Gogol adaptada por G. Magadan), *O Rei dos Ciganos* (de G. Magadan), *A Sombra de Rebeca* (de Glória Magadan, versão novelística de *Madame Butterfly*), *A Rainha Louca* (de Glória Magadan), *Sangue e Areia* (de Janete Clair), que foram exibidas pela TV Globo entre 1963-1968, servem como uma pequena amostra dessa fase extremamente melodramática das telenovelas produzidas por essa emissora. Porém, já nessa época, começam-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 tenta 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 dar um caráter mais solto para a performance das personagens, além de ambientar totalmente a trama ao calor dos trópicos.

A telenovela de Bráulio Pedrosa procurava apresentar um enredo com o qual o telespectador brasileiro poderia facilmente se identificar. Para tanto, o autor tratou de estruturar a trama com diálogos descontraídos e bem humorados, com temas atuais, presentes no cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade real. Para os Mattelard, *Beto Rockfeller* seria o primeiro arquétipo real da novela brasileira, por introduzir um outro tipo de herói e impulso dramático: “não se trata mais do princípio do Bem e do Mal – o herói não é mais o executor da vingança, a encarnação da Paixão ou o portador do Bem, mas um indivíduo de origem modesta, habitante da cidade, sujeito a

erros, cheio de dúvidas, inseguro, buscando estima, pondo em prática todos os seus recursos de astúcia para subir na escala social. Os críticos o classificaram como ‘próximo do caráter brasileiro’” (1998: 30).

Beto Rockfeler configurou-se como numa 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 freqüentar a alta sociedade, forjando ser um importante milionário. Na companhia de sua sofisticada namorada, Lu, Rockfeller 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 na habilidade de Beto em esconder sua origem humilde, não deixando que seus dois universos sociais se misturem. 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: 116).

Beto Rockfeler 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 no enredo de *Beto Rockfeller*, agrada o público e faz a TV Globo repensar o estilo Magadan.

Percebendo o filão mercadológico presente em *Beto Rockfeller*, a TV Globo, que vinha assumindo gradativamente a liderança da indústria televisiva no Brasil, trata logo de fazer alterações na linha de suas novelas. Buscando não só ambientá-las no Brasil, como também investiu maciçamente em tecnologia, como o videoteipe e as câmeras portáteis, que foram amplamente usadas nas tomadas externas, possibilitando aproximar o telespectador de seu universo paisagístico.

A emissora também faz uma importante reestruturação no horário de suas telenovelas, que passaram a perseguir 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 comum as adaptações de obras consagradas da literatura nacional. No horário das sete,

deveria ser acrescentado ao público anterior, as mulheres que trabalham fora; portanto, as histórias deveriam seguir um modelo mais leve e juvenil, romanceadas sim, mas temperadas com uma boa dose de humor. Já o horário das oito, depois do *Jornal Nacional*, o da catarse, foi direcionado para uma mulher madura, para seu marido, para a célula familiar de forma geral, com histórias 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 se chamar João da Silva. Para ela, esse teria de se chamar Ricardo Montalban, Alberto Limonta ou Ferdinando de Montemor. Além disso, os cenários precisavam ser exóticos. Segundo o dramaturgo Dias Gomes, 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 (1998: 257).

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, passa a abranger outras regiões do país, possibilitando que os moradores dessas regiões pudessem se identificar com as suas paisagens e seus valores culturais. Essa forma de abordagem também permitiu ao telespectador deparar-se com uma certa representação do mosaico cultural que é o Brasil. A estratégia de ambientar as telenovelas nas mais variadas regiões do país, procurando não repeti-las de forma consecutiva, reservou à telenovela, segundo alguns autores, o importante papel de integração nacional. Para tanto, as tramas passaram a retratar os diversos “Brasis”, desde a região sul, com suas tradições oriundas da colonização européia, 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, que eram 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 (1988: 49).

Ao final da década de 60 e início da década de 70, a TV Globo já transmitia em rede uma programação única e centralizada, percorrendo mais de 4 220 quilômetros do território nacional, do Oiapoque ao Chuí. Segundo Kehl, “a telenovela, cotidiana e doméstica, transforma-se nesse período na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro”(COSTA et al., 1991: 289). Seguindo o preceito que afirma que televisão bem sucedida não pode ser estritamente conservadora, a Rede Globo, preocupada em adequar-se às exigências de credibilidade dos tempos modernos, 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 de esquerda dos anos 60, tais como Dias Gomes, Guarnieri e Ferreira Gullar, decidida em investir no lucrativo terreno da realidade brasileira.

Uma nova forma de se pensar e produzir telenovelas passa a nortear autores, diretores, produtores e atores. Formas simbólicas visando a representação do Brasil passam a ser perseguidas por esses profissionais da comunicação social. A realidade brasileira ganha progressivamente a cena e, em decorrência disto, as telenovelas ganham personagens, assuntos e cenários brasileiros.

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

Convencido do papel social que a telenovela poderia desempenhar, em meados de 1969, Dias Gomes aceita o convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni⁷, e passa a compor o quadro de teledramaturgos da Globo. 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, que era ambientada em Veneza, sofre transformações na mão 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 passa a veicular, seu horário de veiculação transfere-se das 19 horas para o das 22 horas, inaugurando o horário.

Com *Véu de Noiva*, novela de Janete Clair, dirigida por Daniel Filho, veiculada no horário das 20 horas, entre novembro de 1969 e julho de 1970, a Globo inicia sua trajetória de líder, na corrida pela audiência, além de substituir definitivamente a fantasia dos dramalhões por temáticas preocupadas em retratar o cotidiano dos brasileiros.

Dias Gomes, por sua vez, estreou sua assinatura com *Verão Vermelho*, em janeiro de 1970, mantendo-se no horário das 22 horas. A novela tinha como temática o desquite, o relacionamento entre pais e filhos e até os problemas ligados à reforma agrária, ambientando-se na brasileiríssima Bahia. Em sua novela seguinte, *Assim na Terra como no Céu*, ambientada na Ipanema dos anos 70, outro tema polêmico ganha o tratamento do autor. Vítor, o protagonista da história, é um padre que abandona a batina para casar-se. Além de abordar um tema tabu para a sociedade da época, a trama, que ainda era movida por uma boa dose de humor, ficou conhecida pelo suspense do assassinato de uma das principais personagens, Nívea. “Quem matou Nívea?”

Nessa época, segundo Dias Gomes, a televisão era repleta de tabus. Mas isso não o conformou, pois estava decidido em 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

⁷ Boni era Superintendente de Operações da Rede Globo.

pela Rede Globo entre 1971 e 1972. A trama se desenvolvia num subúrbio do Rio de Janeiro, um ambiente permeado por sambistas e bicheiros. A malandragem carioca toma a cena. O protagonista era um banqueiro de bicho mau-caráter, um velho 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 morrera 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: 265)

Seguindo esse movimento de retratar o Brasil, no verão de 1973, os telespectadores brasileiros passam a acompanhar a saga do Prefeito Odorico Paraguassu, na novela *O Bem-Amado*, a primeira telenovela colorida veiculada pela televisão brasileira, também no horário das 22 horas. A Telenovela era uma transposição da peça *Odorico, o Bem Amado*, que o autor só conseguiu encenar 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 enterrar seus mortos. Eleito, Odorico passa toda sua vida de homem público na saudável Sucupira, na incansável tentativa de inaugurar sua faraônica obra.

O Bem-Amado, segundo Ismael Fernandes “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” (1987: 167).

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: 276).

III – *O Bem-Amado* como Metáfora Do Brasil

O MEIO FÍSICO DE SUCUPIRA

Sucupira é uma típica cidade do litoral baiano. Dias Gomes afirma, em suas memórias, ter se inspirado na pequena cidade de Itaparica, localizada no extremo norte da ilha que leva o mesmo nome, para compor a “fictícia” Sucupira.

Em decorrência de sua beleza natural e seu clima agradável, Sucupira recebe um fluxo freqüente de turistas no verão. É um lugar de clima saudável, famoso por restabelecer a saúde de pacientes já desenganados pela medicina. Para chegar à Sucupira é necessário tomar um vapor ou *ferry-boat*, no cais da Bahiana, em Salvador.

Quando as embarcações se aproximam de Sucupira, o telespectador vai se ambientando com a paisagem e o clima típico de nossas cidades litorâneas, onde o azul do mar e o calor dos trópicos fazem-se imponentes. Nas praias de Sucupira, encontramos pequenas vilas de pescadores, compostas por pequenas casas de sape, com telhados revestidos de palha. Em seus interiores, as casas retratam a vida rústica que levam seus moradores, tendo geralmente uma mesa tosca ao centro, acompanhada de um ou dois bancos. A comida é preparada em fogareiros a carvão. Para dormir, os moradores penduram redes pela casa ou estendem esteiras pelo chão. Os instrumentos de pesca espalham-se por todo o interior das casas, são redes, tarrafas, remos, grandes anzóis e gererés. A iluminação das casas é feita por lampiões de camisas, que são alimentados por querosene.

Saveiros e jangadas são as embarcações mais comuns de se encontrar pelas praias de Sucupira, é nelas que os pescadores aventuram-se no mar para desempenharem o ofício da pesca. Na pescaria com as jangadas, os pescadores costumam fazer uso de instrumentos como a peixeira, a araçanga, o samburá e o samburazinho de isca.

Na extremidade de uma das praias é possível avistar um penhasco, que desembocará num rochedo; nessa região ao mar, os pescadores costumam fazer o cerco com grandes redes, com a finalidade de prender os cardumes que por ali passam. Outra peculiaridade de uma das praias de Sucupira é o Velho Forte, uma velha fortaleza, com canhões do tempo do

império, em estado de abandono. O Forte é um lugar misterioso para os moradores da cidade, pois parece ser habitado por personagens ilustres da mitologia popular, como o Lobisomem e a Mula-Sem-Cabeça.

A poucos metros da principal praia, pode-se avistar a Praça do Coreto, a praça central da cidade. Seu cenário é composto por bancos, jardins, caminhos destinados ao passeio de transeuntes, além de grandes árvores, que sombreiam o local e o tradicional coreto, que é amplamente usado pela Lira de Sucupira, tanto para seus ensaios quanto para suas apresentações em dias de festa. A praça simboliza arquitetonicamente o centro da cidade; em decorrência disso, vai ser o palco dos principais comícios na campanha pela prefeitura de Sucupira, assim como das brigas e tiroteios dos clãs rivais, os Medrados e os Cajazeiras.

Nos arredores da praça, a dinâmica da vida da cidade vai se compondo, é ali que vamos encontrar a igreja, a prefeitura da cidade, a venda do seu Pepito, a farmácia de seu Limbório. Também próximo à praça, residem os representantes dos principais clãs que disputam o poder da cidade, as irmãs Cajazeiras e a família de Joca Medrado. Ainda nas imediações da praça encontramos a sede do jornal local, A Trombeta, o Grande Hotel de Sucupira, uma agência dos correios, o posto de higiene, a delegacia da cidade, a escola pública e a casa de Dona Chiquinha e seu filho, Dirceu Borboleta.

Partindo da praça, logo nos deparamos com a igreja, com destaque para sua torre, de onde badalam os sinos, que costumam avisar os fiéis do início das missas. No seu interior, a igreja possui, além dos bancos e do altar, uma pequena sacristia e um confessionário, este último corriqueiramente visitado pelos mais variados tipos que compõem o elenco da telenovela.

A venda de seu Demerval, que posteriormente passa a pertencer a seu Pepito, lembra uma típica venda de cidade pequena, com duas grandes portas de madeira, onde ficam à mostra peças de queijo e outras mercadorias. No seu interior, cadeiras e mesas estão colocadas para os fregueses se sentarem; num balcão mais ao fundo, o proprietário vende seus produtos. A venda parece ser um dos únicos estabelecimentos comerciais da cidade, onde são comprados os alimentos para abastecer a culinária local. Mas é, sobretudo, um ponto de encontro, onde os homens da região costumam parar para beber cachaça e

comentar sobre os principais acontecimentos da cidade. Ali, fala-se de tudo e de todos. Em uma das paredes da venda sempre há um exemplar do jornal local fixado.

Ainda nas adjacências da praça, está a farmácia de seu Limbório, onde os remédios expõem-se em várias prateleiras que se estendem até o teto, obrigando ao uso de uma pequena escada. Na parte mais interna da farmácia existe também um balcão, e um pouco mais ao fundo, uma porta faz a ligação da farmácia com a casa de seu Limbório. É uma casa de classe média, sem grandes luxos. Na sala central, os sofás dividem espaço com uma mesa e um televisor preto e branco, que parece ser um dos poucos da região. Através do aparelho, a esposa do farmacêutico acompanha as novelas de televisão.

Próximo à igreja, fica a casa das irmãs Cajazeiras. Ao entrar na casa, deparamo-nos com uma sala de tamanho médio, onde predomina o toque feminino. A decoração também traduz a frustração das três solteironas e a idéia fixa que norteia o imaginário das três: o homem. Além da sala, a casa é composta de mais quatro cômodos: cozinha, banheiro e dois quartos. Em um desses quartos, há três camas, é o quarto onde as irmãs dormem e passam horas se arrumando junto ao espelho.

A casa da família Medrado fica também nas adjacências da praça central, é uma casa ampla e confortável. Na parte externa da casa, é possível encontrar gaiolas de passarinhos penduradas e um papagaio. A decoração não é refinada, mas também não chega a ser de mau gosto, apenas é simples, modesta.

Já no Grande Hotel de Sucupira, a decoração tenta aproximar-se do estilo moderno, na verdade é uma mistura de bom e mau gosto, uma pretensão ao luxo, ficando somente na pretensão. No saguão, encontramos a portaria, algumas cadeiras e uma escada que leva ao andar superior. Existe também uma sala de jogos, com mesas para carteados, *ping-pong* e *snooker*, além de um pequeno bar. Um dos quartos do hotel é habitado por Neco Pedreira, o jornalista, proprietário do jornal local. No quarto, além dos móveis comuns aos outros quartos, há uma estante com livros, sendo que vários livros e revistas ficam espalhados pelos móveis e chão. Numas das paredes existe um pôster da bomba de Hiroshima.

“A Trombeta” é um típico jornal de província, com formato de tablóide, mal impresso, lembrando um pouco os jornais estudantis. Em suas instalações, além de mesas e cadeiras, existe uma velha Linotipo, onde o jornal é composto.

A delegacia da cidade, além de possuir uma pequena cela, possui também espaço para uma mesa, onde a delegada redige os boletins de ocorrência e interroga os suspeitos dos casos que está investigando. A viatura usada pela delegada em suas diligências é uma charrete, que é puxada por um burro. A escola pública é outro lugar onde a arquitetura simples impera. Neste espaço, o destaque é dado à sala de aula, com carteiras e cadeiras, destinadas ao uso dos alunos e a mesa da professora, que fica sobre um tablado; por trás deste, um quadro negro.

O estilo simples, quando não precário, parece imperar entre as instituições públicas de Sucupira. A agência dos correios é outro espaço público caracterizado por esse estilo. Com uma estrutura com dois ambientes, no primeiro encontramos cartazes com as propagandas dos serviços oferecidos pelos correios e o guichê onde são postadas as correspondências; uma porta mais ao fundo, liga esse primeiro espaço com a sala do telégrafo. Outra instituição pública é o posto de higiene. Ainda na parte externa de suas instalações é possível encontrar uma pequena tabuleta, com as seguintes inscrições: posto de higiene do estado. Trata-se de um cômodo apenas, com uma porta de comunicação com o interior. Uma maca, um armário com alguns medicamentos e raros objetos cirúrgicos, uma balança velha, uma mesa, uma lixeira e nada mais, assim está aparelhado o único posto médico da cidade.

Ainda próximo à praça central, num terreno da prefeitura, está instalado o circo, que está com seus dias contados, pois o espaço onde está armada sua lona foi destinado à construção do cemitério da cidade. Alguns dias posteriores à posse do novo prefeito de Sucupira, o circo é despejado do local, um muro branco é erguido para cercar o terreno e um grande portão de ferro, com a inscrição: *revertere ad locum tuum*, é colocado para marcar sua entrada.

Um pouco distante do centro da cidade, fica a fazenda do coronel Odorico Paraguaçu. No centro de um grande terreno, encontramos uma grande casa, de estilo senhorial, cercada de varandas, com jardim bem tratado. Na principal sala da casa, há uma televisão. Em seu interior a casa ainda possui uma ampla sala de jantar, com uma grande mesa, um nicho, onde a irmã de Odorico costuma rezar. A casa é uma das poucas da região que possui uma linha particular de telefone. Além da televisão, uma vitrola e um rádio incluem-se entre os eletrodomésticos encontrados na casa. A fazenda é de grande extensão

territorial, pois além da casa grande, ela ainda comporta uma criação de cavalos, com os quais o coronel costuma dar passeios com convidados e com os cachorros que fazem a segurança da fazenda. Um paiol velho, usado pelo coronel para tramar seus planos secretos, e a fonte da bica de água mineral natural alcalina, carbo-gasosa e radioativa na fonte, também pertencem à fazenda de Odorico.

Outra fazenda é a do coronel Cajazeira. A propriedade tem em suas instalações uma grande casa, com uma sala típica de fazenda, confortável, mas que está em mau estado de conservação, pois esteve desabitada por bastante tempo. A casa possui também uma grande varanda, com redes penduradas e gaiolas de passarinhos.

A poucas léguas da vila central da cidade, numa área mais campestre, uma população humilde vive em casas rústicas, casas de roça. O acesso até às casas é difícil, com ruas sem calçamento ou simples picadas no mato. Os moradores são pessoas visivelmente mal alimentadas, desnutridas mesmo, vivendo em estado miserável. Algumas famílias dos jagunços dos coronéis estão entre os que habitam essa parte não muito engraçada de Sucupira. Na casa de Quelé, jagunço do coronel Odorico Paraguaçu, a cama resume-se a um estrado.

É nessa cidade saudável, tropical, mas contrastante, que se passa a história de Odorico Paraguaçu, O Bem Amado.

A TRAMA

A principal fonte de inspiração de *O Bem-Amado*, segundo entrevista concedida pelo autor, foi a própria vida do Brasil. 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).

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 idéia, 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).

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. Para tanto, expulsou o circo de um dos terrenos da prefeitura, reuniu um resto de verba e construiu o cemitério, anunciando assim sua inauguração com o primeiro defunto que ali surgisse.

Outra obra de sua administração foi a reabertura do Posto de Higiene, solicitando que a Secretaria de Saúde do Estado lhe indicasse um médico. O que não imaginava é que esse médico fosse justamente Juarez Leão, o médico que já havia tratado de sua filha, quando esteve visitando-a em Salvador. Quando Odorico e Juarez se conheceram, o clima que se estabeleceu entre eles não foi dos mais amistosos. Juarez havia acabado de perder a mulher, que falecera após uma cirurgia e encontrava-se mergulhado em um profundo processo de autodestruição.

Telma, a filha do Prefeito, assim como seu irmão Cecéu foram educados em um internato em Salvador, e não tinham, portanto, nenhuma familiaridade com a vida provinciana de Sucupira. Para matar o tédio da cidade, Telma costumava banhar-se nua, em hora de lobisomem, nas belas praias da cidade, sendo freqüentemente confundida pela comunidade de pescadores, com Iemanjá.

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. Porém, como havia ficado paralítico no último grande conflito entre os dois clãs, quem de fato exerce as funções de delegado é sua mulher, Donana Medrado. Com Joca e Donana, moram seus dois netos, Anita e Carlito. Anita fora profundamente marcada pela morte do pai, assassinado dez anos antes a mando de Odorico. Anita é namorada do jornalista Neco Pedreira, dono do semanário local *A Trombeta*. O romance dura até a chegada de Telma à cidade. Neco, encantado com a beleza da filha de Odorico, acaba terminando o relacionamento com Anita. Mas o romance de Telma e Neco logo se abala, com a chegada do médico Juarez Leão. Telma ao reencontrar-se com o médico, confirma o que já sentira, ele era o homem de sua vida.

De relacionamento rompido com a filha de Odorico, Neco poderia enfim voltar a criticá-lo em seu jornal. E tinha um bom motivo para isso, já que faziam seis meses que o cemitério ficara pronto e ainda não havia sido inaugurado. Tratava-se, portanto, de uma obra totalmente inútil para a vida da cidade. E justo no momento que o Coronel Odorico precisa desesperadamente de um defunto, o médico Juarez Leão chega e resolve curar todo mundo.

O Prefeito sempre teve o apoio das irmãs Cajazeiras: Dorotéa, Dulcinéa e Judicéa. 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. Empenhadas em ajudar o Coronel, uma das irmãs, Juju, tem uma idéia para inaugurar o cemitério. Elas tinham um primo moribundo que residia em Salvador e estavam dispostas a ir a capital buscar o primo para morrer em Sucupira. Odorico entusiasma-se com a idéia e logo já oferece a prefeitura para custear todas as despesas, tanto as da viagem, como as do enterro. Enterro este que teria a Lira de Sucupira tocando a Marcha Fúnebre de Chopin. Mas os dias passam, e nada do primo Ernesto morrer. É que Juju havia se apaixonado pelo primo e sem o consentimento de Odorico chamara Dr. Leão para tratá-lo.

Odorico, ao saber da traição se desespera, argumentando que tudo parecia conspirar contra ele, até mesmo a morte, que parecia ter entrado de licença por tempo indeterminado. 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.

O Prefeito volta a ter esperança, ao saber que seu Limbório, o farmacêutico, havia sumido e deixara uma carta declarando suas idéias suicidas. Seu Limbório já havia tentado suicídio duas vezes antes. E enquanto a cidade procurava desesperadamente saber o paradeiro do farmacêutico, o Prefeito já tratava dos preparativos de seu enterro.

Mas seu Limbório fracassara mais uma vez. Pois, mesmo tendo se atirado do alto do rochedo, com uma pedra amarrada à barriga, ao cair no mar ficou preso entre a rede de cerco dos pescadores e é salvo pelos mesmos. Levado às pressas para o Posto de Higiene é prontamente atendido por Juarez Leão e logo já se restabelece.

A cada dia que se passava, Juarez se configurava cada vez mais em um importante obstáculo ao plano do Prefeito, o de obter um defunto. Juarez já percebera a idéia fixa de Odorico, qualificando-o inclusive de paranóico. O atrito entre ambos torna-se freqüente. A oposição, percebendo o antagonismo, passa a prestigiar o médico, mas esse se recusa a aliar-se a eles, preferindo manter uma posição mais autônoma.

Mesmo com todos os atritos, Odorico continuava procurando uma saída. É nesse momento que lhe vem à idéia 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.

Alguns casos de tifo passam a surgir na cidade, preocupando o médico Juarez Leão. Era necessário abastecer rapidamente o Posto de Higiene com os medicamentos necessários para combater a doença, para que ela não se transformasse numa epidemia. Mas Odorico, logo percebendo na epidemia uma forma de inaugurar o cemitério em grande estilo, trata de maquinar formas para interceptar a chegada e distribuição dos medicamentos. Em uma delas, usa mesmo a figura de Zeca Diabo, que, a mando do Coronel, arranca dos braços do médico a maleta que este trazia da Capital, abarrotada de medicamentos. Porém, diferente do que planejou Odorico, Zeca Diabo é atormentado, momentos depois, por um profundo conflito de consciência e não tarda em devolver a maleta para o médico, que passa imediatamente a tratar da doença, afastando de vez a ameaça de epidemia, para desespero do obsessivo Prefeito.

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, atribuíu sua salvação a Bom Jesus dos Navegantes. Zelão já havia tentado diversas vezes cumprir sua promessa, mas sempre era impedido pelo Vigário, que via no pagamento da promessa a morte certa do pescador. Inteirando-se do caso, o Prefeito procura intervir, achando um meio para que Zelão pudesse cumprir sua promessa. Odorico combina então dia e horário com o pescador, assegurando-lhe que o Vigário não havia de aparecer na igreja, já que estaria almoçando em sua casa. Porém, no dia combinado, Zelão não consegue avançar

mais que dois lances da escada da torre. O pescador foi tomado por um estranho trauma psicológico, que imobilizou suas pernas.

A cada dia que passava, a situação política do Prefeito só se agravava. Sua busca de um defunto continuava infrutífera. Isso fortalecia a campanha da oposição, que tomava o cemitério como a maior prova de sua incapacidade administrativa.

O carioca Jairo Portela já havia instalado sua Companhia de Pesca em Sucupira. Prometendo melhorar as condições de vida dos pescadores, Jairo conseguiu logo, com a ajuda do Prefeito, que uma parcela significativa dos pescadores de Sucupira participasse de seu negócio. Prometendo trocar as jangadas dos pescadores por saveiros, que seriam pagos em suaves prestações, Jairo consegue atrelá-los a si. Em contrapartida, os pescadores haviam se comprometido a vender todos os peixes que pescassem a ele, por um preço tabelado. Explorando o trabalho dos pescadores, em menos de um ano, Jairo enriquece, já que revendia o peixe por um preço muito maior. Os pescadores, em contrapartida, trabalhavam pesado para pagar os saveiros e os utensílios de pesca que ele lhes fornecia. Mas os pescadores, estimulados por Juarez Leão, logo se rebelam contra a exploração imposta por Jairo. Por causa disso, não tardam em descobrir que o contrato feito com Jairo para a compra dos saveiros não passava na verdade de um contrato de aluguel. Jairo havia se aproveitado do fato dos pescadores serem todos analfabetos e os enganou. Indignados com a situação, os pescadores resolvem fazer justiça com as próprias mãos, surrando Jairo em praça pública. O malandro carioca sobrevive à surra, mas seu corpo fica repleto de hematomas.

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. Acaba não passando muito tempo preso, conseguindo logo fugir da prisão.

Odorico resolve colher dividendos políticos com a prisão de Zeca Diabo, afirmando à imprensa de Salvador ser o verdadeiro articulador da operação. Não sabia o prefeito, que estava na verdade, assinado sua sentença de morte com tal declaração.

Criticado pela opinião pública, o Prefeito tenta arranjar uma forma de reverter essa situação. Algo que provocasse um impacto emocional, que pudesse sair como vítima da situação. Articula então, junto com dona Dó e o cangaceiro, a simulação de um atentado, cuja a autoria deveria recair sobre a oposição.

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 traíra 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, já curado de sua paralisia, salta com suas asas do alto da torre da igreja. O Vigário tenta correr para impedi-lo, mas não consegue chegar a tempo.

O Povo e a Cultura Popular em Sucupira

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, esses tipos são encontrados com relativa frequência. Típica cidade do litoral brasileiro, ela possui também sua colônia de pescadores. Na telenovela, Zelão das Asas e Mestre Ambrósio, assim como Chiquinha do Parto, Mariana e toda a comunidade que vive nas casas de sape à beira das praias simbolizam o povo de vida simples e rústica, que vive da pesca artesanal em Sucupira. Zelão é um negro de ar místico, feliz, quase iluminado. Mestre Ambrósio, por sua vez, é um respeitado mestre de saveiro, construtor de barcos, um sujeito de tez moreno avermelhada, curtido de sol, musculatura batida, chapelão de palha, calça de algodão, transmite segurança e autoridade. Um homem que sabe tudo sobre o mar e os ventos, a vida e a morte⁸.

Analfabetos, em sua grande maioria, o povo de Sucupira nutre seu imaginário nas crenças populares e no sincretismo religioso, onde Iemanjá e Bom Jesus dos Navegantes fundem-se num só. Outra característica predominante entre esse povo de vida simples é seu linguajar. 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 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 lingüística”(O GLOBO, 1980).

⁸ Esta valorização do homem do povo, presente aqui especialmente na descrição que Dias Gomes faz de Mestre Ambrosio, ressaltando sua vida simples e sua sabedoria inata, constitui a marca do romantismo revolucionário, que segundo Ridenti, caracteriza a maioria da esquerda política e cultural brasileira nos 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*”. (2000: 56).

Outra característica presente no linguajar sucupirano são as formas específicas de tratamento. Dias Gomes prefere tratar muitos de seus personagens de forma menos solene e mais amolecida. Na telenovela aqui em estudo, esse tratamento mais informal figura nos nomes de personagens como: Lulu Golveia, Neco Pedreira, Chiquinha do Parto, Tia Zora, Nezinho Mamadeira, Donana Medrado, Carlito, Joca Medrado, Gisa, Tião Moleza, Zelão das Asas. Também as nobres irmãs Cajazeiras: Dona Dorotéia, Dona Judicéia e Dona Dulcinéia, com o passar dos capítulos, vão ganhando um caráter mais amolecido, no imaginário do autor, que com o tempo passa a tratá-las por Dona Dó, Jujú e Dulce.

A Língua Portuguesa, segundo Gilberto Freyre, muitas vezes dura e acre ao ser pronunciada pelo português, se amacia no Brasil, ao receber a influência dos povos africanos e do clima tropical. Para Freyre, esse processo de amolecimento da Língua Portuguesa se deu principalmente em consequência do contato das crianças brancas com as amas de leite, escravas negras, ainda no Brasil colônia. As amas negras, segundo Freyre, parecem ter feito com as palavras o mesmo que faziam com as comidas, “machucouas, tiroulhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles” (1998: 331). Esse contato fez com que muitas sílabas tônicas se reduplicassem. Dessa forma, o dói dos adultos, tornou-se o dodói no vocábulo infantil, deixando a palavra muito mais dengosa. Para Freyre, a influência africana interferiu significativamente na forma de falar do brasileiro, principalmente no norte do país, onde o ss e o rr são quase que abandonados do vocábulo, sobretudo o infantil, onde passam a ser pronunciados os: cacá, pipi, bumbum, cocô, dindinho, bimbinha. Também os nomes próprios recebem a influência africana, perdendo a solenidade e amolecendo-se na forma, como as Antonias, que passaram a ser chamadas de Dondons, Toninhas, Totonhas; as Teresas, por suas vez, tornaram-se Tetés; já os Manuéis, ficaram Nezinhos, Mandus, Manés; os Franciscos, Chico, Chiquinho.

Essa caracterização do povo de Sucupira abrange não só a vila de pescadores, como também toma toda a área central da cidade. Na praça do coreto e suas adjacências, esses tipos também transitam. A venda de seu Demerval, um mulato gordo e bem humorado, é ponto certo de passagem desses personagens.

No primeiro capítulo da telenovela, quando os personagens Zelão das Asas, Mestre Ambrósio e Chiquinha do Parto carregam o corpo de Mestre Lionel, embrulhado numa rede

para ser enterrado em Jaguatirica, cidade vizinha à Sucupira, o autor já nos impulsiona a um primeiro mergulho nesse imaginário. Depois de passar pela igreja, para que a alma do defunto fosse encomendada pelo Vigário, o cortejo resolve parar para um breve descanso, na venda de seu Demerval.

Dermeval – Afogado?

Ambrosio – Qui-o-quê. Iemanjá quis sabe dele não. Esticou em terra mesmo.

Zelão – É de hoje que ele não entrava num saveiro. Quase cem anos no costado, sabe como é.

Ambrosio – Tava que nem saveiro velho, cheio de ostra pelo casco, fazendo água por todo lado... precisava mesmo ir pro estaleiro...

Zelão – Bota um mata-bicho ai, Dermeval.

Dermeval – Também, entornava um bocado...

Zelão – Pra esquecer. Sabe o que é um mestre de saveiro respeitado como ele foi, chega no fim da vida tendo quase que pedi esmola?

Zelão – Mais um porongo, Demerval...

Zelão – Coisa besta é a vida... Ontem tava vivo, hoje ta morto. Coisa bêsta.

Dermeval – Não era melhó joga o corpo no mar?

Ambrósio – Pra que? Pra vir dar na praia de manhã?

Dermeval – Jogava bem longe, em alto mar. Era como um presente pra Mãe D'Água.

Zelão – Não vê que se a Mãe D'Água não quis ele quando era moço, não ia quere agora, depois de velho? Iemanjá gosta é de gente nova, sadia, meu camarado.

Dermeval – Fala em Iemanjá, sabe do caso do sujeito que se encontrou com Mãe D'Água no meio do mar?

Zelão – Sei não. Como foi?

Dermeval – Quando ele viu aquele mulherão pela frente, toda nua, mulhé do umbigo pra cima e peixe do umbigo pra baixo, perguntou: Siá dona, será que vosmincê não tem uma irmã que seja ao contrário? (GOMES, 1978: 8).

Depois de ouvirem a estória de seu Demerval, o cortejo segue, rumo à Jaguatirica. Mas no caminho, mestre Ambrósio e Zelão estranham o peso do corpo de mestre Lionel.

Zelão – Mestre Ambrosio... Antes tava pesado assim?

Ambrosio – Tava não...

Zelão – Então o finado engordou...

Ambrosio – Qué vê que sim.

Chiquinha – Diz que uma surra de cipó é bom: a alma sai e o defunto fica mais leve.

Ambrosio – Chiquinha tem razão, na estrada a gente dá um chá de vara nele (GOMES, 1978: 14).

Outras figuras parecem também transitar pela região de Sucupira. Por provocarem medo por onde passam, aconselha-se não sair de casa por volta da meia noite, pois é hora

de lobisomem. A mula-sem-cabeça e almas penadas também costumam aparecer pela região.

No Forte Velho, Telma se diverte, correndo por entre os canhões e uivando feito alma penada. Nezinho Mamadeira, que está por ali passando na companhia de seu jegue, o Rodrigues, fica assustado e corre na direção da delegacia.

Nezinho – Seu Cabo! Cabo Ananias!...

O cabo dorme sobre um banco. Ronca.. Nezinho o acorda.

Nezinho – Cabo, acorda!...

O cabo desperta, mal-humorado.

Cabo – Hum?... Que foi?... Ah, é você, Nezinho? De porre de novo?...

Nezinho - Eu juro, seu cabo, juro por todos os santos que hoje não botei uma gota de álcool na boca!

Cabo – Tá bem... então pode ir embora... tá em liberdade...

O cabo volta a dormir. Nezinho sacode-o.

Nezinho – Mas espera!... Cabo!... Deixa eu lhe dizer o que eu vi!... Eu ia passando com o Rodrigues, o meu jegue, ia passando perto do forte, quando escutei... juro que escutei, Cabo...

O Cabo não acredita.

Cabo – Tu não toma jeito mesmo, Nezinho... Deve ter cachaça até na alma...

Nezinho – Juro pela minha mãe, Cabo! Se você não acredita, vamos lá, é aqui pertinho...

Cabo – Vamos lá fazer o que?

Nezinho – Ver a alma-do outro mundo! Eu ouvi e depois vi ela correndo pelo forte! Vi com esses olhos que a terra há-de come! Ou será que o Cabo ta com medo?...

O Cabo se enche de brios.

Cabo – Medo? Já cacei cangaceiro no sertão, cabra sem lei e sem piedade, nunca tive medo, vou te de assombração?

Nezinho – Então chegue só aqui na porta que você escuta os gritos dela...

Nezinho leva o cabo até a porta os dois apuram o ouvido.

Telma continua brincando no forte.

Nezinho – Tu escutou?

Cabo – É... escutei...

Nezinho – Pega dois praças e vamos lá ver!

O Cabo dá uma desculpa.

Cabo – Olha, não é medo não. Mas eu acho que Policia é pra prender gente deste mundo. Alma-do-outro-mundo deve sê presa por polícia do outro mundo. Como diz o Dr. Delegado, a gente nunca deve exorbita (GOMES, 1978: 134-135).

Segundo Gilberto Freyre, figuras mal assombradas, tanto portuguesas como africanas, foram incorporadas em nossa cultura, ainda nos tempos coloniais, sendo assimiladas tanto pelos colonos brancos, como pelos índios e escravos africanos. E sendo assim, figuras como: o papão, o lobisomem, a Maria-da-Manta, o homem-das-sete-dentaduras, o homem-marinho, o saci-pererê, o caipora, o homem dos pés às avessas, o

boitatá, a mula-sem-cabeça, o sapo-cururu, as almas penadas, que costumam aparecer preferencialmente à noite, além de outros, ilustram significativamente nosso imaginário cultural do medo.

Um personagem típico da cultura nordestina, o cangaceiro, é retratado na telenovela através do personagem Zeca Diabo⁹. Irmão de Mestre Ambrósio, ainda garoto, quando atendia pelo nome de batismo, José Tranquilino, e sonhava em ser um cirurgião dentista, trabalhou na fazenda do Coronel Odorico. Sua sina de matador teve início quando se sentiu na obrigação de lavar a honra da família, matando o Coronel Lindário e seus três filhos, já que um deles havia molestado sexualmente sua irmã, que na época tinha apenas quatorze anos¹⁰. Posteriormente, Zeca foi obrigado a abandonar Sucupira e cair no cangaço, tornando-se um terrível matador, tendo sua história contada nos versos da literatura de cordel.

Zeca Diabo é um sujeito supersticioso, chegou em Sucupira numa terça-feira, seu dia de fazer visitas. Ao entrar na cidade, todas as portas e janelas se fecharam, temendo o violento cangaceiro. Ele chegou montado sobre um cavalo marchador, Aladim, não estava vestido de cangaceiro e sim com um terno de caroá e calçando umas velhas botas. Somente o chapéu de abas largas lhe dava uma aparência de respeito. No pescoço, procurava-se proteger com muitas guias de candomblé, mas seu santo de devoção era Padre Cícero.

Zeca Diabo retorna à Sucupira cansado de matar e de fugir da polícia. Procurava se regenerar prometendo a Padre Cícero nunca mais matar ninguém, pois queria tornar-se um homem bom. Por conta disso, Zeca voltava a perseguir seu sonho de garoto, tornar-se um cirurgião dentista, passando a ter aulas com dona Dó, que inicia com ele o processo de alfabetização.

⁹ Sem a patente de Capitão, mas enaltecendo a vida do cangaço, Zeca Diabo já havia sido protagonista de uma peça representativa da primeira fase da dramaturgia de Dias Gomes.

¹⁰ Na trama, Dias Gomes enfatiza o quanto às meninas das classes populares estão sujeitas a esse tipo de violência, que aqui é exercida pelos homens ricos e poderosos de Sucupira. Pois, também a filha de Mestre Ambrósio, a bela Mariana, vai ser vítima desse tipo de violência, através da figura de Jairo Portela. Este, por sua vez, aproveita a ausência do pai da menina e se tranca com ela na casa do pescador, forçando-a ao coito. Depois disso, Mariana vive atormentada, num misto de medo, vergonha e desgraça. Sentindo-se como que roubada daquilo que mais lhe pertencia, ou seja, sua pureza, sua inocência.

Esta prática dos homens poderosos de Sucupira, também vem sendo amplamente retratada nos romances do escritor Jorge Amado, nos quais os Coronéis costumam ostentar como troféus os casos de meninas de origem humildes que defloram, freqüentemente com o uso da violência. Em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, um dos Coronéis chega mesmo ao ponto de andar com uma gargantilha repleta de argolinhas, que representam a soma das meninas pobres que este violou por onde passou.

Elites Políticas de Sucupira: o coronelismo e seus opositores.

Em Sucupira, o poder político é disputado por dois clãs, os Cajazeiras e os Medrados. Na trama, as duas famílias vivem um armistício que já dura dez anos. Antes disso, muitas mortes ocorreram de ambos os lados, pela disputa do poder local. O clã dos Cajazeiras tem na figura do coronel Hilário Cajazeira, seu principal patriarca. Em decorrência às brigas e às muitas baixas na família, o Coronel mudou-se com sua mulher e filhos para a cidade de Bom Despacho, mas alguns parentes seus permaneceram em Sucupira, como suas três sobrinhas solteiras, Dorotéia, Judicéa e Dulcinéa, filhas de seu irmão. O coronel Cajazeira mantém um grau de parentesco com outro patriarca da região, o coronel Odorico Paraguassú, que foi casado com uma de suas sobrinhas, Rosa Paraguassu.

Na disputa pelo poder local, Cajazeiras e Paraguassus unem-se contra os Medrados. O clã dos Medrados, por sua vez, tem como patriarca mais combativo, o coronel Emiliano Medrado, que também não reside mais na cidade, mas mantém em Sucupira um importante ramo de sua família, visto lá morarem sua mãe, dona Donana, seu pai, Joca Medrado e seus sobrinhos Anita e Carlito, que ficaram órfãos, no último grande conflito entre os clãs rivais.

Segundo Oliveira Vianna, o clã parental é uma instituição social que surge no Brasil colônia. Germinado na grande propriedade rural, o clã parental tem por principal característica a grande família, que se aglutina através de laços consanguíneos, de afinidades ou adoção. Unidos por um complexo sistema de deveres e normas, tais como: a obrigação de solidariedade, a responsabilidade coletiva, a proteção e a assistência recíproca, é em torno do clã parental que a atividade política na colônia ganha movimento. Por isso, todo um conjunto de valores, leis e normas, responsáveis por gerir o cotidiano dos clãs, se transporta para a esfera pública brasileira, originando assim uma cultura política privatista, particularista, personalista, localista, paternalista e autoritária (ALMEIDA, 1999: 300-310).

Na telenovela em estudo, candidatos representativos dos dois clãs disputam as eleições municipais. O clã dos Cajazeiras apóia a candidatura do coronel Odorico Paraguassu. As irmãs Cajazeiras, juntamente com Dirceu Borboleta, coordenam seu comitê eleitoral. Dorotéia, a mais velha delas, também disputará uma cadeira na Câmara de Vereadores.

Já o clã dos Medrados apoiará a candidatura do cirurgião dentista Lulu Golveia. Unidos a eles está Neco Pedreira, o jornalista dono do semanário local, *A Trombeta*. Em termos de poder institucional local, Joca Medrado responde pelo posto de delegado, mas quem exerce o cargo mesmo é sua mulher, Donana, já que Joca ficara paralisado no último conflito entre os Medrados e os Cajazeiras.

No Brasil, mesmo com a chegada da República, as instituições políticas são marcadas pelo privatismo e o personalismo, em que legendas partidárias tornam-se instrumentos dos coronéis e seus protegidos, visto que, na disputa eleitoral de base municipal, os clãs buscam explorar, em seu favor, os cargos públicos locais.

Em *O Bem-Amado*, os candidatos vivem as agitações das campanhas para a prefeitura do município. O coronel Odorico Paraguassú, um dos candidatos, é um cinquentão simpático, bem-falante, dono da maior fazenda do município. É homem de posses, embora sem cultura. Ele é uma transição entre o coronel e o pequeno industrial. Possui a maior plantação de dendê do estado, que industrializa e comercializa na forma de azeite engarrafado. Relata ser nacionalista, mas não fanático, também se considera um democrata. Seu linguajar é outra característica marcante de sua personalidade, repleto de neologismos, que tentam reproduzir a tradição do bem falar e da grandiloquência presente na classe política brasileira. Viúvo, exerce estranho fascínio sobre as mulheres, principalmente as mal-amadas: Dorotéia, Dulcinéia e Judicéia. Religioso, se autodenomina cavalo de Xangô. Tem dois filhos, Telma e Cecéu, que foram ainda crianças estudar em internatos na capital. Ele mora com sua irmã Zora, numa casa de estilo senhorial em sua fazenda. Às vésperas das eleições, Odorico traz um sorriso profissional estampado no rosto¹¹.

Ainda no primeiro capítulo da telenovela, a praça da cidade é preparada para um dos seus comícios. Está repleta de faixas que visam promover sua campanha eleitoral, frases

¹¹ Dias Gomes, afirma em sua autobiografia, ter tido, o personagem, várias fontes de inspiração ao longo de seu desenvolvimento. Na primeira versão, ainda na forma de peça, o linguajar usado por Odorico era uma caricatura do hiperbólico estilo de oratória do então governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda. Já na forma de telenovela, e também porque o momento político é outro, Odorico recebe outras influências, tornando-se o exímio representante do político interiorano, produto do coronelismo, genialmente interpretado por Paulo Gracindo. (1998: 187-189). E quando foi questionado sobre o tipo de político simpático incorporado pelo personagem, Dias Gomes respondeu: “*Os canalhas e os ditadores são sempre simpáticos. Ou pelo menos carismáticos. Isso é condição básica para o sucesso no ramo. E nem por isso deixam de ser canalhas e ditadores. Nosso objetivo é fazer o público entender isso, para que não continue iludido por eles*”(ZERO HORA,1981).

como: “seja pobre seja rico dê seu voto a Odorico”, ou, “vote num homem sério e ganhe um cemitério”, procuram seduzir o eleitorado para sua candidatura. O campo santo é uma das tantas carências de Sucupira, que precisa recorrer à cidade vizinha, Jaguatirica, para enterrar seus mortos. Neste mesmo capítulo, este fato é realçado com a dificuldade que dois pescadores e uma mulher passam para transportar um defunto até o cemitério vizinho.

No comício de sua campanha para a prefeitura de Sucupira, Odorico toma o caso do cortejo, que ruma à cidade vizinha, para lançar sua plataforma de campanha a construção do cemitério. Odorico é dramático ao colocar em comício público o fato de Sucupira não possuir cemitério próprio e de sua população, depois de morta, precisar emigrar para outras cidades.

Odorico - Meus conterrâneos: esta situação não pode continuar. Esta cidade precisa ter seu cemitério.

.....
 Odorico - É incrível que esta cidade, orgulho do nosso Estado pela boniteza de sua paisagem, pelo arijamento de seu clima, pela gostosura de seu azeite de dendê que é o melhor do mundo, até hoje ainda não tenha onde enterrar seus mortos!

.....
 Odorico - Cidadãos sucupiranos! Se eleito, meu primeiro ato como Prefeito vai ser a de pronto, ordenar a construção do Cemitério Municipal!

.....
 Odorico - Bom governante, minha gente, é aquele que governa com o pé fincado na terra e o olho plantado no futuro. E o futuro de todos nós é o campo santo (GOMES, 1978: 10).

O cirurgião dentista Lulu Golveia, candidato configurado como do clã dos Medrados, também faz comício. Victor Nunes Leal, em seu clássico, *Coronelismo Enxada e Voto*, nos alerta para o fato dos chefes políticos não serem necessariamente coronéis, nos municípios geridos por sua política. Para o autor, a maior difusão do ensino superior no Brasil “espalhou por toda parte médicos e advogados, cuja ilustração relativa, se reunida a qualidades de comando e dedicação, os habilita à chefia” (1997: 41). Leal ainda ressalta que estes doutores, quando não estão ligados por laços de parentesco com os coronéis, tornam-se seus aliados políticos. Dessa forma, não devemos estranhar ser Lulu Golveia o candidato apoiado pelos Medrados.

No mesmo local em que Odorico fez seu primeiro comício, Lulu também faz o seu, porém mais sóbrio que o de Odorico. Do alto do palanque, discursa para trinta ou quarenta

peessoas. Uma faixa à frente do palanque traz o seguinte *slogan*: “pão e escolas, vote em Lulu Golveia”.

Lulu - ... porque antes de pensar na morte, a gente o que precisa é atentar na vida. Encher a barriga e a cabeça. De que vale um enterro de primeira, pra quem morreu de barriga vazia e analfabeto? (GOMES, 1978: 52)

Na telenovela de Dias Gomes, a política dos coronéis marca o tom da sátira social. Mas o que vem a ser essa política ou esse sistema político, o qual o autor tenta retratar em sua telenovela?

O coronelismo, enquanto sistema político, é uma complexa rede de relações, que envolve compromissos de reciprocidade entre município, estado e federação. Historicamente, no Brasil, ele surge com o advento da República, com a implantação da política dos estados, em 1898, no governo de Campos Sales, haja visto que para este presidente, era dos estados que se governava o país.

Na verdade, ainda no período do império, o poder já se processava no âmbito dos estados, através da figura do presidente da província. O que Campos Sales fez foi referendar esse poder dentro dos parâmetros da República, não mais indicando o presidente da província, mas elegendo seus governadores. Dentro dessa perspectiva, o governador republicano passa a ser eleito através das legendas dos partidos estaduais, tornando-se o chefe da política estadual. No campo das forças políticas, o governador contava com o apoio das oligarquias locais, que tinham os coronéis como seus principais representantes.

Os coronéis, nada mais eram do que os grandes produtores rurais, os senhores de terras. Seu cenário de atuação era o poder local, os municípios do interior, de procedência rural ou predominantemente rural. Enquanto proprietário de terras, o coronel costumava manter sob seu domínio um grande número de trabalhadores rurais. Uma massa humana que costumava retirar a subsistência das suas terras, mas que vivia no mais lamentável estado de pobreza, ignorância e abandono. Completamente analfabeto, o trabalhador rural via no coronel um benfeitor, por receber dele os únicos favores que sua obscura existência conhecia. Totalmente alheio à possibilidade de uma vida melhor, no plano político, ele sempre lutou com e pelo coronel. É dessa relação de total subserviência que surgiu o voto de cabresto (LEAL, 1997: 44).

Entre o período da República, de 1889 até 1930, percebeu-se um declínio do poder econômico do coronel, enfraquecendo-o politicamente frente a seus dependentes e rivais. A manutenção de sua posição de poder passa a se estabelecer dentro de um compromisso de reciprocidade entre o coronel e o governo estadual, muito interessado na grande massa de eleitores que o coronel mantinha sobre seu domínio. Dentro desse sistema de barganha, temos “de uma lado, os chefes municipais e os coronéis, que conduzem magotes de eleitores como quem toca tropa de burros; de outro lado, a situação política dominante no Estado, que dispõe do erário, dos empregos, dos favores e da força policial, que possui, em suma, o cofre das graças e o poder da desgraça” (LEAL, 1997: 63-64). Contando com o apoio político e financeiro do governo do estado, o coronel consegue manter-se em posição de poder, controlando cargos públicos e empreendendo obras necessárias a vida dos municípios, como estradas, pontes, hospitais, água, esgoto e energia elétrica.

É importante ressaltar também que, dentro desse sistema, todas as despesas com o alistamento eleitoral dos trabalhadores rurais, que, como mencionamos, viviam em condições paupérrimas, eram custeadas pelos coronéis. Seguindo esse propósito, são criados uma série de incentivos por parte dos fazendeiros, visando estimular a ida do trabalhador às urnas eleitorais, incentivos tais como dinheiro, documentos, alojamento, transporte, refeições, roupas, calçados e chapéu. Tudo isso porque, sem esses incentivos diretos, dificilmente o trabalhador faria o menor sacrifício para tal deslocamento.

Em Sucupira também é assim, por isso, quando o coronel Odorico Paraguassu, acerta os detalhes finais para o dia das eleições com seus correligionários, na sala de sua casa, não deixa de alertar dois políticos amigos seus, para esse importante detalhe.

Políticos – Boa Noite, Coronel... Boa noite a todos que ficam...

Odorico – Então, ta combinado: tem que trazer os homens de caminhão, senão eles não vêm votar (GOMES, 1978: 170).

Outra passagem que retrata a relação que se estabelece entre os coronéis e os trabalhadores rurais é quando o coronel Odorico organiza uma “manifestação espontânea”. Tal manifestação tinha o intuito de passar a imagem de que seu governo, mesmo desgastado, continuava tendo o apoio do povo. Na prefeitura, conjuntamente com seu

secretário e as irmãs Cajazeiras, o coronel Odorico acerta os detalhes finais para a “manifestação espontânea”.

Dó – Mas o senhor não se preocupe, as faixas já estão encomendadas, ficam prontas amanhã. Depois de amanhã é a manifestação.

Odorico – É preciso que vá muita gente... Seu Dirceu, alugue dez caminhões...

Dirceu – Dez?!

Odorico – Pra trazer os trabalhadores da fazenda... e também das fazendas vizinhas. Prometa um par de sapatos pra cada um que queira vir espontaneamente me homenagear. E cuidado com os sabotadores!... Estamos cercados de sabotadores!... (GOMES, 1978: 1499).

Entre os cargos políticos que ficavam sob o domínio dos coronéis nos municípios estão o do delegado de polícia e o da professora primária. Em Sucupira, essa fatia do poder municipal é bem disputada entre os chefes políticos locais, visto que Joca Medrado, mesmo paralítico, mantém-se como delegado, enquanto Dorotéia Cajazeira, professora e diretora da única escola do município, não exita em apropriar-se da imagem de seus alunos, para promover a candidatura do coronel Odorico.

Dorotéia – Bem, meninos, vamos terminar a aula mais cedo hoje, para que vocês possam ir ao cais receber nosso candidato a Prefeitura, Dr. Odorico Paraguassú, que chega da Capital.

Menino – Dona Dorotéia, mamãe disse que ele não presta.

Dorotéia – Claro, não é obrigado. Vai quem quer (GOMES, 1978: 50).

Através do eleitorado de cabresto, o coronel passa a ser responsável, em grande parte, pelas vitórias eleitorais dos candidatos à eleição estadual que recebem seu apoio. Em contrapartida, o candidato estadual lhe garante o controle de cargos públicos, que se configuram na verdade como importantes instrumentos de dominação. Em Sucupira, esse compromisso de reciprocidade também se faz presente na vida política da pequena cidade.

Após ter ganhado as eleições municipais, o Prefeito Odorico busca apoio político junto ao governo estadual para tirar Joca Medrado do posto de delegado do município.

Odorico – Me demorei um pouco porque tive que andar numa trafegagem de deputado pra deputado, numa mexeção de pauzinhos pra conseguir a substituição do Delegado (GOMES, 1978: 658).

Mas a família Medrado, atenta e interessada em se manter neste importante posto de poder, também não tarda sua ida à capital, para confirmar seus apoios políticos. Donana, a

matriarca da família, foi quem se dirigiu a capital para conversar com o deputado, que se elegeu com o apoio dos Medrados. Ao retornar, relata a conversa que teve com o deputado para a família.

Anita – Que foi que ele disse, Vó?

Donana – Disse que vai falar com o Secretário de Segurança. E que o Secretário tem ódio de Odorico.

Anita – Verdade?!

Donana – Não quer ver ele nem pintado!

Joca – Ótimo!

Donana – O deputado lhe mandou um abraço e disse que você pode ficar descansado: bota nisso o prestígio dele, mas Odorico não lhe tira daqui.

Joca – Também ele não faz mais do que pagar os votos que nós arranjamos pra ele aqui...

Donana – Claro, uma mão lava a outra (GOMES, 1978: 301).

A perseguição aos adversários políticos é outra face do coronelismo. A relação que se estabelece entre os chefes locais e seus adversários políticos distancia-se da cordialidade, em geral, o que impera é a hostilidade. A troca de favores é algo inadmissível entre os grupos rivais, e quando se menciona a necessidade de tal ato, o sentimento que impera é o da humilhação.

Em *O Bem-Amado*, esse clima é amplamente explorado pelo autor. Mas particularmente uma passagem da telenovela tende a elucidar bem essa face do coronelismo. Trata-se do episódio em que Cecéu, filho do coronel Odorico, é detido na delegacia, por dirigir um fusca roubado, em alta velocidade, na pacata Sucupira. Odorico, ao saber da prisão do filho, vai à delegacia no intuito de soltá-lo. Lá chegando, acaba discutindo com Donana, alegando que ela desprovia da autoridade necessária para prender seu filho, por não ser o delegado.

Odorico – Chega! Não vai soltar?

Donana – Seu prefeito sabe que eu não posso. Lei é lei. Já lavei o flagrante... Seu Prefeito, legalista como é, não vai querer que eu infrinja a lei... Além do mais, seu Prefeito mesmo acabou de dizer que eu sou apenas a mulher do Delegado.

Odorico – Eu não disse isso pra ofender...

Donana – Então por que o Prefeito não vai pedir ao delegado mesmo? Pode ser que ele relaxe a prisão...

Odorico – Nunca! A essa humilhação eu não me submeto (GOMES, 1978: 498).

Na telenovela estudada, o coronelismo é abordado como tema central. Por isso, o coronel Odorico Paraguassu não só ganha as eleições municipais, como também durante toda a trama, seu personagem ocupa posição de destaque na articulação dos diálogos. Porém, se Dias Gomes teve o cuidado de traçar minuciosamente o panorama da vida social e política de Sucupira, identificando-a com municípios brasileiros onde imperou o sistema coronelista, em contrapartida, não deixou de retratar o contexto social e político vivido pela sociedade brasileira, quando escrevia a telenovela. Faz-se necessário recordar ao leitor o fato de que a telenovela foi escrita no ano de 1973, quando a sociedade brasileira vivia sob as rédeas curtas do Estado Autoritário.

Na passagem que se segue, é possível identificar uma clara afinidade entre a prática política do Prefeito Odorico, com a proposta de desenvolvimento social e econômico que passou a comandar o Brasil, após o golpe de Estado de 1964. Conforme esclarece Alves, o projeto de desenvolvimento econômico social presente no manual da ESG (Escola Superior de Guerra), que serviu como principal fonte norteadora das políticas públicas do Estado Autoritário, também não se voltava para as necessidades fundamentais da população. O projeto do “Brasil Grande”, presente no manual, destinava-se à viabilização de grandes obras, feito a Transamazônica, cujo objetivo era transformar o Brasil em potência mundial. Tais metas, que a ESG considerava como primordiais e relevantíssimas, justificavam não só a má qualidade de vida de grande parte da população, como também o sacrifício de várias gerações (ALVES, 1985: 51).

Também o coronel Odorico parece partilhar do mesmo princípio. Em seu primeiro dia de despacho na prefeitura, já tendo nomeado Dirceu Borboleta para o secretariar, Odorico examina a papelada, tentando interar-se da situação da Prefeitura. Alheio às necessidades básicas do município, Odorico tem olhos para apenas uma causa, a construção do cemitério. Mas acaba por ficar frustrado num primeiro momento, pois Sucupira, assim como a grande maioria dos municípios brasileiros, está afogada no *déficit* público.

Odorico – Nem um tostão. Só déficit, déficit...

Vigário – E como é que você vai construir o cemitério? Com que recursos?

Dirceu – A Prefeitura tem um terreno...

Odorico – O terreno só não resolve, é preciso dinheiro para levantar o muro, calçar as alamedas, construir a capela.

Odorico – Os cofres da Prefeitura estão vazios. E é muito difícil conseguir um auxílio do Governo estadual.

Dirceu – Coronel... parece que há um restinho de verba da água.
 Odorico – Da água?
 Dirceu – É... pra consertar os canos...
 Odorico – Diz isso aí?
 Dirceu – Não, aqui só fala de obras públicas de urgência.
 Odorico – O cemitério também é uma obra pública de urgência. É ou não é, seu Vigário?
 Odorico – De muito mais urgência.
 Dirceu – Tem também um restinho, pouca coisa...
 Odorico – Não tem importância, um restinho com mais um restinho, já se faz um cemiteriozinho.
 Dirceu – É da luz. Pra aumentar a força.
 Odorico – Pra que aumentar a força?
 Vigário – A luz anda muito fraca, quase não se consegue ler.
 Odorico – Mas pra que ler de noite? A gente pode ler de dia. E depois, uma cidade de veraneio deve ter luz fraca, pra que se possa apreciar bem o luar... Seu Vigário me desculpe, mas a cidade é muito procurada pelos namorados...
 Dirceu – Só que esse desvio de verba...
 Odorico – Tenho certeza que Deus vai aprovar tudo. Vai ou não vai, seu Vigário?
 Vigário – Quem sabe?... As intenções são boas... E como Deus não deve ser um burocrata...
 (GOMES, 1978: 257-258).

O coronel Odorico consegue, enfim, construir sua principal obra de campanha, o cemitério. Obra realmente monumental, todo cercado por um imponente muro branco, com um suntuoso portão de ferro em sua entrada, onde foi impressa a inscrição: *revertere ad locum tuum*.

Mas os meses vão passando e o Coronel não consegue inaugurar sua faraônica obra que, assim como a Transamazônica¹², é tomado pelo mato. Já que na saudável Sucupira, para desespero de Odorico, que prometera inaugurar o cemitério com a morte de um cidadão sucupirano, ninguém morre, o Prefeito passa a ser cobrado pela oposição, que não vê utilidade na única obra realizada. O Prefeito, numa atitude desesperada, começa a pensar em várias formas de se produzir um defunto.

¹² A Transamazônica foi à obra símbolo do governo do General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Diferente de seus antecessores, Médici se destacou por seu estilo próprio no que se refere a decisões políticas. Particularmente por ter deslocado o centro estratégico de desenvolvimento do Centro-Sul para o Nordeste e a Amazônia. No intuito de povoar a região amazônica com o contingente de miseráveis que habitavam o Nordeste brasileiro, Médici cria o Programa de Integração Nacional (PIN). Através do PIN, o Governo procurava solucionar dois problemas, oferecer terra fértil à população nordestina, que sofria com as secas, e habitar o território amazônico, já que especialmente as elites militares receavam em perder o território para países vizinhos, por falta de colonização. Para a efetivação de tal projeto, a construção da rodovia transamazônica tornou-se imprescindível. Mas logo o PIN se mostrou inviável, por constatar aquilo que geógrafos, agrônomos e antropólogos já haviam afirmado, ou seja, que a região amazônica é extremamente limitada para efeitos de desenvolvimento. Sobretudo para o desenvolvimento agrícola, por ser seu ecossistema extremamente frágil. E sendo assim, logo o programa de colonização da Amazônia, mostrou-se um fracasso. E mesmo tendo investido um grande montante de recursos no projeto, o governo decide abandoná-lo, deixando que o mato tomasse a rodovia (SKIDMORE, 1988: 287-295).

As verbas desviadas para a construção e manutenção do cemitério complicam ainda mais a situação política do coronel Odorico. Na Câmara de Vereadores, Donana chega a pedir o *impeachment* do prefeito.

Donana – Impedimento! “Impeachment”, como dizem os americanos! É o que nós temos que fazer: pedir o impedimento do Prefeito! (GOMES, 1978: 474).

A família Medrado conta com o apoio de outro importante representante da oligarquia local, o jornalista Neco Predreira. Trinta e poucos anos, Neco é dono do jornal local, *A Trombeta*, mas trata-se de um intelectual frustrado. Resignado à vida provinciana de Sucupira, descarrega sua frustração numa agressividade e num negativismo absolutos. Órfão de pai e mãe, Neco mora no Grande Hotel de Sucupira. Ele, conjuntamente com os Medrados e Lulu Golveia, formam a frente de oposição a Odorico; por isso, seu jornal transforma-se num importante veículo de denúncia das falcatruas arquitetadas pelo candidato do clã dos Cajazeiras.

Porém, mais do que um importante membro da frente de oposição a Odorico, Neco demonstra ser um intelectual afinado com as idéias professadas pela geração de intelectuais brasileiros, que se preocupou em pensar o Brasil, entre as décadas de vinte e quarenta, que por sinal, também eram, em sua grande maioria, originários de famílias oligárquicas. Uma das características dessa geração foi a disposição em auxiliar na construção da sociedade brasileira, pautando-se em bases racionais e na defesa do Nacionalismo.

A nação brasileira estava apenas se construindo e esses intelectuais estavam empenhados em buscar sinais que viessem a defini-la, centrando-se principalmente no caráter e no temperamento da população brasileira¹³. Em termos de pensamento social, particularmente em um aspecto podemos identificar Neco Pedreira com esses intelectuais. Trata-se da forma como interpretam o poder do povo ou das massas. Para esses intelectuais, assim como as massas apresentam uma energia potencial, não é difícil perceber seus limites e fragilidades. Uma afirmação era recorrente entre esses intelectuais: as massas são cegas. Assim argumentava, por exemplo, Azevedo Amaral, importante ícone dessa geração.

¹³ Para um melhor entendimento das especificidades das várias vertentes de nacionalismo presentes entre o pensamento social de 1920 a 1940, ver a primeira parte do livro de Daniel Pércout: *Os intelectuais e a política no Brasil*. Outra referência para o entendimento desse assunto é Carlos Guilherme Mota: *Ideologia da cultura brasileira* (1933-1974).

As massas, embora contendo em si em estado potencial as energias passionais da sociedade, caracterizam-se por uma inércia psíquica que as condena a permanecer indefinidamente em uma posição de equilíbrio espiritual estável, do qual espontaneamente apenas se afastam momentaneamente sob a influência de estímulos instintivos, para retornarem a ele imediatamente após uma série de oscilações de pequena amplitude e sem conseqüências sobre a estrutura geral da sociedade (AMARL apud PÉCAULT, 1990: 37-38).

Em uma passagem da telenovela, Neco Pedreira demonstra profunda afinidade com essas idéias, trata-se da cena em que ele e Anita Medrado conversam sobre as possibilidades do Coronel Odorico vir a se eleger Prefeito de Sucupira.

Anita - Você acha que ele vai ser eleito?

Neco - Em terra de cego, quem tem olho é rei. Odorico é um senvergonha, um patife. Mas é exatamente o que essa gente merece.

Anita - Não há um jeito de impedir?

Neco - Eu tenho feito o que posso. Escrevo...

Anita - Escrever só não adianta. Quantos jornais você vende por dia?

Neco - Trezentos... trezentos e cinqüenta...

Ela ri.

Neco - É pra rir mesmo... Isso é uma terra de analfabetos.

Anita - Lulu Golveia promete Escolas.

Neco - Escolas e Pão... Alimento para o estômago e para o espírito... Mas Odorico promete um cemitério. Uma cova para cada um. Lulu Golveia pensa que o povo raciocina de acordo com seu próprio interesse. É um ingênuo. O povo é imbecil (GOMES, 1978: 55-56).

Uma outra frente de oposição ao Coronel Odorico se configura com a chegada do médico Juarez Leão à cidade, indicado pela Secretaria de Saúde do Estado para ocupar a vaga de médico no Posto de Higiene de Sucupira. Ele chega ao município carregando apenas uma sacola de estilo *hippie*. Juarez Leão é um médico com seus quarenta anos aproximadamente. De porte atlético, cabelos desalinhados e roupa amarrotada, é dono de grande magnetismo pessoal¹⁴. Quando ainda morava em Salvador, vivia num apartamento bem mobiliado, que retratava muito bom gosto. Os objetos de arte espalhados pelo apartamento e uma estante repleta de livros são importantes para caracterizar a origem de classe média intelectualizada, a qual o personagem pertence. Ateu, o médico inicia sua atuação na telenovela mergulhado numa profunda crise existencial, por isso, está sempre

¹⁴ A forma como Dias Gomes apresenta o médico nesta telenovela, destoa totalmente do bom moço dos melodramas, geralmente tidos como os heróis daquelas estórias. Nesse sentido, Dias Gomes consegue atingir um de seus objetivos, quando se propôs a escrever telenovelas, quebrar um por um os tabus impostos à telenovela brasileira. O que talvez aproxime Juarez Leão dos médicos dos melodramas, além do título, seja o magnetismo pessoal.

bêbado. Na trama, o personagem desempenhará um papel importante, resistindo de forma mais consciente às atuações políticas de Odorico. De postura mais anárquica, Juarez não se interessará pelo poder político, mas preocupa-se em tentar levar algum tipo de consciência ao povo humilde de Sucupira.

Numa postura claramente de negação aos valores e confortos, que por conta de sua posição social, o médico teve a possibilidade de desfrutar, quando morava na urbana Salvador, Juarez chega a interiorana Sucupira, em busca de uma vida simples. Essa sua ânsia fica explícita já no primeiro diálogo que o médico estabelece com a enfermeira do Posto de Higiene.

Chiquinha – O sinhô só trouxe essa sacola?

Juarez – Só. Pra que mais?

Chiquinha – Trouxe mala não?

Juarez – Não.

Chiquinha – Maleta de médico... instrumentos...

Juarez – Ta aí dentro. Ta tudo aí dentro.

Chiquinha – Doutô sempre trás muitos livros...

Juarez – Pra que? O que eu li estou procurando esquecer. Não serve pra nada.

Chiquinha – Seu Prefeito já sabe que o sinhô chegou?

Juarez – Sei lá se ele sabe.

Chiquinha – Qué que eu vá avisa?

Juarez – Não. Quando menos gente souber que eu estou aqui, melhor.

Chiquinha – Mas seu Prefeito...

Juarez – Quero que seu Prefeito vá pro inferno!

Chiquinha – O sinhô conhece ele?

Juarez – Não, mas antes mesmo de conhecer já tenho nojo dele. Tenho nojo de todos os Prefeitos, de todos os Governantes, de todos os Presidentes, Ditadores, Juizes, Promotores, todos eles me dão urticária!¹⁵ (GOMES, 1978: 288-289).

Em Sucupira, o médico parece buscar viver a inversão do cotidiano que vivia na cidade. Por isso, vai morar em uma casa simples como a dos pescadores e passa a valorizar a ação em detrimento da teoria.

¹⁵ A censura que passou a vigorar no Brasil, especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, decretava ilegal qualquer crítica aos atos institucionais, às autoridades governamentais ou às forças armadas. Também foi proibido noticiar qualquer matéria sobre movimento de trabalhadores e estudantes. Além disso, a mídia passou a ser supervisionada por tribunais militares. No que diz respeito à telenovela aqui em estudo, os censores haviam recebido ordem de ler os textos do dramaturgo Dias Gomes, linha por linha e principalmente as entrelinhas. É curioso perceber portanto, que trechos como o aqui destacado, uma clara crítica as autoridades governamentais, tenha passado imune a perversa navalha dos censores. (SKIDMORE, 1988: 167).

Zelão – Eu só acho... o doutô me desculpe a opinião... acho que um home como o sinhô merecia uma casa melhó... com mais conforto...

Juarez – Eu já tive muitas casas, Zelão, com muito conforto. Tive quase tudo que um homem pode ter. Dinheiro, conforto, amor, posição... Resolvi chutar tudo pro alto, sabe?... Tudo... Pro diabo!... (GOMES, 1978: 318-319).

Diferentemente de Neco Predreira, o personagem Juarez Leão tende a representar as idéias presentes nas lutas políticas e culturais da geração dos anos 60 e 70. Na passagem que citamos a seguir, o próprio personagem se identifica enquanto membro dessa geração.

Juarez – É uma ilusão. Nos últimos 25 anos, a minha geração viveu cinquenta. Nós não podemos encurtar essa distância (GOMES, 1978: 1162).

Entre os anos 50 e 70, a sociedade brasileira viveu um dos mais acelerados processos de urbanização de sua história, passando de majoritariamente rural para eminentemente urbana (RIDENTI, 2000: 42). É nesse clima de efervescente urbanização, que toda uma geração de artistas e intelectuais passa a pensar o Brasil. Segundo Ridenti, uma idéia foi recorrente entre essa geração, a da utopia revolucionária romântica, que “valorizava acima de tudo à vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*”. Mas o modelo para esse *homem novo* não estava entre os cidadãos, que contaminados pelos valores do mundo urbano e capitalista, tornaram-se desumanos e consumistas. O autêntico homem do povo encontrava-se no interior do país, no Brasil velho e subdesenvolvido, de vida rudimentar e predominantemente rural. Na verdade, essa volta ao passado apresentava-se como uma alternativa para se pensar um novo modelo de modernização para a sociedade brasileira, uma vez que o modelo de modernização social, pautado no “império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro”, que impregnava os centros urbanos, mostrava-se profundamente destrutivo, por se apresentar extremamente carente de certos valores humanos (RIDENTI, 2000: 24-25).

Portanto, norteando o movimento político e cultural dos anos 60 e 70, está a idéia do Romantismo Revolucionário. Segundo Löwy e Sayre, esta idéia tem “por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista (...) representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do

passado (pré-capitalista, pré-moderno) (...) é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do ‘sol negro da melancolia’ (Nerval)”(LÖWY e SAYRE apud RIDENTI, 2000: 26).

A busca ao autêntico homem do povo era acima de tudo uma busca valorativa. Procurava-se resgatar princípios e valores, que com o tempo foram-se perdendo na sociedade capitalista, como o espírito de comunidade, a gratidão, a doação, o contato harmônico com a natureza, o trabalho como arte e o encantamento com a vida. Dessa forma, para que o *novo homem* nascesse, era necessário romper com os alicerces do mundo moderno, ou seja, com as bases da economia de mercado, com o valor de troca, o lucro, o espírito de cálculo, a dominação burocrática, a racionalidade instrumental e o desencantamento do mundo (RIDENTI, 2000: 26-29).

Movidos pelo Romantismo Revolucionário, toda uma geração de artistas e intelectuais lançou-se em busca do povo brasileiro, num movimento de ensiná-lo, mas de também deixar ser ensinado por ele e, “ao mesmo tempo, oferecer-lhe um espelho onde pudesse descobrir a imagem do que era, apesar de ainda não o saber: a própria nação brasileira” (PÉCAUT, 1990: 102).

O personagem Juarez Leão parece movido pelos mesmos propósitos. Visto que em Sucupira, resolve abandonar a prática da Medicina e passa a viver seguindo os hábitos, costumes e valores, do povo da vila de pescadores. Nessa sua busca por uma nova verdade, Juarez torna-se pescador e passa a acompanhar Mestre Ambrósio em seu ofício. Mas esta parceria acaba não durando muito tempo, em virtude do personagem logo retornar ao seu ofício. Porém, o convívio com Mestre Ambrósio, fez Juarez aproximar-se da colônia de pescadores e do jeito rústico, simples e artesanal de viverem.

Num outro momento da trama, com o apoio do Coronel Odorico, Jairo Portela¹⁶, percebendo na pesca artesanal um jeito fácil de enriquecer, resolve instalar em Sucupira

¹⁶ Carioca de 35 anos, Jairo Portela é um tipo envolvente, que parece ter as antenas sempre ligadas. Veste-se bem, tem ar de milionário em férias. Ele e sua mulher, Adalgisa, que prefere ser chamada por Gisa, hospedam-se no Grande Hotel de Sucupira. Gisa é uma mulher bonita, sofisticada, veste-se muito bem, com classe de manequim profissional, 25 anos aproximadamente, estudou filosofia, e fala inglês, francês e alemão. Jairo convenceu a mulher a vir passar uns tempos na pequena Sucupira, certo de que ganharia ali uma fortuna no jogo. Mas, perde seus últimos trocados na mesa, numa partida, para o jornalista Neco Pedreira. Jairo Portela vive na expectativa de ganhar fortuna fácil, numa mesa de jogo. Quando é chamado ao trabalho, por sua mulher, se ofende por estar certo de ser um homem de idéias.

uma Companhia de Pesca. Numa entrevista que concedeu a Neco Pedreira, Jairo deixa claro as idéias que pretende implementar junto aos pescadores.

Jairo – Vamos organizar a indústria da pesca em Sucupira. Esta a nossa meta número um. Nossa companhia pretende... disciplinar, esta é a palavra, e também racionalizar a pesca, dando aos pescadores melhores condições de trabalho, e de vida.

Neco – E em troca, o que é que vocês vão exigir deles?

Jairo – Nada... Só que trabalhem, que produzam. Cobraremos módicas prestações mensais pelos saveiros que financiamos e pelo material que vamos fornecer.

Neco – E eles vão ser obrigados a vender todo o peixe a vocês.

Jairo – Claro.

Neco – Se quierem vender a outro?...

Jairo – Bem, aí é uma questão de ética...

Neco – Questão de ética... E o preço, quem faz?

Jairo – Somos nós. Um preço justo, é claro.

Neco – Que de pra ter um bom lucro na revenda...

Jairo – Também é justo. O lucro é a base da sociedade capitalista. Quem é que vai querer investir dinheiro pra não ganhar nada? O lucro é o estímulo do capital. E neste caso todos vão lucrar, principalmente os pescadores e o Município.

Neco – Odorico está nessa jogada?

Jairo – Não é uma jogada, meu caro amigo. É um empreendimento sério, audacioso, patriótico, que você como homem inteligente, culto, não pode deixar de apoiar (GOMES, 1978: 429-430).

Estimulados pelo coronel Odorico, os pescadores de Sucupira logo passam a trabalhar para Jairo Portela, que enriquece rapidamente. Porém, os pescadores, em contrapartida, não tardam em mostrar suas insatisfações com a Companhia de Pesca, que vem pagando um preço muito irrisório para seus peixes, obrigando-os a viverem em condições de total miséria, deixando ainda muitos com dívidas. Num certo dia, Juarez, por estar na casa de Mestre Zelão, tratando de uma paralisia que tomou as pernas do pescador, ouve a queixa dos pescadores que lá se reuniram e os motivam a uma tomada de posição.

Juarez – E vocês vão se sujeitar então, a vida toda, a serem explorado por um aventureiro?! Não vêem que ele está enriquecendo as custas de vocês? Enquanto vocês arriscam a vida no mar, ele enche os bolsos! Vocês estão cada vez mais pobres e ele cada vez mais rico!

Zelão – Isso é verdade!

Juarez – Até quando isso vai continuar? Até o dia em que vocês disserem chega! Se vocês quiserem, eu vou com vocês!

Juarez – Vocês topam? Vamos lá e acabamos com isso!

Ambrósio – Que é que vocês acham? Fala você, Zelão.

Zelão – Eu acho que vocês devem ir com o doto. Só sinto não podê i também.

Chiquinha – Eu vou no seu lugá.

Zelão – Ta certo.

Ambrosio – Ta todo mundo de acordo?

Os pescadores – “Tamos”... “Ta Certo”... “É Isso Mesmo”

Juarez – Muito bem. Então, amanhã a gente se reúne aqui mesmo, às dez e segue pra Companhia de Pesca.

Os Pescadores – Ta Certo... Amanhã...

Ambrosio – Doto Leão desculpe a gente estar metendo o doto nessa história...

Chiquinha – Isso é verdade... Doto Leão não tem nada com isso e vocês tão metendo ele no embrulho.

Juarez – Nada disso, dona Chiquinha... Eu tenho muito a ver com isso... muito mais do que vocês pensam. Me orgulho muito de ter pescado com Mestre Ambrosio e Mestre Zelão... Vocês são minha gente... e estou muito feliz de ter sido chamado... Isso prova que vocês me consideram um de vocês... que confiam em mim... É uma alegria muito grande... vocês nem imaginam.

Ambrosio – É que pra discuti com Dr. Jairo, só mesmo Dr. Leão... com a gente ele enrola, enrola e acaba embrulhando (GOMES, 1978: 613-614).

Se, por um lado, a associação entre o Coronel Odorico Paraguassu com Jairo Portela, no empreendimento da Companhia de Pesca, é uma clara alusão ao modelo de desenvolvimento, que passou a impregnar a sociedade brasileira a partir dos anos 50, também a interferência de Juarez, buscando conscientizar os pescadores ao tipo de exploração que esse modelo de desenvolvimento estava impondo a suas vidas, é outra clara metáfora do papel que artistas e intelectuais buscaram desempenhar entre os anos 60 e 70.

Por isso, não é de se espantar que o médico, na tentativa de apontar uma saída para a exploração que os pescadores vem sofrendo na Companhia de Pesca, valorize exatamente o espírito de comunidade presente entre os pescadores. A ameaça dos pescadores de abandonar a Companhia de Pesca, faz Jairo lançar-lhes uma contraproposta, que se resume em um pequeno aumento no preço do peixe e um seguro coletivo. Mas Juarez os estimula a abandonarem a Companhia.

Juarez – Eu acho que vocês não devem aceitar. Acho que vocês não precisam de Dr. Jairo, nem de ninguém. Vocês mesmos podem se organizar, fundar uma cooperativa e mandar Dr. Jairo Portela às favas (GOMES, 1978: 758).

Mas na telenovela, o médico Juarez Leão, mais do que um aliado dos pescadores, transforma-se rapidamente numa importante frente de oposição ao Coronel Odorico, principalmente devido à sua competência na prática da Medicina. Depois da chegada do médico em Sucupira, as possibilidades de mortes entre os sucupiranos tornaram-se algo ainda mais raro, para desespero do Prefeito. Odorico passa todo o período de sua

administração, maquinando formas de produzir um defunto, para inaugurar seu cemitério. Porém, muitas delas passam a ser interceptadas pelo médico, que considera totalmente doentia e absurda a obsessão do Prefeito. Quando Juarez percebeu que Sucupira correria o risco de ser infestada por uma epidemia de tifo, não tardou em pedir reforço de medicamentos para a Secretaria de Saúde do Estado. Diferente do médico, que se mostrou extremamente preocupação com o risco de epidemia, o Prefeito, ao invés de se preocupar com as condições de saneamento e de higiene da cidade, prováveis causas da epidemia, ficou foi radiante com a notícia. Odorico passou a ver na epidemia uma possibilidade real de inaugurar seu cemitério, que poderia agora ser inaugurado não mais com um defunto, mas sim com vários. Por isso, exige que seu secretário, que também trabalha nos correios, comunique o dia da chegada dos medicamentos solicitados por Juarez. Para convencer Dirceu, Odorico argumenta estar imbuído dos mais nobres sentimentos.

Odorico – Seu Dirceu, eu já lhe expliquei que tudo isso que a gente tá fazendo, embora pareça desonesto, indigno, indecoroso, é plenamente justificado pelo elevado fim que temos em vista. Agoramente, é uma safadeza; prafrentemente, vai-se ver que é um gesto inspirado na abnegação, no altruísmo, e por que não dizer, no desprendimentismo que é uma por das pedras angulares da minha administração. (GOMES, 1978: 1255)

Dirceu acaba cedendo às ordens do Prefeito e não comunica o médico da chegada dos medicamentos. Odorico, por sua vez, manda que, na calada da noite, seus jagunços violem a agência dos correios para roubarem todos os medicamentos recebidos para o tratamento da epidemia. Mas Juarez não se intimida e resolve ele mesmo ir até a Capital para buscar novo lote de medicamentos. Sabendo da decisão do médico, Odorico contrata os serviços do temido cangaceiro Zeca Diabo para interceptar o carregamento do médico. Zeca Diabo executa o serviço, tomando a mala do Doutor. Juarez tenta convencê-lo do mal que pode estar fazendo a várias pessoas, mas não consegue convencer o Capitão.

No Posto de Higiene, já são vários os casos da doença. Uma mulher que está na sala de espera busca atendimento para seu marido.

Mulher – Doto... meu marido ta delirando... e ta tão fraco que eu acho que ele vai morre!
 Juarez – Infelizmente, não vou poder fazer nada. Os medicamentos que seu marido devia tomar com urgência foram roubados por alguém que quer que ele morra! E sabe quem? O Prefeito! O Coronel Odorico Paraguaçu!

Juarez – Vá à Prefeitura... acho que vocês todos deviam ir! Se bem que não vá adiantar nada... Mas pelo menos para que todos saibam pra onde estão sendo levados por esse louco! Se quiserem, eu vou com vocês! Vamos! (GOMES, 1978: 1341).

Juarez sai e os doentes saem atrás. Há uma fila deles na porta do Posto de Higiene e a fila também o segue pela rua. Juarez na frente, os doentes atrás, velhos, mulheres, crianças. Chiquinha vem com eles, assustada, temendo por Juarez. A manifestação vai recebendo novas adesões de pessoas que não sabem do que se trata, mas o seguem. Juarez e a pequena multidão tomam a praça. Na praça, a banda de música, por determinação do Prefeito, ensaia a marcha fúnebre. Juarez sobe ao coreto, pede para a banda parar e fala para o povo que se aglomera diante dele. O povo escuta sem aplaudir, incrédulo.

Juarez – Sabem pra que a banda está ensaiando a Marcha Fúnebre? Pra tocar no enterro de cada um de vocês! Porque todos vocês estão marcados pra morrer! Marcados pelo Prefeito! Eu sei que vocês não acreditam no que eu estou dizendo. Parece absurdo. Mas ou vocês acreditam ou esta cidade vai se converter num grande cemitério! E não vai restar ninguém pra tocar a Marcha Fúnebre!

.....
 Juarez – Eu não sou político, não quero nada com a política... só estou aqui dizendo tudo isso porque vejo o que vocês não vêem!...

Juarez – Se houver uma epidemia, um homem vai ter que ser julgado pelo crime de assassinato coletivo: o Coronel Odorico Paraguaçu! (GOMES, 1978: 1343-1344).

Juarez e a pequena multidão chegam diante da prefeitura. Juarez entra e vai chamar Odorico para que ele se justifique perante os doentes e populares. Porém, amedrontados com a presença do Coronel, os manifestantes logo abandonam Juarez. Já no gabinete do Prefeito, Juarez convida o Coronel Odorico a vir dar uma satisfação ao povo.

Odorico – Vou, por que não? Estão aí na porta? Vamos lá! Quero ver a cara desses subversivos!...

Dirceu – O senhor vai mesmo, Coronel?...

Odorico – Vou, por que não? Sou homem de matar a cobra e mostrar o pau! (GOMES, 1978: 1346).

Quando Odorico e Juarez aparecem na porta da prefeitura, a pequena multidão já havia dispersado, somente Chiquinha permanecia no meio da rua.

Odorico – Como é?... Cadê seus partidários, Dr. Leão?

Juarez – Que houve?!... Eles foram embora!...

Odorico – É doutor... sua estratégia como salvador da pátria não foi das melhores...

Juarez – Que aconteceu?...

.....
Chiquinha – Eles foram simhora... Ficaram com medo.

Juarez – Medo, medo...

.....
Juarez – Medo, medo!... É assim que eles começam, espalhando o medo, o terror. Mas por que ter tanto medo dele?!

Chiquinha – E não é pra te, dotô?... Ele é um home poderoso e vingativo... Tem força e não ta habituado a se desobedecido...

Juarez – Você tem razão... Eu é que estou agora um pouco fora da realidade... Ele é um Coronel, um manda-chuva, um senhor-todo-poderoso... e aqueles infelizes que estavam comigo eram um bando de carneiros amedrontados. Além do mais, têm nas costas dois ou três séculos de submissão (GOMES, 1978: 1346-1349).

A situação política do Coronel Odorico agrava-se muito, com o desenrolar da trama. Envolvido em inúmeras falcatuas, o prefeito vai perdendo progressivamente sua popularidade. Em contrapartida, as críticas da oposição vão ganhando cada vez mais o respaldo da opinião pública. Percebendo a situação grave que passa a administração do prefeito, as irmãs Cajazeira, lideradas por dona Dó, decidem por homenagear o Coronel e sua administração, publicamente. Odorico, por sua vez, fica entusiasmado com a idéia. Dessa forma, assim como a “marcha pela família com Deus pela liberdade”, apoiou as forças militares, que tomaram o Estado brasileiro em 1964, pautando-se na defesa de valores como: a tradição, a família e a liberdade, também a manifestação “espontânea” pró Odorico seguiu os mesmos princípios. Na prefeitura, as irmãs Cajazeira hipotecam solidariedade ao Coronel.

Dó – Viemos aqui também para expor uma idéia que eu tive. Precisamos promover uma manifestação de desagravo ao Prefeito.

Odorico – Uma manifestação espontânea...

Juju – Pra mostrar que o senhor continua prestigiado pelo povo.

Dulci – As mulheres tomam a frente, mas a idéia é de uma grande manifestação popular.

Dó – Pra tapar a boca do Dr. Leão e de toda essa gente que vive falando mal do senhor.

Odorico – Olha que é uma boa idéia... Embramente essas manifestações sejam sempre um pouco maçativas, eu acho que não tenho o direito de recusar, se é uma manifestação espontânea, partindo do coração do povo... (GOMES, 1978: 1356).

.....
Dó – Outra frase: As famílias estão com Odorico.

Odorico – Isso! Família, tradição, propriedade...

Odorico – Quero duas ou três faixas falando da família. Odorico é o defensor da família. A família Sucupirana confia em Odorico (GOMES, 1978: 1443).

Mas a oposição parece estar decidida em não parar de denunciar. Por isso, num outro episódio, o jornalista Neco Pedreira resolve ir à casa do médico Juarez Leão para entrevistá-lo sobre a personalidade do Coronel.

Juarez – Como médico, meu diagnóstico é claro: Odorico Paraguaçu é vítima de um distúrbio mental crônico, lentamente progressivo, caracterizado pelo desenvolvimento de ambições ou suspeitas que se transformam em delírios sistematizados de perseguição e grandeza. Delírio crônico que altera principalmente a capacidade de julgar e de raciocinar. É um caso típico de paranóia. Como cidadão, é um dever alertar a população contra um indivíduo dessa periculosidade. Fiel à sua idéia obsessiva de inaugurar o cemitério, ele não vai hesitar diante de nada. Vai semear o ódio, a intriga e a morte. Eu acho que basta (GOMES, 1978: 334).

A descrição feita por Juarez, ao caracterizar o Prefeito Odorico, como um paranóico, assemelha-se muito a que Elias Canetti, em *Massa e poder*, faz do líder paranóico. Canetti também identifica sendo um dos sentimentos básicos do paranóico “a sensação de estar *cercado* por uma *malta de inimigos*”. Para Canetti, o paranóico pode ser muitas vezes a réplica exata do poderoso. O que impressiona no paranóico, é que ele se basta a si mesmo. Além de não se deixar comover pelo fracasso exterior, “a opinião do mundo não vale nada para ele, seu delírio se ergue sozinho contra toda a humanidade”. Seguindo ainda a explicação do autor, “por trás de cada paranóico, como por trás de cada poder, existe a mesma tendência profunda: o desejo de eliminar os demais do caminho para ser o único ou, numa forma mais atenuada e mais freqüentemente admitida, o desejo de servir-se dos demais para que com a ajuda deles se chegar a ser o único (CANETTI, 1983: 507-514).

Além de se enquadrar nas características gerais do líder paranóico, o Coronel Odorico também parece manter uma profunda afinidade com as descrições de Canetti sobre o líder africano Muhammad Tughlak, “o caso mais puro de um detentor de poder paranóico”. Segundo Canetti, o espírito de Muhammad Tughlak atua sob o desígnio de quatro massas: seu exército, seu dinheiro, seus cadáveres e a sua corte. Assim como o Coronel Odorico, Muhammad Tughlak mantinha um especial apreço em transformar a população de seu reino em uma grande massa de cadáveres. “No decorrer de seu governo de vinte e seis anos, os montes de cadáveres se espalharam por todas as províncias de seu império. Epidemias e surtos de fome aparecem para ajudá-lo na tarefa de matar. (...) Enquanto aumenta o número de suas vítimas, nada consegue abalar seriamente sua

autoconsciência”. A justificativa para suas ordens de comando, que nada mais são do que sentenças de morte, assim como Odorico, Muhammad encontra em instâncias supremas e divinas (CANETTI, 1983: 482-483).

De volta à telenovela, encontramos o Prefeito lendo *A Trombeta*. Furioso com o conteúdo da entrevista de Juarez Leão e do artigo de Neco Pedreira. O Coronel Odorico despe-se dos “princípios democráticos”, que diz acompanhá-lo em sua administração e age violentamente contra Neco Pedreira e seu semanário.

Odorico – Seu Dirceu! Mande apreender toda a edição dessa gazeta imunda e calunista!

Dirceu – Mandar, como?! A Polícia?...

Odorico – Com a Polícia a gente não pode contar... Vamos fazer isso com nossa polícia particular! Chame Quelé e ele providencia os homens!¹⁷ (GOMES, 1978: 360).

Quelé com mais alguns jagunços colocam toda a edição do jornal na camionete de Odorico e quebram toda a redação do jornal. Quando Neco chega, encontra as máquinas e os móveis destruídos. Seu Argeu, o tipógrafo, vai lentamente juntando os tipos.

Neco – Quebraram tudo e levaram toda a edição.

Neco – Só pode ter sido gente de Odorico.

Argeu – Um deles eu conheço... é um jagunço do Coronel...

Neco – Aquele canalha...

Juarez – Oi...

Neco – Olá, doutor... Aconteceu o que era mais ou menos esperado...

Juarez – Foi por causa da minha entrevista...

Neco – Em parte... Eu também escrevi um artigo comentando suas declarações.

Juarez – Quebraram também a impressora?

Neco – Está inutilizada... Seu Argeu, o senhor acha que tem condição de consertar?...

Argeu – Acho muito difícil, douto... Precisa substituí muitas peças...

Juarez – Eu me sinto culpado...

Neco – Culpado de que? Da gente ter o Prefeito que tem? Você nem ao menos votou nele...

Juarez – É... isso revolta, mas em parte é bom... O povo vai ver que eu tinha razão... Nada melhor para ilustrar tudo que eu disse dele.

Neco – só que de agora em diante não vamos poder dizer mais nada...

Juarez – Vamos, sim. Ele não vai calar nossa boca. Se não pudermos escrever no jornal, vamos escrever nos muros (GOMES, 1978: 363-364).

Essa passagem pode ser interpretada de duas formas: como uma metáfora da manifestação do poder presente no sistema coronelista brasileiro, ou, enquanto uma forma

¹⁷ Uma das características essenciais do sistema coronelista, em seus primórdios, era a existência de uma espécie de polícia particular construída pelo chefe do clã, que, além de assumir funções de prefeito e juiz, também desempenhava o papel de delegado de determinada região.

figurada de representar toda a atmosfera de repressão que a sociedade brasileira viveu nos anos de Regime Autoritário.

Enquanto uma metáfora ao coronelismo, a passagem explica a situação privilegiada que ocupavam os senhores de fazendas brasileiros, por conta de sua condição econômica e social de dono de terras. O Coronel acaba exercendo uma “ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos”. Com ou sem caráter oficial, esses chefes políticos locais, exerciam amplas funções policiais, que se efetivavam com o auxílio de seus empregados, agregados ou capangas (LEAL, 1997: 42).

Mas também os Coronéis de patentes asseguradas pela hierarquia militar brasileira agiam de forma arbitrária. Porém, especialmente entre 1964 e 1984, muitos excessos ocorreram. Através de seus Atos Institucionais, o Estado Autoritário foi progressivamente impedindo qualquer manifestação de oposição ao regime. A livre manifestação de idéias foi violentamente cerceada pela vigilância atenta dos censores. Principalmente após a promulgação do Ato Institucional de número cinco, o AI-5, conhecido como “o Golpe no golpe”, qualquer crítica ao regime era tomada como subversiva e deveria ser drasticamente punida. Tornou-se comum a prática de prisões e torturas entre os órgãos de repressão do Estado.

O Absurdo de Sucupira

Na obra em estudo, *O Bem-Amado*, o autor afirma nutrir-se de fatos da realidade brasileira, fazendo uso de numa linguagem que mistura realismo e absurdo para retratar nosso país. Segundo Dias Gomes, o fato mesmo do prefeito Odorico não conseguir inaugurar seu cemitério, dada à falta de defuntos na cidade, situa-se no terreno do absurdo, visto que em nosso país e principalmente nas cidades nordestinas, além da perspectiva de vida ser baixa, a mortalidade infantil atinge cifras astronômicas. Argumentando ainda sobre sua forma peculiar de ver o Brasil, o autor afirma: “a gente não deve nem separar o absurdo da realidade. Sem o dado do absurdo não se consegue retratar a realidade de um país como o nosso, onde o absurdo faz parte do cotidiano. Então, o absurdo aí não é uma evasão da realidade: mostrá-lo é mostrar uma realidade mais verdadeira. Em se tratando de um país sul-americano, um país como o nosso, é imprescindível colocar o absurdo dentro da realidade” (STATUS, 1976).

Algumas passagens ajudaram na explicitação dessa forma específica que Dias Gomes tem de interpretar o Brasil. É o caso da cena em que um jegue ganha voz de prisão. Rodrigues é umas das atrações turísticas de Sucupira, é comum os turistas que se hospedam no Grande Hotel de Sucupira pagarem para seus filhos andarem em volta da praça montados no jegue. Um certo dia, um filho de um famoso deputado da Capital resolveu não só passear com o jegue, mas também puxar insistentemente seu rabo. Nezinho, percebendo que Rodrigues não estava gostando da brincadeira, pediu ao garoto que parasse, mas este não o atendeu. Por fim, Rodrigues respondeu-lhe com um coice. O Garoto teve a testa ferida; os pais, indignados com a atitude do jegue, resolveram dar queixa na delegacia. Donana, logo que leu o cartão de apresentação do pai do garoto, deu imediatamente voz de prisão ao jegue, que passou a ocupar a única cela da delegacia. Nezinho tentou contra-argumentar a favor de Rodrigues, mas foi inútil.

O jornalista Neco Pedreira sabendo da prisão do jegue, procura por Donana em sua casa para obter mais informações para seu jornal, mas só consegue falar com Anita na casa dos Medrados.

Neco – Queria saber com Donana porque foi ela que prendeu o jegue do Nézinho.
 Anita – Maluquice da vovó.
 Neco – Não, até que é gozado. O processo do jegue. Será que vai dar mesmo processo?
 Anita – **Olhe, aqui em Sucupira tudo é possível.** (GOMES, 1978: 597).

Nezinho procura Odorico e pede para que este interceda em favor de Rodrigues, junto à Donana. Odorico é sensível ao apelo de Nezinho e vai a delegacia.

Donana – Se seu Prefeito vem pedir pra soltar ele, vou logo dizendo que não posso. Aliás, seu Prefeito deve saber disso melhor do que eu. O jegue tá com prisão preventiva decretada pelo Dr. Juiz.

Odorico – A senhora quer me responder a uma pergunta?

Donana – Respondo todas.

Odorico – Quando a senhora tiver que recolher alguém ao xadrez, alguém individuo, cidadão, gente pensante e falante, como é que vai ser?

Donana – É um problema que ainda não tive que enfrentar.

.....
 Odorico – Agoramente, o problema não existe. Mas pra frente a senhora vai ter que enfrentar. E aí eu quero ver... Porque em tudo isso me parece que tanto o Delagado como o Meretissimo andaram se excedendo.

Donana – Eu agi de acordo com a lei.

Odorico – A lei foi feita pros homens, Donana, e não pros burros.

Donana – Diga isso ao Dr. Juiz.

Odorico – Vou dizer, que não sou homem de engolir o que penso.

Nezinho – O Juiz fez isso com medo do Deputado!

Odorico – Eu só não sei o que dizer é quando a Bahia, o Brasil inteiro souber que em Sucupira tem um jegue que tá preso e vai responder processo. Vou morrer de vergonha!

Donana – Eu sei que tem muita gente que devia estar no lugar do jegue. Mas é gente que tem imunidades... o jegue não tem... (GOMES, 1978: p.676)

Em outra passagem da telenovela, o autor referenda a mesma tese. Trata-se da passagem onde Anita atinge com uma pedra a cabeça de Nadinho.

A ação inicia quando Anita resolve ir à casa de Juarez Leão para motivá-lo a reaparelhar o Posto de Higiene. Na volta, percebe que está sendo seguida por Nadinho, o *hippie*, amigo do filho de Odorico. Anita corre, amedrontada, mas Nadinho consegue agarrá-la. Ela consegue se desvencilhar dele e, no mesmo instante, apanha uma pedra e o golpeia na cabeça. Nadinho fica estirado no chão, sangrando na cabeça. Anita se aproxima dele, que finge estar morto. Anita sai correndo apavorada. Nadinho, já recuperado, conta o ocorrido para Cecéu e os dois resolvem dar andamento à estória. Nadinho se esconde na fazenda de Odorico, sendo dado como morto, tendo seu corpo misteriosamente desaparecido.

O desaparecimento de Nadinho faz com que um detetive da Capital se deslocasse para Sucupira, para investigar o caso. O pai de Nadinho, Dr Fernandes, também vem em busca de informações sobre o filho.

Detetive – Eu já coloquei Dr. Fernandes a par de tudo.

Odorico – **Então o senhor já deve saber que nesta cidade acontecem coisas que não acontecem em nenhuma parte do mundo.** Uma pessoa morre e evapora! Não querendo desrespeitar seus sentimentos de pai duramente golpeado pelo destino... (GOMES, 1978: 1189).

Anita é interrogada sobre o desaparecimento de Nadinho e confessa o ter matado. Nadinho, que continua escondido na fazenda de Odorico, fica sabendo da notícia por Cecéu.

Nadinho – (rindo) Ela... confessou... no duro?!

Cecéu – No duro! (...)

Nadinho – Como é que pode?!

Cecéu – Aqui, tudo pode, rapaz! **Nessa terra o impossível acontece!** (GOMES, 1978: 1267).

Conclusão

Quando foi exibida entre janeiro e julho de 1973, *O Bem-Amado* conseguiu atingir índices de 60% de audiência, um feito excepcional para o horário de sua exibição. Na telenovela, o autor procurou, usando o artifício da metáfora, abordar de forma satírica fatos reais da vida política brasileira. Na trama, Dias Gomes oferece uma imagem crítica da realidade brasileira, “apreendendo a realidade com lentes que distorcem para revelar” (ROSENFELD, 1982, 86). Com a telenovela, o dramaturgo tinha um objetivo: “espelhar e ajudar a entender a realidade brasileira” (Dias Gomes, O GLOBO, 7/4/82).

O folhetim é, sem dúvida, um marco na história da teledramaturgia nacional. Podemos inclusive afirmar que assim como *O Direito de Nascer* é o grande símbolo da fase exótica e melodramática da telenovela brasileira, a exibição em um momento posterior de novelas como *Beto Rockfeller*, *Bandeira Dois* e *O Bem-Amado* simbolizam a busca de uma nova linguagem na teledramaturgia brasileira, em que temáticas nacionais ganham a cena.

O exotismo de países como México, Espanha e Japão, vão pouco a pouco perdendo espaço para o calor dos trópicos. Ao invés dos calabouços, masmorras e castelos mal-assombrados, os cenários passam a ser compostos por signos de nossas cidades, como a paulistana rua Augusta, onde se ambientou *Beto Rockfeller*, ou o suburbano bairro carioca de Ramos, onde se passou *Bandeira Dois*. Em *O Bem-Amado*, por sua vez, o cenário foi nada menos que a Bahia dos coronéis e de todos os santos. A obscuridade dos cenários das novelas de Glória Magadan é aqui substituído pela luminosidade e o colorido das praias do litoral baiano. As pesadas vestimentas de veludo, muito comuns nos figurinos dos folhetins da cubana, são agora substituídas pelas roupas de algodão cru, amplamente usadas pelos moradores das casas de sape, que habitam as praias de Sucupira. O herói dos folhetins melodramáticos, geralmente representado pela figura de um jovem e belo médico, de caráter firme, sensato e honesto, que configurava a encarnação da paixão e do bem, vai perdendo espaço para os anti-heróis. Em *O Bem-Amado* mesmo, o médico Juarez Leão inicia sua participação na trama configurando-se como a própria antítese dos bons moços dos melodramas. Em seus quarenta anos, o médico de cabelos desalinhados e roupas

amarrotadas, inicia sua atuação mergulhado numa profunda crise existencial que o leva a um estado de embriaguês permanente.

Dias Gomes afirmou, tanto em entrevistas, como em sua autobiografia, que quando chegou à televisão, essa era repleta de tabus. Os conceitos que estruturavam a teledramaturgia afirmavam que o público não estava preparado ou não aceitaria as mudanças que o dramaturgo sugeria. Mas Dias Gomes resolveu ousar, transportando o universo temático de suas peças para as novelas de televisão, numa tentativa de buscar uma linguagem própria para o gênero. Porém, é interessante ressaltar que sua transposição para a televisão não foi algo espontâneo, mas sim uma das únicas opções, num momento em que as condições de trabalho como autor de teatro lhe pareciam inaceitáveis. Conforme o próprio autor: “sempre fui um homem de teatro. Fui para a televisão principalmente por causa do AI-5 que fechou todas as possibilidades de se escrever algo decente pro teatro. Também tinha uma certa curiosidade pela tevê” (FOLHA de SÃO PAULO, 7/8/81).

A política imposta pelo governo militar, a partir de 1964, não tarda em eleger o teatro como perigoso inimigo do Estado. Tudo porque as peças que estavam sendo encenadas nos palcos brasileiros, nessa época, traziam em seus textos a utopia do Romantismo Revolucionário. Era o momento do teatro engajado, que deu origem a espaços como o Teatro Paulista do Estudante, o Arena, os Centros Populares de Cultura, o “Opinião” e posteriormente o “Oficina”.

A peça que marcou o início dessa renovação teatral é a de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, inovando ao trazer para os palcos brasileiros o cotidiano de trabalhadores. A renovação teatral que passa a ser vivenciada nos palcos brasileiros dessa época perseguia uma dramaturgia autêntica, verdadeiramente brasileira, que abordasse os problemas de nossa realidade. Mas os novos donos do poder não tardam em considerar o teatro um antro de “subversivos”. Principalmente porque muitos dramaturgos dessa geração mantinham uma estreita ligação com o Partido Comunista Brasileiro, como o próprio Dias Gomes, que era membro do comitê cultural. Para os militares, era extremamente necessário pôr a mão nesses “subversivos”, que supostamente estavam levando o Brasil para o Comunismo. A perseguição e o veto a peças dessa natureza tornou-se ainda mais intensa com a promulgação do AI-5. Dias Gomes mesmo foi indiciado em cinco Inquéritos Policiais Militares e várias peças suas foram vetadas pela censura.

A conjuntura política levou o dramaturgo a aceitar o convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho para trabalhar na TV Globo. Assim como Dias Gomes, muitos outros intelectuais de esquerda passaram a enfrentar o problema de trabalhar em organizações ligadas à ordem estabelecida durante a vigência do Regime Autoritário. Percebendo a televisão nesse momento como um poderoso meio de denúncia, o teatrólogo arrebanha seu universo dramaturgicó e passa a escrever telenovelas para a TV Globo. O progressivo abraileiramento do gênero, segundo Dias Gomes, faz a telenovela conquistar uma tipicidade nacional, o que veio a atribuir uma linguagem própria para o gênero.

O obscurantismo imposto pelo Regime Militar faz Dias Gomes perceber a telenovela, nesse momento, como uma das únicas trincheiras em defesa da cultura brasileira, por ser ainda o único meio possível onde se poderia pensar em termos de Brasil. Dias Gomes não quer dizer com isso que o sonho do teatro popular tenha se resolvido com a telenovela, até porque são gêneros completamente diferentes, porém acredita que em termos políticos foi resolvido. Para ele, o fato da telenovela se transformar no maior produto de consumo cultural do país, retratando a vida brasileira e se incorporando à cultura nacional faz o gênero desempenhar uma importante função em nossa sociedade.

Podia ser o teatro, como a gente queria, podia ser o cinema, que é uma arte muito popular, no entanto o cinema não deu em nada, o teatro não conseguiu. Então, ficou aberto um espaço que foi ocupado pela novela e não vamos discutir se a novela é arte, se é subarte. 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. Aquilo que a gente queria dizer através do teatro e do cinema está sendo dito através da televisão. Não vamos discutir o mérito das novelas, algumas são boas, outras são ruins, alguns filmes são bons, outros são ruins, alguns romances são bons, outros não prestam. Então, por que é que esse fenômeno se dá aqui no Brasil? Porque socialmente havia um papel a ser desempenhado e que foi desempenhado pela telenovela (GOMES apud RIDENTI, 2000, p.330).

Porém, Dias Gomes percebia o caráter efêmero da televisão, sua linearidade, sua horizontalidade, que impossibilitavam reflexões mais profundas, como era possível de se fazer no teatro. Mas percebia também a telenovela como um excelente exercício de dramaturgia, que lhe possibilitou a descoberta de um novo meio de expressão artística, o qual possui uma linguagem própria, a de uma arte aberta.

Satirizando fatos da vida política brasileira, Dias Gomes escreveu *O Bem-Amado*, telenovela que trouxe para o cenário televisivo do país a política dos coronéis. Na provinciana Sucupira, Dias Gomes teceu a saga do Prefeito Odorico Paraguassú. Fazendo uso de linguagem metafórica, Dias Gomes desvenda um símbolo da cultura política brasileira, o sistema coronelista, caracterizado pelos clãs parentais e por suas disputas pelo poder local. O perfil do Coronel aqui definido pelo autor é o de um homem, que embora apresentando baixo nível de escolaridade, é rico, poderoso e vingativo, detentor de força e que não está habituado a ser desobedecido. O poder do Coronel é temido não só pela grande massa de trabalhadores rurais, que trabalham em sua fazenda, como também por toda a população de Sucupira.

Mas o autor vai além, conseguindo identificar o Coronel Odorico, não só como fruto da cultura coronelista tradicional, mas também, sutilmente, com os Coronéis, Generais e Brigadeiros da ditadura militar. Quando analisamos a telenovela, demonstramos como a grande obra da administração do Coronel Odorico pode ser decodificada como uma das grandes obras do Regime, a forma como o prefeito administra a construção do cemitério é uma clara alusão ao projeto do “Brasil Grande”.

O jornalista Neco Pedreira é um personagem importante na trama. Além de representar uma oposição formal à administração do Coronel Odorico, na decodificação da metáfora, Neco é um exímio exemplar da esquerda brasileira da época, representada principalmente pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na telenovela, Neco, filho da oligarquia local, é um intelectual elitista, que despreza o poder do povo e exalta a superioridade das elites. Enquanto membro do PCB, Neco se identificaria provavelmente com o segmento majoritário da época, configurado no culto à disciplina partidária, à obediência religiosa, à ortodoxia marxista leninista e à cega admiração a tudo que provinha da União Soviética.

Mas a decodificação da metáfora vai além, já que também o Romantismo Revolucionário cantado e representado por intelectuais e artistas da esquerda dos anos 60 e 70 também se fez representar. Na trama, as idéias e a própria performance do médico Juarez o identificam claramente com o movimento da época. A própria forma como o personagem é inserido na telenovela já nos possibilita identificá-lo como um representante do Romantismo Revolucionário. Juarez é um típico membro da classe média, que chega em

Sucupira, numa total crise existencial, disposto a abandonar todos os valores que permeavam sua vida, quando ainda morava na urbana Salvador. Juarez chega em Sucupira negando tudo, totalmente descrente da possibilidade de uma vida melhor. Mas quando se aproxima da comunidade de pescadores, passa a vivenciar uma nova forma de ver a vida. A metáfora é clara: o convívio de Juarez com os pescadores da comunidade das praias traz a possibilidade de transformar ambos no *novo homem*. A forma como Juarez faz oposição à política do Coronel Odorico e sua preocupação em conscientizar a grande massa de analfabetos que compõem o corpo de populares de Sucupira é outra clara alusão ao Romantismo Revolucionário.

E por representar a utopia do Romantismo Revolucionário, Juarez na trama, mantém uma profunda identidade com o próprio autor. Inúmeros aspectos da personalidade de Dias Gomes podem ser identificados na psique do médico, como sua índole contestadora, sua defesa da liberdade de expressão, seu horror à disciplina, seu culto à vida boêmia, sua resistência às instituições formais de oposição e sua crença na capacidade de transformação do povo. E como nos disse Anatol Rosenfeld, a dramaturgia de Dias Gomes, mesmo oferecendo uma imagem crítica da realidade brasileira, é uma obra amorável e respira futuro. E essa característica podemos identificar também em *O Bem-Amado*, principalmente ao final da trama, quando, com asas confeccionadas pelo médico Juarez Leão, o pescador Zelão das Asas consegue enfim voar. “Se você não acredita, é um homem sem fé” (GOMES, 1978:1592).

ANEXOS

Sinopse de *O Bem-Amado*

Obs: não disponível para o formato *online*.

Entrevistas e Reportagens Seleccionadas

Obs: não disponível para o formato *online*.

BIBLIOGRAFIA**Livros, Teses e Artigos**

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. In: **Um banquete no trópico**. São Paulo: SENAC, 1999. p.293-313.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. **Um autor em campo minado**. Rio de Janeiro: 1991, 236 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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

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

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

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

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

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

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

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

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.

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

CHAVES, Jenny Maria Valverde Chaves. **A telenovela brasileira e a agenda moral coletiva**. Rio de Janeiro, 1999, 165 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Irmã Ferreira. **Um país no ar**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1991.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

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

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

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo:1922-1999**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **Campeões do Mundo**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

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

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

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

_____. **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.

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

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

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

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

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

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

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.

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

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

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

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

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

MOTA, Dantas Lourenço (org.). **Um banquete no trópico**. São Paulo: SENAC, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Elite intelectual e debate político nos anos 30**: uma bibliografia comentada da Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1980.

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

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

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

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

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

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

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

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.

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

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

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

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.

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.

_____. **A Mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: 1998.

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

Jornais, Revistas e Fontes Eletrônicas *Online*

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–.

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

_____. 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 O Bem-Amado:

A ótima versão 82 do Bem-Amado. **Folha de São Paulo**, São Paulo.

As irmãs Cajazeira em Nova York com Odorico para tentar trazer a ONU a Sucupira. **O Globo**. 9 nov. 1981.

A tv no Conselho Federal de Censura: Odorico não pode falar de “pacote” nem Virginia aceitar gravidez de Luíza. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 fev 1982.

Angola começa a conhecer “O Bem-Amado”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 jan. 1980.

A volta de O Bem-Amado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 abr. 1982.

Breves. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 23 nov. 1978.

BUENO, Wilson. A Bem Amada. **Tribuna da Imprensa**, Guanabara. 22 dez. 1976.

COELHO. Lilia. Novidade em Sucupira: Odorico se casa sem aprovação da igreja. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 set. 1983.

Decepaço “Bem Amado”, mas não pela censura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 set 1981.

Dirceu Borboleta, a serviço da alegria. **Última Hora**, 14 out. 1981.

El Bien Amado. **Veja**, São Paulo, 18 ago. 1976.

El mas Querido. **Grande Hotel**, 3 maio 1976.

Gracindo é o bem-amado dos mexicanos. **Amiga**, 4 jan. 1977.

I love Sucupira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 abr. 1982.

Jornal de El Salvador comenta ‘O Bem Amado’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 set. 1978.

MARIGNY, Carlos. O “Bem Amado” e sua importância para a TV brasileira. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1957.

NAVARRO, J.. Paródia de Canal Livre faz em o Bem Amado. Jan./ago. 1971.

_____. O Bem Amado voltou cansado. **Última Hora**, 10 abr. 1982.

NETTO, Gabriel Priolli. Odorico também tem o seu “Canal Livre”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 maio 1981.

Nova Iorque quase matou o Bem-Amado. **Amiga**, 2 dez. 12/87.

Novela ajuda a vencer barreiras. **Zero Hora**, 3 maio 1976.

O Bem-Amado tira o sono de mais gente do que Nina. **Amiga**, 20 jul. 1977.

‘O Bem Amado’ em Lisboa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 maio 1983.

“O Bem Amado” agora também no Uruguai. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 mar 197-.

O Bem Amado. **Destaque**, Rede Globo, Rio de Janeiro, 19-.

“Odorico” também quer ser governador. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 abr. 1982.

Odorico, ex-Tucão. **Veja**, São Paulo, 31 jan. 1973.

O ridículo no espelho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 1989.

Paulo Gracindo: “Odorico é o político que eu odeio, desprezo e abomino”. **Amiga**, 25 mar. 1981.

Ruídos no sistema. **Veja**, São Paulo, 6 jun. 1973.

SÉRGIO, Renato. Odorico, profissão: brasileiro. **Ele e Ela**, nov. 1989.

TÁVOLA, Artur da. O erotismo irrealizado de dona Juju. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 out. 1971.

_____. O noivado da solteirona. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1981.

_____. Sucupira se revolta e Odorico envelheceu. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 out. 1980.

_____. O mão preta. 24 jul. 1978.

Sobre a televisão no Brasil e as telenovelas

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–.

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.

MARTINS, Jussara. Idade mental da televisão: adulta, só no fim de noite. **Diário de Notícias**, fev. 1975.

Muitos 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.

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 Notícia**, 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.

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 *Online*

Rede Globo. Disponível em: <www.redeglobo.com.br>. Acesso em: 13 jan. 2000.

O Bem-Amado. Disponível em: www.riopreto.com.br/araujo/novela/bemamado.htm
Acesso em: 22 dez. 1999.

Jaguar. O Dias Gomes do Dia. Colunistas. Disponível em:
<www.uol.com.br/odia/colunas/co010604.htm>. Acesso em: 1 jun. 1999.

Academia Brasileira de Letras. Disponível em:www.academia.org.br. Acesso em: 24 jan. 2001.

Script da Telenovela

GOMES, Dias. O Bem-Amado. TV Globo, Rio de Janeiro, 28 set. 1976.

GOMES, Dias. Sinopse da novela O Bem-Amado. Rede Globo, Rio de Janeiro: CEDOC, n. 12797, 19-.