

EMILLA GRIZENDE GARCIA

**“ISTO DEVE SER OBRA DA ESQUERDA COMUNISTA,
MARRONZISTA E BADERNENTA” – SOCIEDADE E POLÍTICA NA
TELENOVELA “O BEM-AMADO”**

**ASSIS
2016**



EMILLA GRIZENDE GARCIA

**“ISTO DEVE SER OBRA DA ESQUERDA COMUNISTA,
MARRONZISTA E BADERNENTA” – SOCIEDADE E POLÍTICA NA
TELENOVELA “O BEM-AMADO”**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientação: Prof. Dr. Áureo Busetto.



0710003113

ASSIS
2016

3113

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Garcia, Emilla Grizende
G216i “Isto deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e baderna”: sociedade e política na telenovela “O Bem-Amado” / Emilla Grizende Garcia. Assis, 2016.
240 f.: il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Áureo Busetto

1. Televisão – Brasil. 2. Política. 3. Ditadura. 4. Representação social. 5. Telenovelas. I. Título.

CDD 791.45

Sus: 872988

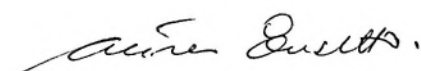
EMILLA GRIZENDE GARCIA

"ISTO DEVE SER OBRA DA ESQUERDA COMUNISTA,
MARRONZISTA E BADERNENTA" - SOCIEDADE E POLÍTICA
NA TELENOVELA "O BEM-AMADO"

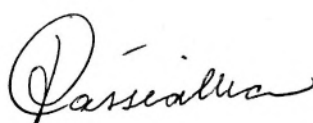
Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP para a obtenção
do título de Mestra em História (Área de
Conhecimento: História e Sociedade)

Data da Aprovação: 04/08/2016

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: PROF. DR. ÁUREO BUSETTO - UNESP/Assis



Membros: PROFA. DRA. CÁSSIA RITA LOURO PALHA - UFSJ/São João Del Rei



PROF. DR. CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA - UNESP/Assis

À minha mãe Rosimeire
por todo seu amor, carinho e dedicação.

Aos meus sobrinhos, Heitor e Laila,
por trazerem mais luz e alegria a minha vida!

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho e à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES) pelo financiamento concedido.

Ao professor Dr. Áureo Busetto, pelo aceite em orientar esta pesquisa, todo o meu respeito e admiração por sua envergadura intelectual e pela atenção presente a cada detalhe, que contribuiu para o constante aprendizado e aprimoramento, decisivos à minha trajetória acadêmica.

À banca de qualificação e defesa composta pelos professores Dr^a Cássia Rita Palha e Dr. Carlos Eduardo Sampaio Barbosa que através da leitura crítica, em muito enriqueceram este trabalho com suas valiosas contribuições.

Aos demais professores, funcionários e amigos da FCL-UNESP/Assis e da UFJF, pela contribuição durante a minha graduação e pós-graduação.

Ao professor e amigo Cláudio Bertolli Filho que me apresentou, como um presente, o universo ficcional de Dias Gomes.

Meus profundos agradecimentos a Luiz Eduardo de Ângelo Sanchez por todo o incentivo, mostrando-me que seria possível trilhar um novo caminho.

Aos amigos Antônio dos Santos Tavares, Danilo Correia e Yansey de Moraes que de forma generosa, acrescentaram cada um, a seu modo, importantes contribuições e apoio para a conclusão deste trabalho.

À minha amiga Rafaela Sales Goulart, que quero levar por toda a vida. Agradeço pelo companheirismo, sugestões, revisões e especialmente por ter ouvido, não raras vezes, minhas inquietações durante todo esse percurso.

Finalmente, agradeço à minha mãe Rosimeire e irmãs Érica e Esther, minha família, alicerce e porto seguro.

RESUMO

GARCIA, Emilla Grizende. **Isto deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e badernenta: sociedade e política na telenovela “O Bem-Amado”**. 2016. 251 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

O presente trabalho tem como objetivo central analisar historicamente a telenovela “O Bem-Amado”, de Dias Gomes, exibida pela primeira vez e integralmente, em 1973, e depois, em 1977, reapresentada em versão compacta pela Rede Globo de TV, buscando conhecer e compreender as imagens e representações encetadas pela obra referentes aos elementos estruturais e da dinâmica da vida política e social brasileira que historicamente persistiam, ao contrário do pretendido processo modernizador do regime militar, ou foram alteradas em decorrência daquele regime. Assim, buscou-se sustentar a hipótese de que imagens e representações críticas da sociedade e da política brasileiras encetadas pela telenovela foram possíveis, para além da censura sofrida, em razão da convergência entre agentes da esquerda e do ideário liberal na crítica ao regime militar. Convergência essa que pode ser conhecida e analisada tendo como eixo as principais relações entre Dias Gomes e a Rede Globo de TV em termos da produção e veiculação da telenovela em foco, bem como em termos de sua forma e conteúdo. Como fontes serão empregadas à versão da telenovela disponível comercialmente em DVD, periódicos da grande imprensa – como *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e a revista *Veja*, a autobiografia do autor, bem como entrevistas e depoimentos audiovisuais disponibilizados na internet. Tais fontes permitirão o delineamento do contexto histórico de exibição da obra, a percepção da imprensa a respeito da telenovela e o levantamento de outras informações relevantes sobre sua produção e veiculação.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão - Brasil; Política; Ditadura; Representação Social; Telenovelas.

ABSTRACT

GARCIA, Emilla Grizende. **This should be done by the communist left, marronzista and badernenta: society and political in the “O Bem-Amado” telenovela.** 2016. 251 f. Dissertation (Master in History). - Faculty of Sciences and Letters, Paulista State University "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2016.

This study has as mainly goal to analyze historically the “O Bem Amado” telenovela, by Dias Gomes, integrality and by the first time exhibited in 1973 and, after in 1977, presented in compact version by Globo TV. In addition, this study search to know and comprehend the images and representations marked by the fiction-work in relation to the structural element and dynamic of the political and social Brazilian life, considering that they historically persists, in opposition to the intended modernizer process of the military regime, or just changed due to the regime. Thus, the study support the hypothesis that the images and critic representations of society and political Brazilian marked on the telenovela were possible, despite censorship, due to the convergence between agents of left political and liberal mindset on the critic to the military regime. The mentioned convergence can knew and analyzed having as guideline the main relations between Dias Gomes and Globo TV in terms of production and broadcasting of the “O Bem-Amado” telenovela, as well as in terms of its form and content. The sources employed involve the telenovela DVD commercially available, the greatest Brazilian newspapers, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, and *Veja* magazine, author’s autobiography, as well as interviews and audiovisual testimonials offered by internet. These sources allow the lineation of historical context of the fiction-work, the media perception on the telenovela and identifier other information relevant about its production and broadcast.

KEY-WORDS: Television - Brazil; Policy; Dictatorship; Social representation; Telenovelas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Estruturação do trabalho.....	28
CAPÍTULO I - Televisão no Brasil, Rede Globo e telenovela das 22 horas: uma abordagem história.....	30
1.1 Formação e desenvolvimento do campo televisivo brasileiro.....	30
1.2 A Rede Globo e seu padrão de qualidade nos anos de chumbo.....	44
1.3 Do melodramático ao experimental: a telenovela nos anos de 1970.....	52
1.4 Dias Gomes: apenas um autor subversivo?.....	75
CAPÍTULO II – Antecedentes e bastidores de “O Bem-Amado”.....	92
2.1 A trajetória do texto “O Bem-Amado”.....	92
2.2 “O Bem-Amado” na grade programática da Rede Globo.....	100
2.3 Um produto de vanguarda na indústria cultural.....	108
2.4 “O Bem-Amado” uma obra coletiva e aberta.....	116
2.4.1 Dias Gomes: o ofício da telenovela.....	118
2.4.2 Produção, direção e elenco.....	120
2.4.3 Cores vivas e fortes: a composição do cenário e figurino.....	125
2.4.4 A trilha sonora que embalou a trama.....	136
2.5 Entre a (auto) censura e a publicidade.....	141
CAPÍTULO III - “O Bem-Amado”: trama e representações.....	157
3.1 Apresentando: os personagens.....	157
3.2 O desenlace da trama.....	169
3.3 Representação do tradicional e do moderno.....	199
3.4 Representações políticas na telenovela “O Bem-Amado”.....	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	223
FONTES.....	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	229

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Propaganda de audiência da Rede Globo	100
Figura 2:	Gráfico de audiência programação Rede Globo 1973.....	103
Figura 3:	Gráfico de audiência de “O Bem-Amado” (1973).....	104
Figura 4:	Gráfico de audiência de “O Bem-Amado” (1977).....	106
Figura 5:	Gráfico de audiência programação Rede Globo 1977.....	108
Figura 6:	Vinheta de Abertura – Máscaras de Vidro	112
Figura 7:	Sequência de Imagens Vinheta de Abertura - Animação.....	113
Figura 8:	Logotipo “O Bem-Amado”	114
Figura 9:	Paulo Gracindo como Odorico Paraguaçu	123
Figura 10:	Cenário - Casa de Odorico Paraguaçu.....	129
Figura 11:	Cenário - Quarto das Irmãs Cajazeiras.....	130
Figura 12:	Figurino Irmãs Cajazeiras	131
Figura 13:	Figurino/Cenário - Casa dos Medrados.....	132
Figura 14:	Cenário - Redação do jornal “A Trombeta”.....	133
Figura 15:	Cenário - Casa de Zelão das Asas	133
Figura 16:	Capa do LP Nacional de “O Bem-Amado”.....	136
Figura 17:	Capa do LP Internacional de “O Bem-Amado”	140
Figura 18:	Primeira Cena “O Bem-Amado”.....	170
Figura 19:	Imagem de Cena Comício Odorico Paraguaçu	172
Figura 20:	Sequência de Imagens de Cena	175
Figura 21:	Sequência de Imagens de Cena	190
Figura 22:	Imagem de Cena Cortejo Fúnebre.....	194
Figura 23:	Imagem de Cena Enterro de Odorico	195
Figura 24:	Sequência de Imagens de Cena Voo Zelão das Asas	197
Figura 25:	Imagem de Cena Terreiro de Candomblé.....	203
Figura 26:	Sequência de Imagens de Cena Marcha.....	217

LISTA DE TABELAS

Tabela 1:	Percentual de audiência na programação São Paulo	65
Tabela 2:	Telenovelas veiculadas pela Rede Globo no horário das 22 horas	74
Tabela 3:	Ganchos "O Bem-Amado"	182

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão

AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas

AI – Ato Institucional

ARP – Assessoria de Relações Públicas

CBT – Código Brasileiro de Telecomunicações

CEDOC – Centro de Pesquisa e Documentação

CONTEL – Conselho Nacional de Telecomunicações

CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito

CTT – Comissão Técnica de Televisão

CODI- Centro de Operação de Defesa Interna

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

DENTEL – Departamento Nacional de Telecomunicações

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DOI - Destacamento de Operações e Informações

EMBRATEL – Empresa Brasileira de Telecomunicações

IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

INTELSAT - Sistema Internacional de Satélites

IPES - Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

MOBRAL – Movimento Brasileiro de Alfabetização

MPB – Música Popular Brasileira

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PRONTEL – Programa Nacional de Telecomunicações

TELEBRAS – Telecomunicações Brasileiras S.A.

VT – Videoteipe

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é norteada pelo objetivo central de identificar e compreender historicamente as imagens e representações contidas na telenovela “O Bem-Amado” que remetem aos elementos estruturais e dinâmicos presentes na vida política e social brasileira, os quais seguiam inalterados, ou ainda com poucas mudanças, aquém do ambicioso processo modernizador imprimido pelo regime militar por conta de suas medidas em curso. Dessa forma, esta pesquisa de mestrado tem como intento evidenciar dados e análises que viabilizam comprovar a hipótese de que imagens e representações críticas da sociedade e da política brasileiras encetadas pela telenovela foram possíveis, para além da censura sofrida, em razão da convergência entre agentes da esquerda e do ideário liberal na crítica ao regime militar. Convergência essa que pode ser conhecida e analisada, tendo como eixo as principais relações entre Dias Gomes e a Rede Globo de TV em termos da produção e veiculação da telenovela em foco, bem como em termos de sua forma e conteúdo.

Para o cumprimento do objetivo delineado, a pesquisa proposta se pauta pelos seguintes objetivos pontuais: delinear a formação e desenvolvimento do campo televisivo brasileiro e sua relação com o regime militar; posicionar Roberto Marinho e, principalmente, o seu conglomerado comunicacional fazendo conhecer e refletir sobre as relações do mundo artístico com o regime militar e suas distintas fases; igualmente proceder com Dias Gomes no campo artístico e político, quer em períodos anteriores, quer durante o regime militar; posicionar historicamente o gênero telenovela na história da televisão, na vida social e cultural do Brasil, assim como a obra televisiva de Dias Gomes; conhecer e refletir historicamente o horário das 22 horas para telenovelas, como temas, autores, conteúdos e audiência, analisando a obra dentro deste quadro; observar a qualidade técnica e artística, bem como a ação da censura, da autocensura exercida pela emissora e pela pressão da publicidade, cujos fatores possibilitaram “O Bem-Amado” se configurar como um produto de vanguarda dentro da indústria cultural, abrindo mercado internacional às telenovelas brasileiras; percorrer as repercussões da obra na mídia impressa, notadamente a grande imprensa, quer em termos de crítica, quer de matérias informativas sobre a obra, a drama, as representações, os artistas, autoria e a produção de forma geral.

O recorte temporal da pesquisa proposta compreende a década de 1970, mas particularmente o período entre 1973 e 1977, anos que reportam à exibição e reexibição da

telenovela em foco, além de serem marcos cronológicos significativos na história do regime militar¹.

Em termos das fontes a serem utilizadas para o desenvolvimento da pesquisa documental, há que se tecer algumas breves considerações. Um dos fatores que permitiu o estudo historiográfico de “O Bem-Amado” foi a disponibilidade de acesso ao material audiovisual desta obra, concomitantemente, com o cruzamento com outras fontes, sejam elas audiovisuais ou impressas: jornais, documentos oficiais, entrevistas, memórias e sinopses, entrevistas concedidas pelo autor, bem como a repercussão desta obra junto à imprensa. A principal fonte audiovisual empregada foi o DVD da telenovela “O Bem-Amado” composto por 10 discos com duração total de 2.160 minutos, distribuída pela Globo Marcas². Embora sem informações precisas no encarte e material promocional de venda, o DVD reproduz a versão compacta da telenovela levada ao ar em 1977. Isto porque se fosse à versão exibida em 1973, com 178 capítulos, o número de discos seria bem superior ao do produto midiático comercializado. Fato este que conjuga com a estruturação pela Rede Globo, em 1976, de um departamento responsável pela edição e exportação de telenovelas, que formatariam versões compactas. As edições de imagens consistiam em retirar partes secundárias do enredo, assim como repetições desnecessárias, apresentadas em *flash back*, mantendo-se o enredo central. Com isso, acredita-se que a versão exibida em 1977 foi inicialmente formatada visando o mercado externo. Dessa forma, tem-se claro que a pesquisa empregou um documento audiovisual em versão compacta da trama em foco, sendo tal material midiático representativo do enredo central. Contudo, deve-se ter claro que o enredo central mantido expressa condições favoráveis para os objetivos desta pesquisa, até porque, muito do que a versão integral possa ter exibido não interfere diretamente na trama central.

A adoção de tal mídia deve-se a dois fatores. Primeiro, permite contornar um dos problemas cruciais dos historiadores que pesquisam sobre a TV e, notadamente, os seus produtos, qual seja: o arquivamento e acesso ao material audiovisual televisivo. Grande parte

¹ O ano de 1973 é marcado pelo vislumbre dos primeiros sinais do fim do “milagre econômico” e as negociações para a transição do comando da Presidência da República, disputa travada entre chefes militares da chamada linha-dura e os chamados castelistas, resultando na eleição indireta do general Ernesto Geisel. Este postulando processo de distensão política e limites aos órgãos de repressão e informação, com poderes e ações ampliadas desde o AI-5 até o governo Médici. E 1977, compreendido dentro do processo Abertura política promovida pelo regime entre 1974-1985, corresponde a um dos momentos de contramarcha da Abertura, com a decretação do chamado Pacote de Abril, implantação de medidas políticas de cunho autoritário, como o fechamento do Congresso, além da manutenção de censura, sobremodo ainda bastante firme em relação à TV e ao rádio. Ademais, era o momento em que a oposição parlamentar, entenda-se o MDB, e organismos da chamada sociedade civil iam se tornando, ao contrário do esperado pelo regime, protagonistas do processo de Abertura, com ações diversas para forçar que a democracia voltasse o mais rápido possível.

² O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Régis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs.

dos programas da primeira década era transmitida “ao vivo”, impossibilitando registros audiovisuais. Durante a década de 1960 até o início da década 1980, um grande acervo foi perdido pela prática de reutilização de fitas e arquivamento inapropriado do material. Um dos fatores que mais dificultam o desenvolvimento de pesquisas sobre o meio televisivo é o acesso aos acervos audiovisuais mais expressivos como o CEDOC da TV Globo que, por serem de propriedade privada, raramente é disponibilizado o acesso aos arquivos, possibilitando apenas visualização *in loco*, sem reprodução de nenhum fotograma e, no caso de telenovelas, acesso ao máximo de 10 a 15 capítulos de cada obra (BUSERO, 2014, p. 399). Arelado a este entrave, segue-se a ausência de políticas públicas voltadas à preservação do patrimônio audiovisual da televisão brasileira e a falta de arquivos públicos que sistematizem, preservem e permitam o acesso a este material. A segunda razão é que a análise dos DVDs permite que se expanda a temporalidade a ser tratada, uma vez que possibilita pensar as imagens e representações da telenovela em foco em dois momentos distintos do regime militar.

Foram consultadas, as edições dos periódicos mais influentes à época da exibição e reapresentação da telenovela, como o paulista *O Estado de S. Paulo*, o carioca *O Globo* e a revista semanal *Veja*³. Todavia, deve-se considerar que, neste momento, todos os meios de comunicação estavam submetidos à ação da censura, o que excluía maiores possibilidades de expressar visões críticas da realidade sociopolítica do país. No periódico *O Estado de S. Paulo* matérias sobre a televisão, telenovelas e sobre “O Bem-Amado” não apresentaram grande destaque⁴. O jornal *O Globo*, como parte de uma estratégia de autopromoção do conglomerado das Organizações Globo, objetivava somente a propaganda da telenovela estudada. A revista semanal *Veja*, por sua vez, apresentou informações relevantes a respeito da televisão e seus produtos, visto que havia uma seção específica dedicada à TV, na qual a telenovela desfrutava de destaque. Consta, em mais de uma edição, reportagens relativas à produção e veiculação de “O Bem-Amado”, abordando seus atores, produtores e a repercussão do sucesso de audiência, o que possibilita a o delineamento do contexto histórico da obra. Foram analisadas as edições entre os anos de 1968 a 1977.

³ A delimitação destes jornais e da revista se deve ao fato de serem distribuídos a diferentes regiões do país, possibilitando a difusão de seus discursos em âmbito nacional e historicamente reconhecidos por suas atuações, por vezes ambíguas, durante a vigência da ditadura militar, além de contemplarem espaço para informações e artigos sobre a TV. As edições dos jornais e da revista supracitados estão digitalizadas e disponíveis eletronicamente.

⁴ Acredita-se que isto se deve ao fato da telenovela ser considerada como uma “arte menor”. Essa visão que foi compartilhada por adeptos da Teoria Crítica que observavam a televisão como o principal veículo da indústria cultural, que produzia uma espécie de entorpecimento social, esvaziando o sentido cultural de suas produções.

A autobiografia de Dias Gomes, intitulada *Apenas um subversivo*, lançada em abril de 1998, também foi tomada como fonte, pois permite um maior entendimento do universo ideológico do autor. Segundo Michael Pollak (1992, p. 206), a autobiografia constitui um “princípio de identidade”, uma forma de representação do sujeito por si mesmo que implica em uma narrativa que o posiciona (seja qual for sua relevância social) em seu contexto sociopolítico e cultural⁵. Dentro dessa perspectiva, a construção da trajetória e a produção da memória sobre o teledramaturgo será investigada de forma crítica. Concomitantemente foi avaliado um conjunto de depoimentos realizados por Dias Gomes nos mais diferentes suportes midiáticos. Os arquivos audiovisuais disponíveis na Internet, especialmente no *site* de compartilhamentos *Youtube*, também foram consultados a fim de recorrer a depoimentos e entrevistas do autor de “O Bem-Amado”, bem como dos demais profissionais que participaram da obra. Apesar de serem muitas vezes fragmentados, estes arquivos proporcionam maior nitidez à análise da obra, bem como ao arcabouço ideológico do autor.

Ainda cedo, já nos primeiros anos da televisão no país, a telenovela emergiu na qualidade de principal produto televisivo brasileiro e, desde então, tem se destacado como um notável emissor de imagens e representações sobre o cotidiano da vida nacional. Por sua vez, esse gênero ficcional tem sido modesta e restritamente abordado no âmbito da pesquisa histórica, quer como objeto, quer como fonte de estudo. A maior parte dos trabalhos que tomaram a telenovela como objeto de análise está vinculada às áreas de Comunicação Social e Ciências Sociais e, concentram-se, sobretudo, nas telenovelas exibidas às 20 horas, no chamado horário nobre⁶.

Transcorridos mais de meio século, mantendo-se na dianteira da audiência televisiva, a telenovela, desde o final da década de 1960, passou por transformações decisivas e fundamentais em sua estética ao aproximar a realidade cotidiana do público à ficção ao abordar questões relacionadas à sociedade brasileira. Desta forma, as tramas passaram a ser

⁵ A narrativa presente na autobiografia estabelece a contextualização, não só do texto do outro no tempo que foi lido, estabelecendo uma relação vital como o contexto narrativo. Ao narrar sobre si mesmo o indivíduo parte do um tempo presente onde são produzidas as memórias. A memória discursiva presente em uma autobiografia, como em toda a memória, contém elementos ambíguos recupera o passado, ao mesmo tempo em que apaga e silencia (POLLAK, 1992). Ao narrar sua história, o sujeito autobiógrafo descreve situações, e geralmente concebe sua vida não como uma confirmação de regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura a ser inventada (CALLIGARIS, 1998, p. 21).

⁶ BORELLI, Silvia; RAMOS, José; ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. São Paulo, 1989; HAMBURGUER, Esther. *Brasil Antenado: sociedade da novela*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005; COSTA, Alcir; COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. São Paulo: Annablume, 2000; FERNANDES, Ismael. *Telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994; MALGALDI, Sábado. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998; SOUZA, Jose Carlos. *Gêneros e formatos na televisão Brasileira*. São Paulo: Summus, 2004; SADEK, Jose Roberto. *Telenovela: um olhar de cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

criadas por autores brasileiros, com experiência em teatro popular e/ou rádio, nacionalizando as temáticas e a linguagem televisiva.

Durante a vigência da ditadura militar, a telenovela se encontrava em um processo cultural permeado pelos influxos modernizadores empenhados e promovidos pelo regime militar. Entre 1969 e 1973, o Brasil vivenciara o chamado “milagre econômico”, com o qual atingiu índices de crescimento jamais vistos. A televisão somente se configurou como indústria cultural, e mais especificadamente a Rede Globo, devido aos marcantes investimentos do governo em infraestrutura de telecomunicação para o meio. Uma das razões que levaram a estes investimentos reside no fato de que a TV passou a ser observada pelos governos militares como um veículo de comunicação de massa que possibilitaria criar certa unidade imagética condizente aos projetos de desenvolvimento, segurança, integração e, porque não dizer, de soberania nacional.

Não obstante, com o intuito de formatar criações artísticas inovadoras, a Rede Globo contratou profissionais capazes de levar a cabo seus ousados projetos, mesmo que alguns destes profissionais fossem ideologicamente identificados com a esquerda. Assim, foi arregimentada uma equipe de expressão no meio artístico/cultural que, como característica comum, detinha capital simbólico nos meios teatral, cinematográfico e jornalístico. Dentre estes profissionais destacava-se Dias Gomes, o qual transportou temas, personagens e histórias do teatro politicamente engajado para as telas da TV. Suas obras continham temáticas associadas à ideologia nacional popular compartilhada, nas décadas de 1950 e 1960, com artistas e intelectuais vinculados ao PCB.

No entanto, a produção destes artistas sofreu restrições em relação ao conteúdo e horário de exibição. As telenovelas que contivessem em seu texto algum viés político, bem como questões comportamentais e de moral que contrastassem com as desejadas pelo regime, passariam a ser deslocadas de seu horário original, preliminarmente não previsto na grade de programação da emissora. Com isto, à revelia do desejo da Rede Globo, foi instituído o horário das 22 horas. Este horário foi estabelecido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, em 1969, depois da decretação do AI-5, como o último refúgio antes de uma obra ser totalmente vetada. Este espaço foi ocupado, essencialmente, por produções de autores que eram visados por suas posições políticas notadamente de esquerda. A partir de então, Dias Gomes foi o autor que mais produziu no horário experimental.

Ainda que relevante no âmbito historiográfico, atualmente não existem estudos específicos referentes às telenovelas da década de 1970, exibidas no horário das 22 horas, que

busquem compreender as razões para a implementação deste horário, a ação da censura, o conteúdo e as representações presentes nestas obras.

A telenovela de autoria de Dias Gomes que alcançou maior repercussão junto ao público, nos primeiros anos de 1970, foi “O Bem-Amado”. Esta telenovela pode ser considerada um ícone televisivo na medida em que foi pioneira ao adentrar no “padrão Globo de qualidade”, sendo ainda, a primeira telenovela produzida em cores a ser exibida pela televisão brasileira, com alcance ampliado pela transmissão em rede nacional. Como um produto da indústria cultural abriu mercados, tratando-se da primeira telenovela a ser exportada integralmente. Exibida em 1973, na Rede Globo, às 22 horas, “O Bem-Amado” foi ao ar sob os holofotes da censura e, em todo o seu processo de produção, colheu cortes e redirecionamentos de conteúdo. Os altos índices de audiência alcançados possibilitaram, em parte, que a telenovela fosse reexibida em uma versão compacta, entre janeiro e junho de 1977, em substituição à telenovela de Walter Durst, “Despedida de Casado”, que foi integralmente censurada.

Considerando alguns aspectos relevantes associados à telenovela “O Bem-Amado”, dentre os quais a repercussão junto ao público, a utilização de uma abordagem cômica de elementos subjacentes à sociedade e à política brasileira presente desde a década de 1960, a autoria pertencente a um artista vinculado ao PCB, à exibição em dois momentos distintos no regime militar (integralmente em 1973 e em versão compacta em 1977), pela Rede Globo de TV, são atributos que, sem dúvidas, podem ser explorados na pesquisa historiográfica.

Com a Nova História, o eixo de análise da historiografia modificou-se com a história cultural, ao repensar métodos e objetos de pesquisa através de conceitos de práticas e representações ⁷. A história que se apresenta como nova, propôs objetos que respondem às necessidades do presente - como a literatura, cinema e mesmo a produção televisiva - que passaram a ser submetidos ao instrumental analítico de interpretação do passado, sendo resultado das decisões de quem os formata, definindo-os a partir de valores, conjunturas e conflitos de interesses (CARDOSO, 1997, p. 442).

Ulpiano Meneses (2003, p. 23) aponta que, na virada da década de 1980, houve a percepção cada vez mais ampliada no campo comum da visualidade que atribuiu importância a dimensão visual na contemporaneidade. Para tanto, buscou-se definir a “História Visual” como um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação de toda a

⁷ Cf.: CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

sociedade ⁸. A História Visual destina produzir uma análise a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), utilizando-os como vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Independentemente da tipologia documental de que se alimentará pesquisa, a solução está em definir a plataforma de articulação, de formatar um eixo de desenvolvimento da problemática histórica (MENESES, 2003, p. 25-29).

No entanto, ainda hoje, são restritos os estudos históricos que tomam fontes visuais, em especial, a televisão como objeto de pesquisa ou que utilizam seus produtos como fonte para análise de temas relativos ao período mais contemporâneo. A maior parte das análises sobre a televisão está centralizada nas áreas de Comunicação Social e Ciências Sociais, fato este que distancia as pesquisas voltadas à televisão de um feixe de relações sócio-históricas (BUSERO, 2008, p. 15). Estas análises, como destaca Busetto, produzem geralmente “noções a-históricas ou trans-históricas sobre a TV em seus escritos ocupados com a história do contemporâneo” (BUSERO, 2014, p. 5). As pesquisas empíricas sobre a TV, sobretudo aquelas ligadas ao campo sociológico, perpassam por questões relacionadas ao poder político e ao capital estrangeiro na estruturação do setor televisivo.

A pesquisa histórica da televisão seja analisada a partir do meio ou de sua programação, traz luz a percepção de como a sociedade tem representado suas transformações nos últimos 50 anos. Os pioneiros a incluir a televisão nos objetos de estudo no âmbito historiográfico são Jean-Noël Jeanneney (2009) e Asa Briggs (2006) ⁹.

No Brasil, apenas recentemente, foram produzidas pesquisas que buscam historicizar a televisão, considerando as relações sociais e políticas que envolvem este meio. Nesta tendência destaca-se Áureo Busetto que, há alguns anos, vem se esforçando em enquadrar a televisão como um dos objetos de pesquisa historiográfica. As pesquisas conduzidas por Busetto envolvem temáticas, a análise sobre as relações presentes entre a televisão; e a

⁸ Este campo comporta uma variedade de suportes de representações visuais como a fotografia, artes plásticas, cinema, vídeo e TV, imagem cibernética, caricatura, histórias em quadrinhos, publicidade, pichações, imaginária popular, tatuagem e pintura corporal, cartografia, imagens médicas e científicas em geral, etc.

⁹ Ambos os autores preconizam que o pesquisador da televisão, primeiramente, deve ser um historiador do social e da cultura devendo, sempre, levar em consideração o aspecto da interdisciplinaridade. O historiador francês ressalta que, desde seu surgimento, a televisão foi um meio de comunicação utilizado tanto pelo poder político quanto pelo poder econômico. Jeanneney (2009) observa que na Europa, as pesquisas e História Política sobre os meios de comunicação também são escassas, situação agravada pelo acesso ao material audiovisual que, em sua concepção, “são muito mais difíceis – ao mesmo tempo dispendiosas e penosas – a conservação e a consulta dos arquivos de imagem e som.” (JEANNENEY, 2009, p. 215). E ao observar a formação e o desenvolvimento da televisão em países como França, Alemanha, Inglaterra e EUA, Jeanneney percebe a estruturação e a abrangência alcançada por este veículo de comunicação e sua influência no setor político, modelando mentalidades e atitudes sociais (JEANNENEY, 2009, p. 216-218).

política do Brasil contemporâneo (BUSETTO, 2007a; 2007b; 2009), além de tecer considerações teórico-metodológicas e estabelecer a televisão como um dos objetos e fontes da pesquisa historiográfica (BUSETTO, 2008; 2010; 2011). Atualmente, desenvolve pesquisas a partir da perspectiva de história comparada no meio televisivo em países como França, Grã-Bretanha e Brasil (BUSETTO, 2014).

A historiadora Sônia Wanderley (2005b) investiga a estruturação do campo televisivo brasileiro, os agentes participantes e sua consolidação entre os anos de 1964 a 1970. Segundo Wanderley, a utilização deste veículo de massa pelo governo militar serviu para difundir padrões de comportamento e consolidar o projeto de integração e desenvolvimento do país. Questões sobre a concessão e a consolidação da Rede Globo na maior emissora de televisão do país e suas relações com o governo militar são discutidas por Gabrielle Souza (2012) em sua dissertação. A respeito da televisão, pode-se destacar o trabalho de Eduardo A. de Barros Filho (2011) - que em sua dissertação traçou um painel histórico sobre a trajetória da TV Cultura e as iniciativas voltadas para a criação de uma TV como serviço público.

Neste mesmo contexto, Cássia Palha, em sua tese “A Rede Globo e o seu Repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso” (2008) aborda a produção do programa “Globo Repórter” feita por cineastas vinculados à esquerda, através do exame audiovisual. Estes cineastas, contratados pela Rede Globo, estabeleceram uma linha de programação combativa em relação ao caráter oficialista do telejornalismo da emissora. Cássia Palha destaca os motivos que levariam estes artistas e intelectuais, atrelados à ideologia comunista, a ingressarem em uma emissora de caráter liberal. Afirma ainda que, a presença destes profissionais engajados “no campo da teledramaturgia, seria por si só merecedora de uma pesquisa específica” (PALHA, 2008, p. 53).

A historiadora Mônica de Almeida Kornis desenvolve pesquisas sobre imagem e narrativas históricas, em particular sobre o cinema e televisão (KORNIS, 2008). Sua pesquisa sobre a TV é marcada pelo trabalho pioneiro desenvolvido em seu doutorado (KORNIS, 2001), no qual busca analisar seis minisséries veiculadas pela Rede Globo, a partir do processo da “redemocratização” do país e as representações históricas contidas nestes produtos televisivos. Com este enfoque, a pesquisadora tem procurado realizar análises sobre a formação de uma memória histórica coletiva que possibilitam um diagnóstico de nação, advinda destas produções televisivas (KORNIS, 2011; 2004).

O historiador Nadib Ribke (2011) analisa as escolhas estratégicas realizadas por autores de telenovelas de esquerda durante o regime militar no Brasil e as complexas relações entre seu trabalho na Rede Globo de TV e as várias formas de censura do regime. A chegada

destes produtores culturais críticos, como Dias Gomes na indústria da televisão foi quase invariavelmente considerado por seus detratores em termos de cooptação/dominação, ou como uma forma de resistência por seus defensores. Ao analisar “O Bem-Amado” Ribke verifica que, ao invés de uma harmonia aparentemente perfeita entre o regime militar e a Rede Globo, existiram tensões, lutas sutis e espaços com uma relativa autonomia.

A pesquisadora Denise Rollemberg debruçou-se sobre “O Bem-Amado” considerando-o como uma obra que expressava um ato de resistência (ROLLEMBERG, 2009; 2014) e de patrulhamento pela ação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (ROLLEMBERG, 2011). Neste último trabalho a historiadora examinou a troca de pareceres entre a Rede Globo e a ação da Divisão de Censura de Diversões Públicas tomando como fontes a sinopse da obra, escrita em 1972, composta de 177 capítulos, juntamente com os encaminhamentos da censura à emissora e os pareceres desta (ROLLEMBERG, 2011, p. 12). Neste artigo, Rollemberg (2011, p. 3) afirma que “não se trata, portanto, de uma análise da imagem (o vetor final) como fonte histórica a partir de referenciais teóricos e dos recursos metodológicos disponíveis ao historiador”. Diferentemente da proposta desta pesquisa, que recorre como objeto e fonte para a análise audiovisual da telenovela “O Bem-Amado” disponível em formato DVD ¹⁰, Denise Rollemberg (2011, p. 2) deteve-se a 15 capítulos-imagens.

A fim de ampliar as possibilidades de reflexão sobre o tema estudado recorreu-se a pesquisas desenvolvidas nos campos ciências sociais e da comunicação social. Partindo de uma perspectiva sociológica Ana Maria de Medeiros (2000) através da análise o script de “O Bem-Amado” analisa a constituição da identidade nacional na obra, evidenciando aspectos relacionados ao coronelismo.

O sociólogo Marcelo Ridenti (2010; 2013) aborda o modo pelo qual o pensamento político-ideológico dos profissionais de esquerda se difundiu na indústria cultural em pleno regime militar. Estes intelectuais compartilhavam o ideal nacional-popular presente nas décadas de 1950 e 1960. Ridenti (2014) se propõe a entender as reflexões político sociais por intermédio da análise das obras de artistas engajados, como Dias Gomes, na indústria cultural. As criações destes artistas seriam perpassadas pela idealização de uma identidade nacional, ancoradas na cultura popular, buscavam o “autêntico povo brasileiro” com raízes rurais e supostamente não contaminados pela modernidade capitalista.

¹⁰ O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Régis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs.

Renato Ortiz (2001) aborda questões centrais para esta pesquisa na medida em que contextualiza a produção midiática presente entre os anos de 1960 e 1970. Ortiz localizou na história da cultura brasileira a discussão sobre os parâmetros da modernidade, os processos de modernização e os espaços de permanência da tradição. Sua reflexão reside no advento e implantação da indústria cultural no Brasil percorrendo as décadas de 1940 até a de 1970.

Maria Rita Kehl, no livro *Anos 70: Televisão*, por ser uma publicação de 1979, possibilita uma compreensão da Rede Globo na década de 1970 e as relações mantidas entre a emissora com o poder autoritário. Kehl (1979, p. 49-73), demonstra o modo que a indústria cultural configurou este gênero seguindo a horários determinados de exibição, e criando produtos específicos adequados a um público alvo. Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl (2005) abordam a centralidade da TV no Brasil, fenômeno decorrente da política de integração e segurança nacional, provenientes da ditadura militar e com base na Doutrina de Segurança Nacional, bem como algumas consequências em termos sociais e culturais, além de comportamentais ¹¹.

Entre os pesquisadores que se dedicam ao estudo de programas televisivos, em especial, a telenovela estão: Ortiz, Borelli e Ramos; Michelli e Armand Matellart e Esther Hamburger. Ortiz, Borelli e Ramos (1989), historicizam a telenovela, a partir dos primeiros folhetins franceses publicados em jornais, passando pelas radionovelas, teleteatros e as incipientes telenovelas melodramáticas até chegar às telenovelas com tramas realistas, produzidas no final da década de 1960 e seguintes. Os sociólogos da comunicação M. e A. Matellart (1989) dedicaram-se a compreender as relações estabelecidas entre televisão, política e sociedade a partir das telenovelas da Rede Globo, que alcançaram popularidade que ultrapassaram as fronteiras nacionais. Destaca-se também a produção da antropóloga Esther Hamburger (2005) que realiza uma análise profunda das telenovelas evidenciando os mecanismos de produção, bem como as implicações da teledramaturgia na história recente do país, através da constituição de práticas e relações sociais. Suas pesquisas abrangem também temáticas voltadas à telenovela, raça e gênero (HAMBURGUER, 1996; 2007), o estudo da vida cotidiana nas telenovelas (HAMBURGUER, 1998), a política e telenovela

¹¹ A respeito da história da televisão brasileira, tomamos como referências os livros: *Brasil em tempo de TV* (1997), de Eugênio Bucci que realiza, por meio de crônicas, uma análise da televisão brasileira; *A TV aos 50 - Criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário* (2002) organizado pelo jornalista Eugênio Bucci; *Anos 70: ainda sobre a tempestade* (2005) sob a organização de Adauto Novais, *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder* (2005) de autoria de Valério Cruz Britto e de César Ricardo Siqueira Bolaño; *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais da televisão* (1986) de Maria Rita Kehl, Alcir Costa e Inimá Simões; *História da televisão brasileira* (2002) de Sérgio Mattos e, mais recentemente, *História da televisão no Brasil* (2010) de Ana Paula Goulart, Igor Sacramento e Marco Roxo.

(HAMBURGUER, 2000), a recepção da telenovela (HAMBURGUER, 2010) e as relações estabelecidas entre ficção televisiva e pensamento social brasileiro (HAMBURGUER, 2011).

A maior parte das pesquisas que se detêm ao estudo das telenovelas de Dias Gomes, produzidas no contexto da modernização televisiva dos anos 1970, verificam questões específicas como, a identidade nacional, o realismo mágico, a política e seu engajamento político. Entre os trabalhos que trataram tais temáticas estão às dissertações de Gabriela Hassimoto Aguieros (2001), e Ana Maria de Medeiros (2000). Entretanto, a pesquisa que aborda a produção artística de Dias Gomes em sua integralidade, deriva-se da tese de doutoramento de Igor Sacramento (2012), que avalia as obras do autor (ensaios, artigos, peças, telenovelas) juntamente com seu contexto de formatação, que fora marcado por lutas ideológicas entre vários agentes sociais. Ao analisar as produções de Dias Gomes, Sacramento (2012) considera o contexto sócio-histórico no qual o autor estava inserido, conjuntamente com as indústrias midiáticas e com o PCB, defendendo a ideia de que Dias Gomes atuou como um mediador cultural, tendo sua trajetória marcada por diversas hibridizações e interlocuções entre os campos da política e da mídia.

Ao percorrer os caminhos da história da mídia, nota-se a escassez de estudos que abordem como objeto e/ou fonte os produtos audiovisuais formatados na TV brasileira, especificamente a telenovela, que é o principal gênero ficcional eletrônico consumido pelos telespectadores brasileiros. Análises que contenham embasamento teórico-metodológico calcado em referenciais historiográficos possibilitam a abertura de perspectivas para a compreensão histórica de comportamentos, valores, identidades, ideologias e representações lançadas sobre a estrutura e a dinâmica social e cultural de uma dada sociedade em determinado período. Os programas produzidos nos mais de 60 anos de TV brasileira podem fazer parte do rol de objetos e fontes historiográficas, uma vez que suas construções culturais tomaram-se referência na história política e cultural do país.

De acordo com Hagemeyer (2012, p. 32), a partir dos anos de 1970, a influência sociopolítica da televisão não pôde mais ser ignorada. Neste contexto, se desenvolve a Teoria Crítica¹². Segundo ressalta Walter Benjamin (1975, p. 2), a massificação do consumo de arte desencadeou uma alteração na análise das produções artísticas, na medida em que a arte passou a ser dissociada, por parte da comunidade intelectual, em “arte tradicional” - identificada como possuidora de um caráter mais reflexivo - da arte voltada para o consumo,

¹² A Teoria Crítica, ancorada sob os preceitos marxistas, concebe a televisão como um meio de comunicação de massa alienante e difusor da ideologia capitalista. A televisão e seus produtos foram considerados instrumentos de alienação das massas, nos quais se reproduziam somente clichês, estando a serviço da sociedade industrial de consumo.

sendo esta considerada esvaziada de seu valor artístico voltando-se exclusivamente para o divertimento e a alienação das massas. Assim, a televisão passa a ser combatida, mais do que compreendida, restringindo a construção de conhecimento a respeito do meio e de suas produções (HAGEMeyer, 2012, p. 35). Enquanto eram desenvolvidas diversas teorias a respeito do cinema, analisando seu impacto do ponto de vista estético, sociocultural e mesmo político, a televisão não passaria de uma simples vitrine de mercado, incapaz de qualquer criação artística. Partindo dessa premissa, programas televisivos - como a telenovela - seriam considerados, diferentemente do cinema, produtos de entretenimento vazio e alienante.

Tanto no Brasil, quanto no exterior, os historiadores ainda possuem problemas em utilizar a televisão e seus produtos como objetos de pesquisa. Isto se deve pelo caráter volátil da produção televisiva, a dificuldade de acesso sistemático e organizado às fontes, a falta de políticas públicas. Os arquivos públicos ainda não implantaram, dentro de sua política de preservação de patrimônio e guarda uma sistematização adequada para acesso público aos acervos audiovisuais. A maioria dos arquivos existentes é de propriedade privada das emissoras que, em grande parte, utilizam esse acervo como desdobramento de suas atividades comerciais na venda de produtos audiovisuais. No Brasil, a Rede Globo de TV é um exemplo desta prática. Através da Globo Marcas - ramo comercial das Organizações Globo - desenvolve-se estratégias de comercialização de suas produções, especialmente telenovelas e minisséries em formato de DVD¹³. Como alternativa às dificuldades apresentadas, pode-se recorrer aos produtos culturais editados e disponíveis à venda em formato de DVDs; todavia, não deixando de considerar seu contexto de formatação (Busetto, 2014, p. 383). Outro recurso que pode ser empregado é recorrer a *sites* de compartilhamento de imagens e vídeos, como o *Youtube* (Busetto, 2005, p. 172).

As fontes audiovisuais, como a telenovela, compartilham das mesmas limitações que se observam em outros documentos históricos, nos quais são desconstruídos os fatos descritos ou narrados, pois estes são reflexos de um conjunto de operações de registro, edição e selecionam eventos e personagens a serem lembrados ou esquecidos. Sobre a telenovela Kornis (2006) ressalta que esta se insere em um circuito composto por diversas mediações criadoras de sentido, as quais fornecem ao texto televisivo o caráter de uma representação e não de um reflexo imediato da realidade, sendo uma construção dotada de um sentido próprio.

¹³ Entre os anos de 1965 e ao longo da década de 1970 a Rede Globo a produziu e veiculou 83 telenovelas. Entre as obras exibidas na década de 1970 que foram lançadas no mercado estão: "Irmãos Coragem", "Selva de Pedra" e "Pecado Capital", da autoria de Janete Clair; "O Bem-Amado", de Dias Gomes; "Escrava Isaura" e "Dancing Days", de Gilberto Braga; e "A Sucessora", de Manoel Carlos (Busetto, 2014, p. 391).

Segundo Armand e Michelle Mattelart (1989, p. 19), as telenovelas latino-americanas, particularmente as brasileiras, estão inseridas em uma teia de continuidades e rupturas com outras linguagens da história cultural. O melodrama televisual está presente na memória social dos países latino-americanos e constituem-se como elemento de fundamental importância para a reflexão histórica, tanto sobre o meio televisivo, quanto sobre seu conteúdo.

O poder catártico do gênero (telenovela) e sua empatia com o público o definem como um fato excepcional de comunicação, fato ecumênico e transcassista. Porém, não se pode esquecer o caráter social do que é representado (MATTELART, 1989, p. 113).

Ao trabalhar imagens em uma ficção televisiva, o historiador tem um registro de memória, pois neles estão contidos enunciados ideológicos, representações e práticas sociais, nas quais os personagens podem ser entendidos como uma alegoria de seu próprio tempo. Partindo dos apontamentos de Busetto (2005, p. 166), para uma análise histórica mais expandida deste gênero ficcional, o pesquisador deve procurar uma perspectiva relacional, considerando a pluralidade de relações sociais inerentes ao campo televisivo como também as estruturas - econômica, política, social e cultural - nas quais a obra ficcional está inserida, articulando-as na relação tempo e espaço. Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e estabelece contato considerando sua singularidade em seu contexto histórico-social.

Analisar uma fonte como a telenovela requer que o pesquisador compreenda a linguagem técnica-estética, decodificando os códigos internos de seu funcionamento a fim de captar a linguagem do gênero. Dessa maneira, é de fundamental importância, a contribuição da área de Comunicação Social no que concerne a fundamentos técnicos. No caso específico da análise do gênero melodramático devem ser observados aspectos como: construção de narrativas lineares e visuais por meio de planos e sequências simples e encadeadas, tecnologia empregada, delineamento da imagem, além de aspectos como cenário, figurino, sonoplastia, entre outros. Segundo Cássia Palha, o historiador ao investigar o texto audiovisual, como de uma ficção seriada, depara-se com:

[...] uma linguagem de alta complexidade marcada pela integração de sons e imagens, pelo jogo de interesses da ação e da omissão em ângulos de câmera, construção de cenários, iluminação, planos e montagens, pela fragmentação de informações em detrimento do todo, pelo deslocamento do sensacionalismo, pela diversidade e mistura de códigos e gêneros, pela apropriação de outras textualidades midiáticas e pela pedagogia da repetição de todos esses elementos, reconstruindo-os constantemente através de uma banalização que tende a fundir realidade com ficção (PALHA, 2008, p. 27).

Ao historiador que se propõe tal atividade, deve-se levar em consideração que é necessário a realização de um fichamento do material televisual ¹⁴, observando as características inerentes ao gênero do programa, a linguagem, o público alvo, e a função do programa, constituindo campos de registro, informação e comentário (NAPOLITANO, 2011, p. 277). Napolitano destaca a importância da:

[...] identificação dos núcleos dramáticos e sua teia de relações ficcionais, pois normalmente esses núcleos condensam características e valores sociológicos num conjunto de personagens bem estereotipados, sendo um canal para perceber os valores ideológicos que estão em jogo e as formas de encenação da sociedade e suas tensões (NAPOLITANO, 2011, p. 278).

A pesquisa também se valeu das concepções teórico-metodológicas cunhadas por Marc Ferro, Mikhail Bakhtin, Roger Chartier e Jérôme Bourdon, sempre com intuito de alicerçar o desenvolvimento do trabalho empírico e o tratamento analítico do material consultado, quer em termos de fontes, quer bibliográficos.

Nos anos de 1970, a partir da obra Marc Ferro (1988), foi ampliado o debate metodológico, na medida em que o historiador francês propôs a utilização de fontes audiovisuais como uma ferramenta factível para a análise da sociedade moderna. Ao adotar o cinema como fonte historiográfica, Ferro observa o filme inserido em seu contexto, recodificando aspectos ideológicos e de estudo do imaginário social. Propõe uma crítica documental do filme, indo para além da obra, avaliando o contexto e o processo de produção, identificando personagens, locações, direção, roteiro, bem como sua repercussão junto ao público e imprensa (FERRO, 1992, p. 84-86). A compreensão teórico-analítica construída por Ferro para a ficção cinematográfica pode ser estendida a outras fontes audiovisuais, tal como a telenovela, na medida em que nela estão contidas representações de uma determinada sociedade, nas quais personagens e conflitos dramáticos podem ser interpretados como uma alegoria de seu próprio tempo. Dessa forma, um filme ou uma telenovela pode ser tido “como uma expressão ideológica da sociedade, segundo as escolhas narrativas realizadas por seus autores, de acordo com o desejo dos seus produtores” (HAGEMEYER, 2012, p. 48).

As considerações de Marc Ferro podem ser complementadas a partir da ótica de Mikhail Bakhtin (2003, p. 10-11) no que diz respeito ao posicionamento do autor, que expressa sua vivência e seu posicionamento sociopolítico em sua obra, expondo mesmo que de maneira inconsciente sua visão de mundo, abandonando, assim, a neutralidade do discurso.

¹⁴ Segundo Napolitano (2011, p. 278) o fichamento deve conter o argumento geral, a descrição dos planos de câmera e personagens e a sinopse. O pesquisador deve deter-se cuidadosamente à primeira semana de exibição, pois nela são apresentados a trama principal e os núcleos dramáticos.

Transpondo os conceitos de Ferro e Bakhtin para o objeto deste trabalho, foi examinada a posição de Dias Gomes, dentro de seu universo ideológico, levando em consideração as práticas e as mediações socioculturais envolvidas nos processos de produção, circulação e consumo desta obra na Rede Globo de TV, que manteve estreitas relações com o regime militar em suas distintas fases.

Os principais conceitos empregados para análise desta obra audiovisual foram desenvolvidos pelo historiador Roger Chartier em seu livro *História cultural: entre práticas e representações* e são eles: ‘representação’ e ‘apropriação’. Segundo o historiador, o mundo social pode ser analisado através das suas representações, sendo as mesmas consideradas como realidades dotadas de múltiplos sentidos. Embora ambicionem a universalidade, as representações do mundo social são sempre definidas por interesses específicos dos grupos que as idealizam. Assim, uma representação não é composta por um discurso neutro, pois reflete as relações de poder e dominação presentes nas classes sociais ou grupos, estabelecendo um campo de competição e concorrência. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para a compreensão dos mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, seus valores e seus domínios. Conforme assevera Chartier, “a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituírem memória e de figurá-lo tal como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 18). Partindo das colocações de Chartier acerca do conceito de ‘representação’, foram observados como as estruturas sociais e políticas brasileiras da década de 1960 foram representadas na telenovela “O Bem-Amado” até o momento de sua exibição, em 1973, e de sua reexibição, em 1977. Foram considerados os significados ideológicos que puderam ser interpretados a partir do posicionamento político e social dos agentes envolvidos na concepção deste produto midiático, tais como: Dias Gomes, os profissionais envolvidos na produção, a Rede Globo de TV e o Estado, por meio de pareceres emitidos pela censura. Foi observada também, a biografia de seus produtores, sua relação com a indústria cultural e a viabilização comercial e política desta obra.

Chartier entende por ‘apropriação’ uma prática de produção de sentido para o discurso, uma história social das interpretações, que se formata a partir das relações estabelecidas entre texto, impressão e leitura. Todavia, estas relações são diferenciadas por relações sociais específicas, que determinam construções de sentido próprio. Dessa forma, o pesquisador precisa observar os dispositivos técnicos que, físicos ou visuais, conferem sentido ao texto, bem como, as apropriações e usos que podem ocasionar (CHARTIER, 1990, p. 26).

Seguindo o esquema analítico de Chartier, torna-se relevante destacar os dispositivos artísticos e técnicos empregados pelo autor, atores e a equipe de produção, que permitiram que as representações presentes em “O Bem-Amado” fossem apropriadas pelos telespectadores na forma desejada pelos seus produtores.

Jêrôme Bourdon afirma que, frente aos demais meios de comunicação, a televisão é vista como um instrumento importante na formação da memória coletiva, especialmente a nacional. Propõe uma análise histórica dos produtos televisivos que é estruturada a partir do co-texto, texto e do contexto. Bourdon define o co-texto a partir da observação relacional com outros produtos da grade da emissora. Assim, foram focalizados os enredos/sinopses das telenovelas exibidas no horário das 22 horas e compreendidas as razões que tal horário foi criado e o que levaram ao enquadramento de enredos nesse novo horário. Além disso, a telenovela em foco foi pensada em relação aos demais produtos da grade programática da Rede Globo, tanto no ano de sua exibição, em 1973, quanto em sua reexibição, em 1977. Para tanto, foi acessado os arquivos do Ibope, disponíveis do Acervo Edgard Leuenroth, localizado na Unicamp.

A análise do texto pressupõe a observação de características físicas do produto. No caso do objetivo desta pesquisa foram observadas as estruturas internas de sua produção, tecnologia empregada, cenário, figurino, as cores, e a trilha sonora, entre outros elementos que compõe a obra. Por fim, Bourdon pontua o contexto no qual o programa televisivo pode ser entendido, de forma mais ampla, a partir da análise de textos, jornais, entrevistas, cartas de telespectadores possibilitando ao historiador realizar uma reconstituição do ambiente social de recepção (BOURDON, *Apud* OLIVEIRA, 2013, p. 3191-2). Como apontado anteriormente, além da análise audiovisual da telenovela, foram utilizados como fontes jornais, revistas, bem como entrevistas com Dias Gomes a fim de ampliar a visão acerca do contexto da produção, exibição e reapresentação da telenovela em foco. As considerações de Bourdon a respeito dos produtos televisivos forneceram ferramentas metodológicas que possibilitaram uma investigação mais precisa, levando em conta a estrutura interna da obra, a perspectiva relacional frente a outras produções e a análise de outras fontes, com o intuito de fornecer meios de identificação sobre o contexto de exibição.

Estruturação do trabalho

O Capítulo I, intitulado “Televisão no Brasil, Rede Globo e telenovela das 22 horas: uma abordagem histórica” subdivide-se em: Formação e desenvolvimento do campo televisivo brasileiro; A Rede Globo e seu padrão de qualidade nos anos de chumbo; Do melodramático ao experimental: a telenovela nos anos de 1970; Dias Gomes: apenas um autor subversivo? Inicialmente foi abordada a formação e desenvolvimento da televisão desde seu surgimento, na década de 1950, até sua consolidação enquanto meio de comunicação de massa, a partir da década de 1970. Traçado este painel foi examinado os interesses dos governos militares na expansão e melhoria da infraestrutura nas telecomunicações. Posteriormente, foi tratada a concessão, a transformação em rede nacional e a consolidação da Rede Globo enquanto emissora de maior alcance do país. Formado este quadro foi posicionado historicamente o gênero telenovela na história da televisão, na vida social e cultural do Brasil, destacando o horário experimental das 22 horas direcionando para a trajetória de Dias Gomes no campo artístico e político. As fontes empregadas na confecção deste capítulo consistem na repercussão da temática nos jornais e revistas analisados; na autobiografia de Dias Gomes e bibliografia especializada sobre o tema.

No Segundo Capítulo intitulado “Antecedentes e bastidores de ‘O Bem-Amado’” foram observadas as estruturas internas da obra, bem como os fatores e os agentes e suas relações e disputas no interior dos campos, no qual se ancora a própria engrenagem dos produtos culturais midiáticos. O primeiro item perpassa a trajetória do texto de “O Bem-Amado”. O segundo item “‘O Bem-Amado’ na grade programática da Rede Globo” a telenovela em foco foi pensada e comparada às demais produções que foram exibidas na grade programática da Rede Globo, em dois momentos distintos, em 1973 e em 1977. No item posterior foi abarcado o emprego de novas tecnologias, como à transmissão a cores e a vinheta de abertura. A telenovela “O Bem-Amado” foi examinada como uma produção que resulta de um processo de criação artística coletiva, no qual participaram agentes que foram responsáveis por sua a produção. Assim, foram delimitados os seguintes subitens relacionados ao autor; a produção, direção e ao elenco; ao cenário e figurino; a trilha sonora e, por fim, sobre a censura, a autocensura e a pressão exercida pelo setor publicitário. Ao analisarmos as esferas de produção de “O Bem-Amado” se torna possível captar representações político-sociais críticas do período estudado através da análise do material audiovisual atrelada a depoimentos e memórias dos agentes envolvidos. O levantamento destas informações será imprescindível para o entendimento ampliado de “O Bem-Amado”, uma vez que se trata de

uma obra coletiva. Para a confecção deste segundo capítulo foram tomadas como fontes: jornais e revistas, bibliografia dos agentes que participaram da produção de “O Bem-Amado” inclusive do autor, bibliografia especializada sobre o tema, além do material audiovisual da telenovela disponível em formato DVD.

A análise das interseções entre os elementos que compõe esta produção terá continuidade no terceiro Capítulo, no qual, pretende-se deter a análise ao material audiovisual propriamente dito. Neste capítulo será realizada a análise das cenas das cenas, buscando compreender as imagens e representações críticas ao período analisado. Iniciaremos apresentando os personagens da trama. Neste item foram decompostos os núcleos dramáticos, visto que os personagens que constituem a narrativa possuem uma densidade psicológica complexa que ultrapassa a estrutura dicotômica presente no gênero melodramático. O segundo item, “O desenlace da trama”, apresenta a trama principal e as tramas paralelas, a fim de possibilitar a compreensão da obra como um todo. Nos dois últimos itens foram levantadas e examinadas as principais temáticas abordadas por Dias Gomes em “O Bem-Amado” que suscitaram representações críticas da sociedade e política brasileira nos anos iniciais da década de 1970. Assim, foram tomados como o principal eixo de análise os valores sociopolíticos que representam o tradicional e o moderno e de modo similar será conduzida a representação política dos núcleos da direita e esquerda. Como principal fonte para a feitura deste capítulo será tomada o material audiovisual da telenovela disponível em formato DVD.

CAPÍTULO I

**Televisão no Brasil, Rede Globo e Telenovela das 22 horas
uma abordagem histórica**

CAPÍTULO I - Televisão no Brasil, Rede Globo e telenovela das 22 horas: uma abordagem histórica

1.1 Formação e desenvolvimento do campo televisivo brasileiro

Na década de 1970, a televisão no Brasil tornou-se um veículo midiático de maior alcance da indústria cultural detendo inegável poder sociopolítico e, devido sua abordagem da realidade, impetrou grande fixação na memória social. Nas palavras de Eugênio Bucci (1996, p. 12) a televisão brasileira pode ser compreendida como:

[...] um sistema complexo que fornece um código pelo qual os brasileiros se reconhecem como brasileiros. Ela domina o espaço público (ou esfera pública) de tal forma que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impossível o entendimento nacional.

Somente vinte anos após a sua implantação a televisão se consolidaria como o principal veículo da indústria cultural no significado do termo conferido por Adorno e Horkheimer (1985), na medida em que transformou elementos de constituição identitária em mercadoria. A ideologia da racionalidade capitalista seria transplantada aos meios de comunicação com o intuito de manter a sociedade em seu *status quo*, moldando os indivíduos aos mecanismos de mercado, que objetivavam em última instância o lucro (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100-102). Nesta concepção, o processo industrial da cultura contribuiria para a perda da autonomia do indivíduo, pois expropriaria dos sujeitos à iniciativa de articulação crítica das impressões que recebem.

Assim, a televisão brasileira nos anos de 1970, constituiu-se como um espaço eletrônico privilegiado para construção dos discursos almejados da classe dominante e do projeto de integração nacional do regime militar. A TV foi empregada como um meio que buscou igualar uma nação imbricada por contrastes, desigualdades e conflitos possibilitando, no plano imaginário, traçar uma uniformidade agindo como atenuador de tensões político-sociais (BUCCI, 1996, p. 12). Mesmo tornando-se um veículo que contribuiu em grande medida para a efetivação, no plano imaginário, do projeto de integração nacional, a televisão brasileira naquele momento, permitiu certa permeabilidade ideológica ao absorver tendências que iam para além da disseminação da corrente dominante, ou seja, da manutenção do *status*

quo. O campo televisivo pode ser percebido como um espaço de poder constituído e constituidor de significados hegemônicos e não hegemônicos (WANDERLEY, 2005a, p. 2). Embora reiterasse continuamente a ideologia dominante passou, ao mesmo tempo, a difundir valores de oposição e expressões culturais marginais e minoritárias, contudo, em doses controladas (KEHL, 1979; RIDENTI, 2014). Para o entendimento da consolidação da TV na década de 1970, como um veículo midiático capaz de difundir, mesmo que de modo controlado, distintas visões políticas, se faz necessário buscar compreender como se estruturou e se desenvolveu o campo televisivo no Brasil nas décadas de 1950 e 1960.

Como revela Áureo Busetto (2007b), a televisão foi apresentada pela primeira vez ao público brasileiro em 1939, na Exposição de Televisão, na cidade do Rio de Janeiro. A apresentação da inovação tecnológica faria parte do símbolo de modernidade pretendida pelo Estado Novo, em parceria com o Terceiro Reich alemão. De tal forma, foi utilizada como uma peça de propaganda política servindo para reforçar e legitimar o regime entre os vários segmentos sociais e projetar um possível alinhamento Brasil-Alemanha. Busetto destaca que este meio de comunicação foi potencialmente observado pela ditadura varguista como um veículo que poderia ser controlado e utilizado na propaganda política estadonovista, ainda em um período anterior ao funcionamento do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda (BUSETTO, 2007b, p. 12).

Devido à Segunda Guerra Mundial, as relações entre Brasil e Alemanha foram interrompidas, ao mesmo tempo em que as experiências e serviços da TV na Europa e nos EUA sofreriam uma significativa diminuição. A partir do pós-guerra, foram retomados os desenvolvimentos técnicos da TV. No entanto, os Estados Unidos passaram a ser os protagonistas tecnológico e artístico deste meio, tomando a dianteira no desenvolvimento de um modelo comercial de televisão, pois foram menos afetados pelo conflito, que países como a Alemanha, França e Inglaterra (BARROS, 2010, p. 27).

No Brasil, a televisão enquanto meio se desenvolveria somente na década 1950, período marcado pelo avanço do parque industrial nacional e pelo crescimento dos centros urbanos. O empresário Assis Chateaubriand, proprietário do conglomerado midiático Diários Associados, anos antes de concretizar um investimento tão alto, buscou realizar um minucioso levantamento das condições mercadológicas do país, visto que na década de 1940, o mercado publicitário brasileiro ainda se apresentava modesto (SIMÕES, 1989, p. 17).

A televisão no Brasil, seguindo o modelo comercial de operação estabelecido pelos Estados Unidos, foi inaugurada oficialmente em 18 de setembro de 1950. O início das transmissões regulares se deu pela geração dos sinais da TV Tupi – Difusora canal 3, de São

Paulo, a primeira emissora da América do Sul (SIMÕES, 1989, p. 14). Este feito logo se repetiria em outras localidades, ainda que centralizadas no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, tanto por Chateaubriand quanto por outros empresários da comunicação e/ou políticos (BUSETTO, 2007a, p. 195). Este modelo televisivo gerado a partir de uma perspectiva comercial possibilitou uma concentração de poder político, econômico e cultural em instituições de mercado, em detrimento a constituição de um arcabouço legal que regulamentasse o setor por parte do Estado. Em pouco tempo, a exploração dos serviços de televisão fez parte do interesse de empresários atuantes no campo da comunicação que muitas vezes detinham influências no campo da política (OLIVEIRA, 2011, p. 38).

Despontando em meio ao amadorismo de seus pioneiros e a um frágil mercado, a televisão era caracterizada como uma curiosidade tecnológica destinada às elites. O público deste novo veículo de comunicação, em seus momentos iniciais, era restrito e caracterizava-se por ser eminentemente urbano, sendo restrito a setores sociais econômica e culturalmente favorecidos. Os televisores ainda eram produtos de alto valor aquisitivo, fator este que colaborou para uma audiência pequena sendo dessa forma pouco atrativa às agências de publicidade (BARROS FILHO, 2011, p. 36).

A TV Tupi Difusora foi inaugurada em um contexto no qual o rádio era o veículo de comunicação mais popular do país e atraía grande parte dos patrocinadores. Neste período, o rádio se consolidou como o principal veículo de comunicação passando a produzir programas populares com grande audiência como os musicais, humorísticos, noticiários, transmissões esportivas e principalmente a radionovela. De acordo com Ortiz (1991, p. 40) este gênero dramático, em 1947, popularizou-se alcançando níveis de audiência de 100%, frente aos demais programas radiofônicos.

Dois anos antes da inauguração da TV Tupi, Chateaubriand desenvolveu uma estratégia baseada não só no treinamento, mas também na popularização da imagem dos rádio-atores para a TV. Meses antes da inauguração da emissora todos os jornais e revistas dos Diários Associados passaram a promover a estreia da televisão tratando-a como um símbolo de modernidade e entretenimento, divulgando-a como o “cinema à domicílio” (MATTOS, 2010, p. 53).

Nos anos iniciais, a estrutura empresarial das emissoras ainda era pouco desenvolvida comercialmente, visto que a produção e a distribuição de programas se daram em âmbito regional – centrando-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, os dois maiores centros industriais e de consumo do país – serem direcionadas a uma faixa privilegiada da população e ao fato de que a verba publicitária concentrar-se no meio radiofônico.

Em uma década, além da TV Tupi, existiam cerca de dez emissoras em funcionamento no Rio de Janeiro e em São Paulo as quais serão descritas a partir do quadro delineado por Áureo Busetto (2007, p. 195-196). A TV Paulista, São Paulo, canal 5, foi instalada em 1952, sendo inicialmente de propriedade do deputado Ortiz Monteiro, depois, em 1955, do empresário da comunicação Victor Costa, proprietário das Organizações Vitor Costa que detinham a concessão das Rádios Excelsior e Nacional. Fundada em 1953, a TV Record, São Paulo, canal 7, por Paulo Machado de Carvalho, dono da Rádio Record. A TV Rio, Rio de Janeiro, canal 13, foi ao ar em 1955 e pertencia ao grupo Amaral e Machado, o qual se organizava como uma empresa familiar, distante da organização empresarial proposta por Chateaubriand. Em 1959 surgia a TV Continental, do Rio de Janeiro, de propriedade do deputado Rubens Berardo. A TV Excelsior, São Paulo, canal 9, foi fundada em 1960 pelos empresários do ramo de exportação de café Mário Wallace Simonsen (também sócio da Panair do Brasil) e João José Luiz Moura, e de João Scantiburgo, proprietário do *Correio Paulistano*, todavia, em menos de um ano, passou a ser propriedade apenas de Simonsen. A TV Cultura de São Paulo, canal 2, foi inaugurada como uma emissora comercial também em 1960 pelo conglomerado midiático Diários e Emissoras Associados, sendo posteriormente adquirida pelo governo paulista, em 1967, tornando-se a primeira emissora pública do Brasil. Criada por Roberto Marinho, em 1965, a Rede Globo, canal 4, Rio de Janeiro, incorporou a TV Paulista, em novembro daquele mesmo ano. No ano 1967, em São Paulo, foi criada a TV Bandeirantes, canal 13, por João Saad proprietário da Rádio Bandeirantes. A TV Gazeta, canal 11, São Paulo, foi inaugurada três anos depois pela Fundação Cásper Líbero que detinha já o jornal *Folha de S. Paulo*.

Nota-se que, desde seu início até os dias de hoje, as mais influentes e populares emissoras de televisão do país são da propriedade de agentes detentores de conglomerados midiáticos, formados por diversos veículos de comunicação de massa como rádio, jornal e revistas e, muitas vezes, atuantes e/ou com influência no campo político.

A primeira emissora do interior do país e da América Latina foi a TV Bauru, inaugurada em 1958, canal 12, de propriedade de João Simonetti, proprietário da rede jornais de circulação local. Em 1969, a TV Bauru foi vendida para a Rede Globo de Televisão. Também no interior paulista, na cidade de São José do Rio Preto, foi criada em 1960 a TV Tupi Difusora, canal 3, pertencente às Emissoras Associadas de propriedade de Assis Chateaubriand.

Para além do eixo Rio - São Paulo a concessão televisiva se expandiu para outras regiões do país, tais como: TV Itacolomi, de 1955, Belo Horizonte, canal 4; TV Piratini,

inaugurada em 1959, canal 5, de Porto Alegre. Em 1960 foram inauguradas as seguintes emissoras: TV Mariano Procópio, Juiz de Fora, canal 10; TV Itapoan, canal 5, de Salvador; TV Rádio Clube, canal 6, de Recife; TV Ceará, canal 2, de Fortaleza; TV Paraná, canal 6, de Curitiba; em Brasília, foram criadas TV Brasília, canal 7, TV Alvorada, canal 8, e TV Nacional, canal 3, pertencente à União. Um ano depois, foram ao ar as emissoras: TV Marajoara, canal 2, de Belém; TV Rádio Clube, canal 4, de Goiânia; TV Vitória, canal 6, Vitória. Em 1962, passou a operar pelo canal 12, em Porto Alegre a TV Gaúcha que, posteriormente, afiliou-se a Rede Globo constituindo a Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS) (BARROS FILHO, 2011, p. 38). De acordo com a historiadora Sônia Wanderley (2005a, p. 3), de 1950 a 1964 foram concedidas a exploração privada de 33 canais. Wanderley observa que após o estabelecimento da ditadura militar houve um aumento significativo do número de concessões outorgadas pelo Estado brasileiro chegando, até o final da década de 1970, a 87 concessões.

Ainda que a maioria das concessões televisivas fosse de propriedade de uma única empresa, as Emissoras Associadas, a transmissão televisiva era distinta em cada cidade havendo, no máximo, um intercâmbio de *scripts*. Com exceção de filmes e seriados, cujas cópias poderiam ser distribuídas a outras regiões do país, todo o restante da programação era transmitido 100% ao vivo, sendo permeada por improvisos e limitações técnicas (PRIOLLI, 2000, p. 17).

No decorrer dos anos de 1950, na qual a Tupi se tornou a emissora mais significativa e buscou constituir uma identidade própria composta pelo prestígio do cinema, teatro e pelo rádio brasileiros. Alguns programas eram adaptações de sucessos do rádio ou importados da TV norte-americana e incorporaram os patrocinadores mais ativos do meio radiofônico (SIMÕES, 1989, p. 39). Teleteatros, musicais, gincanas infantis, balés, compunham a grade programática e estavam mais sujeitos a uma censura vinculada à moral cristã do que a um cerceamento governamental (PALHA, 2008, p. 39).

Uma questão que deve ser considerada reside no fato de que, profissionais do meio artístico - produtores, diretores, roteiristas, atores, cenógrafos, entre outros - não eram especializados em somente um único veículo midiático, transitando entre os meios: cinematográfico, teatral e, notadamente o radiofônico. Posteriormente, estes mesmos profissionais, mesmo sem uma especialização específica, iriam atuar no meio televisivo.

Na década de 1950, a produção cinematográfica nacional se amplia consideravelmente, sendo conduzida pelas produtoras Atlântida Cinematográfica e pela Vera Cruz (ORTIZ, 1991, p. 41). Atores e atrizes de grande popularidade no rádio e no teatro e de

grande visibilidade nas telas do cinema passaram a integrar o elenco televisivo. Tecnicamente, o cinema contribuiu muito para a estruturação das produções televisivas, uma vez que profissionais como cinegrafistas, iluminadores, sonoplastas, produtores, diretores e atores foram incorporados a este novo meio de entretenimento. O cinema brasileiro ofereceu *know-how* para formatação de programas televisivos, contribuindo com elementos como: variação de cenários e figurinos, movimentos de câmeras, edições, montagens, entre outros.

A influência do teatro brasileiro, nos anos iniciais da televisão, pode ser sentida na estruturação de programas teledramáticos, na medida em que os *scripts* eram, geralmente, adaptações de peças reconhecidas no cenário dramático nacional (ORTIZ, 1991, p. 74). Outra contribuição relevante do teatro para a TV encontra-se na esfera dramática, composta pelas formas de expressão corporal, inflexão de voz, atuação em cena, entre outros.

A TV Tupi a fim de atribuir a sua programação um viés cultural, investiu na produção dos teleteatros. Tal qual como em toda América Latina, no Brasil a programação era norteadada por teleteatros que se caracterizavam pela convergência de recursos técnicos modestos, pela orientação criativa dos pioneiros e pela audiência de uma elite que buscava uma programação próxima ao seu cotidiano cultural (BRANDÃO, 2010, p. 37-40). Os principais programas de teleteatros eram: “O Grande Teatro Tupi” de 1951 (remodelado em 1956, com Sérgio Britto); “TV de Vanguarda de 1952”; e o “Teatro Câmera Um” de 1956.

A programação da TV Tupi, em seus primeiros anos de funcionamento, limitava-se ao horário noturno, estendendo-se das 18 horas às 23 horas. Por meio de transmissores instalados em São Paulo e no Rio de Janeiro, foram transmitidos, num raio máximo de 100 quilômetros os programas: os telejornais “Imagens do Dia” de 1950 (SP) e posteriormente o “Telenotícias da Panair”, em 1952 (SP); entrevistas políticas “Falando Francamente” de 1953 (SP); os shows de variedades “Clube dos Artistas” (SP/RJ); “Almoço com as Estrelas” (SP/RJ); a série “Alô Doçura” de 1955 (SP); o *game show* de 1956, “O Céu é o Limite” (SP/RJ); e os programas infantis “Sítio do Pica-Pau Amarelo” (SP), além de transmissões futebolísticas (BARROS, 2010, p. 34). Em 1952, a Tupi (RJ) lançou ao ar o telejornal que permaneceu no ar até 1970. Sendo uma adaptação homônima do jornal radiofônico de sucesso da Rádio Nacional, “O Repórter Esso” contava com características específicas: um apresentador exclusivo e um único patrocinador, a Esso.

A TV Paulista ancorou sua programação em seriados como “O Invisível” e “O Sombra”, programas de auditório como “Circo do Arrelia” e humorísticos como “A Praça da Alegria” de 1953, apresentado por Manoel de Nobrega. Em 1955, a emissora lança ao ar o

primeiro programa feminino da TV brasileira “O Mundo é das Mulheres”, apresentado por Hebe Camargo, além do o telejornalismo, programas musicais e telenovelas (RIXA, 2000, p. 231). Em seus primeiros anos de funcionamento, a programação da TV Record era composta pelo telejornal diário “Estado de São Paulo” (1953), pelo show “Grandes Espetáculos União” (1953), pelo boletim local “Nossa Cidade” (1953), por seriados como “Capitão 7” (1954) e por programas de calouros como a “Grande Gincana Kibon” (1955) e, posteriormente, musicais como o programa “Astros do Disco” (1958). Na cobertura esportiva, com o programa “Mesa Redonda” a TV Record se torna reconhecida pelas transmissões realizadas ao vivo das partidas de futebol. A TV Rio, em 1955, estreia sua grade com o programa musical apresentado por Flávio Cavalcanti, “Noite de Gala”, além de programas humorísticos e de telejornais.

O Brasil, na transição dos anos 1950 para os anos de 1960, estava imerso em um clima de euforia produzido pelo governo Kubitschek. Época que transcorria a Bossa Nova, o Cinema Novo, a seleção brasileira de futebol sagrava-se como campeã mundial, dentre outros fatos, que conferiram mais alta estima ao povo e a nação brasileira. Era a chamada prosperidade do subdesenvolvimento, que estava vinculada a um planejamento econômico alicerçado no capital estrangeiro, na expansão das multinacionais e na produção de bens duráveis (SIMÕES, 1992, p. 20). Nas décadas de 1950 a 1960, a televisão busca romper definitivamente com a política populista, almejando um novo ponto de equilíbrio alinhado ao nacional-desenvolvimentismo. A TV passou a se estabelecer como meio de comunicação nacional, ampliando o consumo industrial, apesar dos altos índices inflacionários da economia. Com relação aos custos dos aparelhos televisivos, durante a década de 1950, foram progressivamente reduzindo o valor e assim, popularizando o consumo. No ano de 1959, os aparelhos televisivos custavam apenas 21% do valor originalmente cobrado em 1950. Souza (2006, p. 162) aponta que:

Em setembro de 1950, as lojas Sears e Mappin anunciavam receptores ao custo de quase 700 dólares. Em 1951, a Eletrolândia vendia aparelhos “a partir” de 635 dólares, possivelmente para modelos de 12 ou 14 polegadas, enquanto os modelos maiores de 17 ou 20 polegadas Emerson eram comercializados pela Rádio Greif, o “rei da televisão”, por 731 e 841 dólares, respectivamente. [...] em 1955 uma Semp podia ser oferecida por 265 dólares; em 1956, uma desconhecida Meteor chegava ao mercado por 233 dólares (uma Philips, no entanto, podia ser presenteada no Natal por 585 dólares). Em 1959, marcas pouco lembradas hoje, como Silvertone ou Stentor, podiam ser compradas por 145 dólares em média.

Isto se refletiu no consumo de aparelhos televisivos que teve um aumento significativo nos anos finais da década de 1950. Segundo Renato Ortiz (1991, p. 47-48), em 1951 foram comercializados 3.500 aparelhos; em 1955, foram vendidos 141.000 e, a partir de 1959, este número cresceu consideravelmente, pois os aparelhos passaram a ser fabricados no Brasil atingindo o número 434.000, neste mesmo ano. Iniciou-se assim, o processo de massificação da televisão e da formatação da indústria cultural brasileira. Neste momento, já existiam aproximadamente 1,8 milhão de aparelhos de TV e vinte emissoras distribuídas entre as principais cidades brasileiras (MATTOS, 2010, p. 202). Iniciativas do regime militar possibilitaram a redução de custos dos aparelhos de TV, a constituição de uma rede nacional integrando todo país e a profissionalização das emissoras; fatores estes que contribuíram para a consolidação da televisão em terras brasileiras.

Ironicamente, a expansão do meio televisivo ocorreu no período em que o cinema nacional, com a experiência do Cinema Novo, mais engajado, amadurecia e ganhava projeção internacional (MATTOS, 2002, p. 90-91). Todavia, este movimento foi interrompido pelo controle efetivo do regime militar sobre as produções cinematográficas críticas à realidade brasileira, seja pela ação da censura federal, seja pela criação da Embrafilme¹⁵. Juntamente com este processo, a expansão do meio televisivo trouxe como um dos carros chefe de sua programação os filmes importados, notadamente os norte-americanos, que sobrepujaram a produção cinematográfica nacional.

A televisão despontou como parte indissociável do cenário e da rotina familiar, ocupando o lugar que anteriormente era do rádio. A hegemonia da TV Tupi passa a ser ameaçada pela renovação programática proposta pela TV Excelsior, que implantou uma visão empresarial à produção televisiva. A nova forma de se fazer televisão criada pela TV Excelsior se estruturava na criação de um logotipo e *slogan* da marca, em investimentos em profissionais especializados e na produção de telenovelas (BRANDÃO, 2010, p. 54).

Todavia, a maior inovação proposta pela TV Excelsior estava direcionada à programação televisiva, que começou a ser pensada e dividida em horários que se adaptassem à rotina familiar, tornando o “ver TV” um instrumento de lazer e de informação. Ao combinar a programação vertical (diferentes programas no mesmo dia) com a horizontal (um mesmo programa sendo exibido todos os dias no mesmo horário), a Excelsior estendeu, para além da noite, a programação para os horários vespertino e matutino. A grade de programação deveria

¹⁵ Seguindo o projeto de institucionalização cultural, em 1969, foi criada a Embrafilme, que garantiu produções cinematográficas “menos críticas” comparadas às produções do Cinema Novo e voltadas para uma eficiência mercadológica.

estar ajustada ao cotidiano familiar e definida junto a pesquisas de aferição de audiência, que levariam em conta os horários do cotidiano familiar das diferentes classes sociais (BERGAMO, 2010, p. 62-64).

Buscando uma programação que contivesse um viés nacional, a TV Excelsior estruturou sua grade vertical e horizontal em uma sequência iniciada por programas infantis, telenovelas, telejornal, show e filmes, que constantemente continham produções cinematográficas brasileiras. Entre os programas de maior sucesso estão “Brasil ano 60”, apresentado por Bibi Ferreira, “O Teatro das Nove”, que trazia peças de teatro de autores nacionais, como Walter Negrão e Jorge de Andrade, o “Jornal de Vanguarda” e contava com os humoristas como Chico Anysio, Moacir Franco e Renato Aragão (RIXA, 2000, p. 238-240). Estabelecida em diferentes estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, a TV Excelsior procurou inovar na produção de programas humorísticos, jornalísticos e nas telenovelas e investir na contratação de técnicos e artistas de outras emissoras, como a TV Rio, o que garantiu sua liderança em 1963, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo (COSTA, 1989, 158-162).

Os maiores sucessos de audiência da TV Record consistiam em musicais como “Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”, que foram de fundamental importância para a popularização da bossa nova, do “iê-iê-iê” nacional, do tropicalismo, bem como a música de protesto. Exibidos a partir de 1966 os “Festivais da Música Popular Brasileira” impulsionaram a carreira de vários artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina, Paulinho da Viola, entre outros. Programas de entretenimento dominical como Hebe (1966), o humorístico “Família Trapo” (1967), além de entrevistas, shows, ajudaram a Record se manter como uma das emissoras líderes de audiência nos anos de 1960 (RIXA, 2000, p. 232). Para o horário nobre, a TV Rio cria em 1964, o “Jornal Nacional”, apresentado por Herón Domingues e Leo Batista, objetivando fazer frente ao “Repórter Esso” da TV Tupi. Por sua vez, a TV Tupi para retomar a audiência produz o seriado de sucesso “Vigilante Rodoviário” e inova no setor de teledramaturgia.

Tecnologicamente, a televisão brasileira recebeu um grande impulso em 1962, com a utilização do videoteipe (VT) o que propiciou uma massificação e padronização dos produtos televisivos. Esta tecnologia foi desenvolvida em 1956 nos EUA e empregada pela primeira vez na televisão brasileira em 21 de abril de 1960, na inauguração de Brasília. O emprego do videoteipe desencadeou profundas alterações na lógica operacional das emissoras, uma vez que permitiu um planejamento da programação e a formatação de uma linguagem específica da televisão - com os cortes de edição, a velocidade e um novo ritmo, o que multiplicou a

rentabilidade, visto que muitos programas ganharam uma circulação mais ampla. Com o VT implantou-se a estratégia de programação horizontal com exibição diária de um mesmo programa em um horário definido. Porém, quando o videoteipe passou a ser empregado, ainda não havia uma circulação de programas a nível nacional. Mesmo com atrasos que variavam de acordo com o tempo que a fita demorava a chegar, a utilização do VT possibilitou que diferentes regiões do país pudessem assistir a mesma programação (HAMBURGUER, 2014, p. 20). Os novos padrões de operacionalidade abertos com o uso desta tecnologia favoreceram a consolidação da televisão enquanto indústria, definindo novas formas de se fazer televisão, aumentando a abrangência do meio e do mercado publicitário (BUSERO, 2007, p. 196; SIMÕES, 1989, p. 50-53).

Desde a década de 1960 até os dias atuais, o poder de decisão sobre os modelos tecnológicos para a TV a serem implantados no país são definidos pelo governo federal como, por exemplo, a adoção do sistema PAL-M para a televisão em cores. A primeira transmissão em cores via Embratel foi realizada pela TV Rio, em 19 de fevereiro de 1972, para cobrir a Festa da Uva de Caxias no Rio Grande do Sul. Ao criar condições operacionais para a transmissão em cores, o regime militar buscou uma vitrine privilegiada para veicular a ideia de desenvolvimento, modernização, integração nacional, visto que as imagens em cores eram dotadas de maior realismo. A propaganda da TV Rio, publicada na revista *Veja*, na edição 230, intitulada “A televisão tem muito a ver com o Brasil que cresce” reflete o padrão de qualidade exigido pelo regime militar as transmissões televisivas.

E implantamos, com pioneirismo nacional, a televisão colorida como uma realidade cotidiana. Agora em 1973, a televisão vai continuar tendo muito a ver com a Nação que cresce, proporcionando aos brasileiros uma melhoria de nível em seus programas de entretenimento sadio, de informação, de cultura e de interesse comunitário. E nossas emissoras, na busca ao modelo brasileiro de televisão, continuarão trabalhando de tal forma que você perceberá o quanto está sendo feito para que a televisão seja vista com outros olhos (*Veja*, 31/01/1973, p. 70).

Investimentos do governo federal contribuíram para o desenvolvimento técnico da televisão através da implementação da rede de micro-ondas, da transmissão via satélite e da tecnologia à cor (MATTOS, 2010, p. 50).

Em uma década, a televisão consolidou-se como um veículo detentor de uma produção cultural específica, distanciando-se cada vez mais do rádio. Essa transformação foi possível graças à formação de profissionais especializados, a uma grade programática voltada

especificamente ao veículo, ao recurso do videoteipe e a uma rotina de trabalho - fatores determinantes para o desenvolvimento da indústria cultural nos anos seguintes. Outro fator de suma importância que contribuiu para uma maior autonomia do trabalho televisivo foi a elaboração de uma noção de “público”, que pôde ser convertida em “níveis de audiência”. De acordo com Alexandre Bergamo (2010, p. 82), a noção de público, expressa em índices de audiência, significou uma profunda mudança nas relações com o povo, uma vez que este aparece em forma abstrata. A televisão ao recorrer a agências de pesquisas, como o Ibope, garantiu maior viabilidade comercial, uma vez que pôde deter certo controle sobre o patrocínio (BERGAMO, 2010, p. 77-79). Isto foi possível, segundo Bergamo (2010, p. 80), pelo ajuste do patrocínio às formas expressivas da teledramaturgia e a uma grade programática que era direcionada, por sua vez, a um público alvo. Destarte, como afirma Pierre Bourdieu “é por meio do índice de audiência que a lógica comercial se impõe as produções culturais” (BOURDIEU, 1997, p. 37).

Com o avanço do setor televisivo brasileiro entre o final dos anos de 1950 e início da década seguinte, o governo federal percebeu a necessidade estratégica de regulamentar o setor de telecomunicação no Brasil. Nos anos iniciais, a concessão para a exploração comercial televisiva surgiu sem uma legislação específica que regulamentasse o setor juridicamente. De acordo com Barros Filho (2011, p. 44), embora fosse estabelecido, desde os anos de 1930, que o espectro eletromagnético nacional então utilizado pelas rádios fosse propriedade do Estado, não havia nenhuma legislação que sistematizasse o uso do sinal no espaço brasileiro. O governo Goulart, ainda sob a vigência do parlamentarismo, deu continuidade ao processo de discussão de uma legislação para o setor posto estar o assunto em pauta desde o final do governo JK. Nasce, então, o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), através da Lei 4.117, de 27 de agosto de 1962. O CBT determinava um sistema privado e comercial de rádio e televisão por meio de concessões públicas e, mais tarde, foi acrescentado o Regulamento Geral, Decreto 52.026, de maio de 1963, o qual delineou as atribuições e o funcionamento do Departamento Nacional de Telecomunicações (Dentel), encarregado da fiscalização do funcionamento do sistema e do Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel). Este instituiu o Plano Nacional de Telecomunicações que propôs a implantação de uma nova estrutura tecnológica na rede de telecomunicações (BARROS FILHO, 2011, p. 54-55). Mesmo tendo sido elaborado anteriormente ao golpe militar, as Forças Armadas perceberam a importância estratégica da área de telecomunicações como elemento de integração nacional, participando intensamente do processo de construção do CBT como parte da Doutrina de Segurança Nacional. O empresariado por sua vez, capitaneados pelo grupo Diários e

Emissoras Associados, de Assis Chateaubriand fundam, em 1962, a Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e de Televisão (ABERT) que objetivou estruturação do setor televisivo e a integração com a radiodifusão privada (PALHA, 2008, p. 41).

Os governos militares através de maciços investimentos consolidaram a expansão da TV por meio da constituição de uma infraestrutura para serviços nacionais e internacionais na área de telecomunicações. Em 1965 foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), cuja função era controlar e distribuir as transmissões de televisão. Entre estes investimentos foi realizada uma associação com a Intelsat (Sistema Internacional de Satélites), que permitiu a emissão via satélites, criando as condições necessárias para a formação de redes nacionais de televisão no país, propagadas em micro-ondas (BARROS FILHO, 2011, p. 57). Em 1967, o governo federal criou o Ministério das Comunicações que abrangeu o Contel e o Dentel, e o Sistema Telebrás que, por sua vez, incorporou a Embratel. Estas alterações no sistema de radio difusão e de telecomunicações regulamentaram o setor até a segunda metade de 1990 (BARROS FILHO, 2011, p. 58).

Fundamentado pelo AI-4, o governo militar promoveu modificações, através do Decreto Lei 236, de 28 de fevereiro de 1967, no Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei 4.117/62), estabelecendo normas para o exercício e concessão de canais de rádio e televisão. O governo federal instituiu que a origem dos recursos financeiros dos interessados a participar de concessões seria averiguada, além do fato de que cada entidade poderia obter no máximo dez emissoras em todo o território nacional (MATTOS, 2010, p. 98). O crescimento inicial do número de emissoras de TV no Brasil pode ser atribuído ao favoritismo político que, antes da Lei 4.117/62, concedia licenças para canais sem um critério normativo. Todavia, com a criação do Ministério das Comunicações no governo Castelo Branco o processo de concessão de canais passou a estar vinculado aos interesses estratégicos do Conselho de Segurança Nacional. Entre os anos de 1969 a 1977, o governo militar concedeu 67 novas licenças de canais de TV para emissoras privadas em todo o país.

O financiamento dos meios de comunicação de massa foi uma forma poderosa de controle estatal, uma vez que todos os bancos são dirigidos ou supervisionados diretamente pelo governo. As concessões de licenças para importação favorecem aos veículos que apoiam as políticas governamentais (MATTOS, 2010, p. 97).

A partir de 1964, os meios de comunicação social foram afetados diretamente pelo novo sistema político e econômico adotado pelo regime militar. O Estado autoritário, após o golpe, buscou formas de impor e promover seus posicionamentos à massa utilizando, para

tanto, o potencial de mobilização da TV a fim de assegurar a manutenção do *status quo*. Através de investimentos, concessões no sistema de telecomunicação juntamente com a ação da censura nos programas televisivos, o regime militar objetivou direcionar a opinião pública a fim de promover a identidade nacional atrelada aos valores morais e cívicos.

Sob o governo de Castelo Branco foram formuladas doutrinas visando estabelecer a segurança nacional como forma de realizar e manter os objetivos fixados pelo Estado em diversas áreas. Através do Decreto - Lei 314, de 13 de março de 1967, foi promulgada a Doutrina de Segurança Nacional, que buscava assegurar ao Estado um relativo grau de garantias nas esferas político, militar, econômica e psicossocial. Nesta perspectiva, a política cultural não evidenciaria as diferenças regionais, estando direcionada para a criação de uma identidade nacional, com o objetivo de construir de uma nação orgânica.

Com o crescimento econômico estruturado na industrialização – com tecnologia e capitais externos – os veículos de comunicação, em especial a televisão, tiveram não só o papel de difusores de bens duráveis e não duráveis da crescente indústria, como também tiveram a função de difundir a ideologia do regime. A proposta de modernidade do regime militar sedimentada nas bases de um capitalismo monopolista dependente e na exclusão brutal da participação política encontrou na televisão um veículo capaz de efetivar a unificação cultural, que seria o pano de fundo de um projeto de integração nacional. Segundo Renato Ortiz (2001, p. 96), este projeto de integração nacional voltou-se para a valorização da mestiçagem entendida como unidade na diversidade. Esta unidade na diversidade, que buscou disfarçar às diferenças regionais do país, trouxe também o encobrimento das disparidades sociais sob a forma da ideologia da harmonia. Conforme aponta Palha (2008, p. 46), os meios de comunicação foram ferramentas do Estado para a obtenção de uma padronizada difusão de ideais:

[...] a televisão passou a oferecer a própria “modernidade brasileira”, a partir de um repertório comum através do qual sujeitos de classes, raças e regiões diferenciadas começaram a se reconhecer e a se integrar a uma certa “comunidade imaginada”¹⁶.

Foi dentro deste quadro de inovações e investimentos oficiais que a televisão brasileira se consolidaria definitivamente como indústria, sobretudo a partir dos anos de

¹⁶ A autora reporta ao estudo de Benedict Anderson, *Comunidades Imaginárias* (2001), que é uma referência aos pesquisadores que se dedicam à mídia eletrônica. Anderson demonstra, através de processos históricos, que a formação das identidades das nações modernas foi constituída ou mesmo imaginada, a partir de uma multiplicidade de práticas, que incluem o advento da mídia impressa. Contemporaneamente, o veículo capaz de configurar esse senso de comunidade imaginária ainda é a televisão.

1970, momento em que ocorre a complexificação das estruturas sociais e a produção cultural, a qual se direciona, cada vez mais, para o mercado de bens simbólicos que passaram a ser consumidos por um público cada vez maior (RAMOS; ORTIZ; BORELLI, 1991, p. 81).

A política de crédito concedida pelo governo militar, em tempos do “milagre econômico”, destinada a compra de bens duráveis, facilitou a aquisição de aparelhos televisivos produzidos no país que se tornaram cada vez mais acessíveis às camadas populares. Não tardou para que a televisão assumisse um papel de vanguarda como agente unificador da sociedade brasileira, uma vez que a partir das estratégias comerciais e dos interesses estatais se constituiu a formação de redes de comunicação visando à integração nacional (MATTELART, 1989, p. 36). A televisão adquiriu, assim, uma estrutura organizacional necessária aos padrões de excelência empresarial, uma racionalização da produção, bem como a incorporação de inovações tecnológicas do campo das telecomunicações. É neste cenário que a TV Globo emerge como emissora modelo (ORTIZ, 2001, p. 81).

Entretanto, foi também sob esta conjuntura política e econômica que emissoras e redes de TV formadas ao longo dos anos de 1950 e 1960, como a TV Paulista, TV Record, TV Rio, TV Tupi e a TV Excelsior, vivenciariam processos de crise ou foram cassadas pelo regime militar. Em 1960, com o falecimento Victor Costa, proprietário da TV Paulista, acelerou o processo de declínio da emissora ocasionando sua venda, em 1965, para a TV Globo do Rio de Janeiro (BARROS FILHO, 2011, p. 42). No final da década de 1960, a TV Record entrou em uma fase de decadência após uma sucessão de incêndios provocando a venda de parte suas ações ao empresário Sílvio Santos, que chegou a ser o acionista majoritário. Em 1990, o bispo evangélico, Edir Macedo obteve o controle da TV Record.

A desestruturação da TV Rio se deve a diversos fatores. O primeiro deles ocorreu em 1963, quando a TV Excelsior contratou, por melhores salários, os principais nomes do quadro de artistas e de diretores da TV Rio (SIMÕES, 1989, p. 136). Posteriormente, devido ao apoio dado ao governo de João Goulart, a emissora passou a sofrer retaliações do regime militar. A transferência de seus principais diretores José Bonifácio Oliveira Sobrinho (Boni) e Walter Clark, juntamente com os problemas de sua aliada TV Record, causaram o agravamento da crise financeira e administrativa da emissora que teve sua concessão cassada em 1977, no governo de Ernesto Geisel (BARROS FILHO, 2011, p. 49).

Prestes a completar trinta anos, a TV Tupi foi declarada extinta pelo governo em 16/07/1980, juntamente com seis emissoras da rede fato este que se deve ao declínio do conglomerado midiático Diários Associados, crise financeira que gerou atrasos de salários,

greves e uma enorme dívida com a Previdência Social e a ampla concorrência estabelecida pela Rede Globo (RIXA, 2000, p. 229-230; SIMÕES, 1989, p. 35-36).

Entretanto, o caso que melhor explicita o controle das concessões televisivas estabelecido pelo regime militar foi à cassação da TV Excelsior. Sendo uma das principais emissoras no governo Goulart se opôs a articulação golpista. O regime militar não cassou diretamente a concessão da TV Excelsior, que era válida até 1970, mas minou os negócios da família Simonsen impossibilitando que estes tivessem capital para investir na emissora. Após um incêndio a crise financeira foi agravada. O resultado destas represálias foi o cancelamento pelo governo Médici de sua licença de concessão em 1970, devido à insolvência financeira (BUSETTO, 2009).

O cenário delineado pela desestruturação destas emissoras, somado as oportunidades geradas pelos governos militares garantiria em parte, a emergência quase hegemônica da TV Globo, que obteve estratosféricos índices de audiência, tornando-se um caso *sui generis* na história da televisão no Ocidente (BUSETTO, 2007a, p. 195-196).

1.2 A Rede Globo e seu padrão de qualidade nos anos de chumbo

A trajetória da TV brasileira foi marcada por um processo singular, se comparada à história geral do meio em países como a França e Inglaterra, em virtude da supremacia hegemônica de uma rede de televisão privada – a Rede Globo – que ainda hoje representa, mesmo no exterior, a principal tela eletrônica de visibilidade da vida político-cultural do país (BUSETTO, 2014, p. 10).¹⁷

Conforme Fábio Comparato (2000, p. 190-191), a organização do espaço de comunicação social no Brasil, não somente na esfera política como também nos âmbitos cultural e econômico, realizou-se de forma alheia ao povo. Enquanto na maioria dos países europeus a comunicação social se constituiu sob o monopólio do governo, no Brasil o espaço comunicacional se estruturou de forma privada, o que possibilitou a constituição de um monopólio empresarial, que busca assegurar e manter seus próprios interesses de classe.

De acordo com Bolaño (2004, p. 136), na década de 1950 e na primeira metade da década de 1960, havia uma nivelção do mercado televisivo, visto que as emissoras concorriam alternando picos de audiência. Apesar de haver uma empresa líder, a TV Tupi, a

¹⁷ Atualmente a Rede Globo possui 117 afiliadas no Brasil, pertencentes a diversos grupos empresariais, alcançando uma média de 170 milhões de telespectadores brasileiros.

concorrência era exercida de praça a praça, não existindo uma unificação do mercado nacional. A partir de 1965, o processo de concentração do mercado começa a ser acelerado, com a emergência da TV Globo.

O maior conglomerado de empresas midiáticas da América Latina foi iniciado com Irineu Marinho Coelho de Barros, proprietário do jornal *A Noite* (1911). A fim de estabelecer concorrência com os jornais mais importantes da época, Irineu fundou, em 1925, o jornal *O Globo*. Após sua morte, o periódico foi assumido por seu filho Roberto Marinho que compartilhava de uma visão empresarial, assumidamente liberal. A fim de expandir seus negócios no meio de comunicação de maior amplitude daquele momento, em 1944, Roberto Marinho comprou a Rádio Transmissora, da RCA Victor e a transformou na Rádio Globo no Rio de Janeiro. Na década seguinte, em virtude do apoio moderado ao governo Kubitschek, Marinho foi beneficiado com a concessão pública de um canal de TV, obtida em 1957 (SOUZA, 2012, p. 24).

Embora Roberto Marinho dispusesse de concessão televisiva, a TV Globo somente entrou no ar em 26 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, depois de ter a sua concessão renovada por João Goulart, em 1962. Diante da crise no modelo de consolidação do capitalismo no governo Goulart, Roberto Marinho apoia as propostas golpistas, através de suas emissoras de rádios e jornais que foram os principais veículos de divulgação das campanhas organizadas pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes)¹⁸ (WANDERLEY, 2005a, p.12). Roberto Marinho não apenas apoia o golpe, mas as estratégias desenvolvidas pelos governos militares para a institucionalização definitiva de seu projeto de desenvolvimento nacional. Em grande parte, o sucesso da TV Globo na década de 1970 deveu-se a essa identidade, o que acabou permitindo ao regime utilizar simbolicamente o crescimento da emissora como comprovação de sua eficácia.

Um ano depois, inicia suas transmissões em São Paulo. Inaugurada em um período marcado pela modernização, concentração populacional em grandes centros urbanos, aumento do consumo de bens simbólicos, a TV Globo, o mais bem sucedido projeto de mídia eletrônica da história do país, só foi possível, em grande parte, devido ao êxito de sua parceria político-ideológica com o regime militar.

¹⁸ O Ipes criado em 1961 produziu as campanhas publicitárias organizadas que objetivavam integrar os diversos movimentos sociais de direita constituindo as bases de uma oposição que pudesse deter o "avanço do comunismo".

Mesmo havendo restrições constitucionais quanto à participação de uma empresa estrangeira em uma área estratégica, como a das comunicações, Roberto Marinho conseguiu viabilizar a parceria com o grupo norte-americano *Time-Life*, o que possibilitou uma dianteira decisiva nos anos de 1970, no setor das telecomunicações. Buscando respaldo técnico e financeiro no grupo norte-americano *Time-Life*, Roberto Marinho investiu em tecnologias a fim de colocar em prática um esquema empresarial industrial, que seguiria um padrão de produção voltado para o mercado. Contudo, o contrato da TV Globo com o Grupo *Time-Life*, assinado ainda em 1961, contrariava diretamente a legislação brasileira em vigor - Artigo 160 da Constituição de 1964 – a qual não permitia a participação e propriedade de empresas estrangeiras nos meios de comunicação no Brasil. Devido à denúncia realizada pelo governador Carlos Lacerda, dois meses após da estreia da emissora, foi iniciada uma campanha política que culminou com uma ruidosa e polêmica CPI, uma vez que a legislação vetava tal tipo de acordo. No entanto, o inquérito não gerou consequências legais para a emissora, sendo arquivado em 1967 (KEHL, 1986, p. 183-184). A respeito do imbróglio Globo e *Time-life*, o envolvimento americano foi subsequentemente eliminado, embora isto só viesse a acontecer depois da TV Globo usufruir das vantagens dos dólares e da experiência gerencial estrangeira.

A TV Globo no início de suas transmissões não conseguia fazer frente às principais emissoras do campo televisivo brasileiro como a TV Record, a TV Excelsior e a TV Tupi. Buscando um novo nicho de mercado entre as concorrentes, a TV Globo formatou uma programação mais popular, voltada à classe C, que constituiria a base de sua audiência. Programas exibidos em 1967, como “Dercy de Verdade”, “Buzina do Chacrinha”, “Telecatch Montilla” (versão brasileira das lutas livres); “Casamento na TV”, com Raul Longras; em 1968, “Balança Mais não Cai” e “Amaral Neto, o repórter”; e a partir de 1969, “Mister Show” (com Agildo Ribeiro e o Ratinho Topo Gigio) e o “Programa Silvio Santos”, já no ar pela TV Paulista e no Rio de Janeiro, foram de grande importância para a consolidação da audiência da emissora¹⁹. Juntamente a estes programas seguem, desde o início de suas operações, transmissões do carnaval e de jogos de futebol, programas esportivos e o “Jornal Vanguarda” que foi ao ar em 1966. Somente depois de elaborar essa amálgama, com a programação direcionada às massas, pôde-se cogitar buscar os padrões artístico e cultural.

Entretanto, por possuir um modelo de administração e uma infraestrutura tecnológica de ponta, herdadas pelo acordo com o grupo *Time Life*, a TV Globo pôde conquistar um

¹⁹ Informações disponíveis em <http://www.robertomarinho.com.br/obra/tv-globo.htm>. Acesso em 01 de nov. de 2014.

know-how valioso, seja em termos de produção ou de comercialização, sempre direcionados para uma concepção empresarial (PALHA, 2008, p. 54). Para tanto, muito contribuiu as contratações de Walter Clark, vindo da TV Rio para se tornar o diretor-geral da TV Globo e do publicitário José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) - superintendente de produção, programação engenharia e jornalismo - que formataram novas estratégias de comercialização. Estas estratégias alteraram o modelo de patrocinador único de programas e implantando a negociação de intervalos comerciais nos quais, os pacotes de anúncios eram distribuídos pela grade de programação e vendidos por valores que acompanhavam a dinâmica de audiência do horário e/ou do programa (PALHA, 2008, p. 54).

Em 1966, Roberto Marinho compra a TV Paulista: é o início da rede. Beneficiada pela tecnologia de micro-ondas, em 1969, a TV Globo consolida-se como rede nacional, passando a ter seus programas veiculados em várias cidades do país. A configuração de operação em rede exigiu a criação de uma conexão direta com os telespectadores, pois quanto maior a audiência, maior seria o preço de venda do espaço publicitário e, conseqüentemente maiores seriam as possibilidades de investimentos na qualidade da produção, da programação e distribuição. A Rede Globo estrutura-se então como a emissora que detém a maior rede de distribuição de sinais, produção de conteúdo audiovisual e audiência, além de receber a maior parte das verbas investidas em publicidade do país. Uma das primeiras transmissões via Embratel foi à chegada do homem à Lua. No mesmo ano, devido em incêndio em suas instalações de São Paulo, concentra sua produção no Rio de Janeiro, o que favorece a organização empresarial, tornando mais econômico o processo de produção, além de propiciar um maior controle de qualidade (KEHL, 1986, p. 189).

A adequação da Rede Globo às transformações econômicas e sociais estava em sintonia com as preocupações e ações políticas dos governos militares (BRITTOS; BOLAÑO, 2005, p. 216). Economicamente, o regime militar promoveu medidas que atuaram no processo de concentração de renda como: o aumento do número de empregos, redução salários e direitos dos trabalhadores; o controle da inflação; o estímulo à poupança e as exportações; o fortalecimento das grandes empresas e o desenvolvimento tecnológico de áreas consideradas estratégicas. Tais medidas favoreceram o desenvolvimento dos oligopólios, como o das Organizações Globo. Por sua abrangência nacional, a Rede Globo de TV beneficiou-se com a modernização, inclusive em termos tecnológicos, o que resultou na melhoria de suas transmissões, alcançando parcelas significativas do território nacional.

Durante a década de 1970, a televisão se tornaria o veículo de comunicação mais importante para a obtenção de informações nacionais e internacionais e a principal fonte de

entretenimento e cultura para as classes mais populares. Esta consolidação se deveu aos consideráveis financiamentos em infraestrutura nos setores de radiodifusão e telecomunicações, promovidos pelos governos militares e pelo aumento expressivo dos anúncios publicitários na TV, decorrentes do desenvolvimento do capitalismo no Brasil e da ampliação do mercado interno (BUNETTO, 2007, p. 204).

A utilização e controle dos meios de comunicação social pelo regime militar permitiu a obtenção de uma padronizada difusão de ideais e da criação de estados emocionais uniformes (PALHA, 2008, p. 45). No decorrer dos governos de Costa e Silva e de Médici foram criados, respectivamente, a Assessoria de Relações Públicas (ARP) e a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), órgãos oficiais estratégicos que eram responsáveis pela propaganda ideológica, essenciais para a manutenção do regime de exceção. Veiculada em todos os meios de comunicação social estas agências tinham como missão, ampliar e consolidar o apoio de todos os segmentos sociais ao regime militar (BARROS FILHO, 2011, 50-51).

A TV tornara-se, dessa forma, o meio de comunicação mais influente do regime militar, difundindo diretrizes que favoreceram o desenvolvimento de uma pretendida “identidade nacional” e de uma “cultura brasileira” que representasse o Brasil, permeadas por uma “conduta moral adequada” que fossem compatíveis com as premissas coercitivas do Estado autoritário (PALHA, 2008, p. 43). Por conseguinte, como força de sua ideologia, foi imprescindível ao regime militar propor representações culturais sistematizadas. O apoio da mídia televisiva foi fundamental para a sustentação do governo e dos interesses econômicos do empresariado industrial, visto o alto nível de exploração das forças produtivas, desejava propalar a ideia que o país estava imerso em um ambiente de estabilidade, bem estar social e prosperidade econômica.

A Rede Globo foi à emissora que mais captou estas premissas norteadoras, e segundo a análise de Maria Rita Kehl (1979, p. 10-11), sutilmente impôs por meio da força da imagem, “padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a nova fachada do país, em vias de desenvolvimento”. Adotando novas estratégias comerciais, a emissora estabeleceu o “padrão Globo de qualidade”, regido por um conjunto de operações que tinham por finalidade a modernização da estrutura e da lógica de produção e da programação televisiva. O padrão Globo de qualidade, de acordo com Eugênio Bucci (2004, p. 229), esteve apoiado em três fatores: a enorme superioridade de base técnica em relação às emissoras concorrentes; a manutenção da supremacia econômica e administrativa; e por fim, a centralidade tácita no projeto de integração nacional.

Abandonando o popularesco, presente em sua grade desde sua inauguração, a Rede Globo eliminou de sua programação o que se convencionou chamar de “mau gosto popular” que pode ser exemplificado pela veiculação de programas como “O homem do sapato branco”, “Programa Sílvio Santos”, “Rainha por um dia”, “Dercy de Verdade”, “Cidade contra o crime”, entre outros (PALHA, 2008, p. 58). Juntamente a estes programas foram restringidas cenas que contivessem imagens que remetesse a problemas inerentes à realidade brasileira como a miséria, o atraso econômico e cultural. A construção de uma linguagem televisiva baseada na “asessia” e na inovação estética associada a um aprimoramento técnico garantiu à Rede Globo uma maior audiência, poder econômico e principalmente prestígio entre as demais emissoras.

Conduzida pela “racionalidade empresarial moderna” inerente à indústria cultural, a Rede Globo direciona investimentos em pesquisas de opinião e de mercado para estruturar seus produtos. Com o intuito de planejar sua programação com produções que atendessem aos diferentes estratos sociais a emissora cria, em 1971, seu próprio departamento de análise e pesquisa, o que permitiu melhorar seu desempenho publicitário e ampliar sua audiência. Esta estratégia permitiu a legitimação mercadológica de seus produtos culturais a partir dos altos índices de consumo. Inspirada na organização da grade programática da TV Excelsior, a Rede Globo operou o modelo baseado nos alicerces da horizontalidade (frequência de um programa ao longo de uma semana ou mês) e da verticalidade (frequência ao longo de um dia) estabelecendo elos de cumplicidade com seu público, uma vez que a programação se adequava ao seu cotidiano. Telejornais e telenovelas passavam a ser, e ainda geralmente o são, carros-chefes da audiência televisiva da TV Globo, notadamente o “Jornal Nacional” e uma série de folhetins eletrônicos, estes chegando a contar com até quatro horários diários de exibição, inculcando entre os brasileiros o hábito de ver TV.

O “padrão Globo de qualidade” firmou-se, sobretudo em 1973, com produções em cores, com vinhetas eletrônicas e uma nova programação elaborada por artistas, notadamente vinculados à esquerda, provenientes do meio teatral e cinematográfico. A integração destes intelectuais ligados à esquerda comunista que contribuía, em certa medida, para que a Rede Globo fosse reconhecida como emissora de alta qualidade em termos da produção de teledrama, ou mesmo aqueles que se opunham ao regime militar, muitos dos quais, produzindo tele reportagens críticas, como era o caso de vários, então jovens cineastas/documentaristas, como Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade, a produzirem edições para o programa “Globo Repórter”, como bem demonstra e analisa a pesquisa de Palha (2008). Introduzindo na TV o gênero documentário “Globo Repórter” renovou a

linguagem televisiva e, devido os índices de audiência alcançados, passa a ocupar o horário nobre.

Outra produção semanal de sucesso foi a “Grande Família”, primeira comédia de costumes exibida na Rede Globo que, mesmo com a sutileza no tratamento das questões políticas, sofreu problemas com a censura. Um dos roteiristas responsáveis pela série era o comunista Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) que auxiliou na adaptação da série norte-americana *All In The Family*, produzida pela Rede CBS de 1971, para a realidade nacional. A “Grande Família” abordou com ironia o cotidiano da classe média baixa, as “cafônicas”, os problemas econômicos e as ansiedades vividas pelo povo como: o aumento do custo de vida, a alta dos aluguéis e a falta de perspectivas para a juventude (KEHL, 1986, p.262). Entre os personagens destacam-se os jovens Júnior (Osmar Prado), um estudante de esquerda contestador e engajado, e Tuco (Luiz Armando Queiroz), um *hippie* irresponsável e desligado.

Conforme observa Maria Rita Kehl (1979), o grande mérito inovador da Rede Globo se verifica na articulação das expressões culturais diversificadas na produção televisiva, abrigando tanto autores conservadores como autores de esquerda, captando e trazendo às telas todos os aspectos da realidade nacional, contudo com o cuidado de direcionar o conteúdo e buscando esvaziá-lo de seu caráter mais radical.

Os ideólogos da Globo perceberam que, melhor que omitir os problemas e exigências da realidade social, é encampa-los sob sua tutela. As reivindicações por “mais realismo”, “menos fantasia”, “menos ilusão” e outras vindas de setores mais avançados do público e dos próprios críticos, serviram de orientação à estratégia de programação da emissora que buscou, ao nível do senso comum, falar da realidade brasileira, colocar o “povo” no vídeo, e não omitir nem mesmo os fenômenos criados pelas vanguardas da sociedade (KEHL, 1979, p. 27).

Evidente que sob o aspecto moderno, experimental e nacional-popular persistia um discurso e uma programação sintonizada com as premissas defendidas pelo regime autoritário. Se a teledramaturgia exibia obras críticas - como a sátira sociopolítica de “O Bem-Amado” ou o realismo existencialista de “O grito” - coexistiam, na mesma grade, programas ufanistas como o de “Amaral Netto, o Repórter” e o “Jornal Nacional”. Inaugurado com as transmissões em rede nacional pela TV Globo, o “Jornal Nacional”, foi ao ar em 1969, seguindo o padrão estético que representasse um “Brasil Grande”. De acordo com Boni:

[...] os militares queriam mostrar que o Brasil era um país de primeiro mundo e montaram a Embratel. Nós imaginamos que a primeira utilização óbvia dos enlaces do micro-ondas seria o jornalismo, e começamos a pensar num programa nacional (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 28).

O Jornal Nacional atendia os objetivos de promoção da integração nacional, veiculando a imagem de um país moderno em desenvolvimento. Kehl (1986, p. 265) observa que no “Jornal Nacional”, o conteúdo informativo era fragmentado e direcionado, a fim de mobilizar a opinião pública a assuntos que fossem condizentes ao ideário defendido pela emissora e pelo regime militar. Nesta direção, foi publicada por Guilherme Cunha Pinto, na revista *Veja*, uma reportagem sobre o telejornalismo da Rede Globo, no qual o autor afirma que:

O telejornalismo sempre foi seu departamento mais fraco, por motivos que superam os grandes investimentos em aparelhagem e a contratação de alguns dos mais conceituados profissionais de imprensa do país. Para se entender o fundamental desses motivos é preciso evitar a separação entre televisão e realidade nacional. Como um espelho, a TV reflete ao contrário: é possível, por exemplo, fazer um apanhado dos preconceitos vigentes em nossa sociedade por meio de uma lista das proibições da censura de costumes que poda as novelas. E, como projeção direta, a televisão transmite os valores e os interesses das bases que sustentam o poder. É aí que o telejornalismo, que na teoria deveria projetar o real, seguidamente perde sua força e se desvia para o plano de espelho mágico — pois muitas vezes a divulgação do real não está nos interesses dos agentes dessas estruturas (*Veja*, 31/08/77, p. 54).

Além da autocensura, nos telejornais da Globo notam-se vícios acumulados na repetição de artificialismos a que se engajou a pauta dos programas para disfarçar sua superficialidade. Eugenio Bucci (2004) assevera que o dueto fixado entre o telejornal e telenovela possibilitou, ainda que ambos trocassem posições, a consolidação discursiva da realidade, uma vez que “assuntos que eram tabus no noticiário ganharam o debate público pela porta da telenovela” (BUCCI, 2004, p. 225). Sobre esse dueto Dias Gomes comenta que a telenovela “se desenvolveu sobre uma censura muito mais rigorosa que o telejornalismo”²⁰. Afinal, enquanto algumas telenovelas abordaram de forma crítica a realidade sociopolítica brasileira, programas como o “Jornal Nacional”, de cunho governista, se assemelhavam mais às obras de ficção.

Em consonância com o período efervescente cultural e politicamente no Brasil, em especial com o acirramento da ditadura militar e, além-fronteiras onde o *status quo* estava sendo posto a prova, a Rede Globo encampa no campo televisivo novidades gestadas por seus autores, artistas e produtores, em sua maioria, de formação ou simpatizantes da esquerda, que traduzem sua resistência em novas linguagens e formatos, perpassados por temáticas brasileiras e colados à realidade da população. Questões sobre a telenovela, sua formatação no

²⁰Folha de S. Paulo, 8/09/1989.

Brasil e a participação de artistas vinculados à esquerda neste gênero ficcional, serão discutidas a seguir.

1.3 Do melodramático ao experimental: a telenovela nos anos de 1970

A telenovela, produto da indústria cultural de maior sucesso na América Latina, foi considerada por um de seus principais autores, Alfredo Dias Gomes, como uma narrativa ficcional que detém “uma linguagem própria, uma identidade, para um gênero que nascera do folhetim do século passado, gerara a radionovela e o filme em série, e agora encontrava na televisão, seu veículo ideal” (GOMES, 1998, p. 256).

A narrativa seriada acompanhou o desenvolvimento dos meios de comunicação estando presente nas formas epistolares da literatura (cartas e sermões), em narrativas míticas (As mil e uma noites), nos folhetins do século XIX, posteriormente foi adaptada ao meio radiofônico com a radionovela. Devido ao sucesso desta narrativa, o mercado editorial cria um novo produto: as revistas fotonovelas (Grande Hotel, 1951; Capricho, 1952) (ORTIZ, 1991, p. 43)²¹.

A narrativa seriada ganha sua versão audiovisual com os seriados do cinema e com as *soap-operas*²² e, posteriormente com as telenovelas. Semanticamente a palavra novela significa “história curta”, sendo uma narração em prosa de menor extensão do que o romance. Todavia, não curta como o conto. A telenovela é herdeira do gênero literário *nouvelle* originaram-se na década de 1830, na França, que era publicada em periódicos. De acordo com Meyer (1996), os folhetins constituíam-se em histórias capitulares, publicadas periodicamente em jornais como estratégia empresarial para assegurar a receita destes, uma vez que os leitores acompanhavam, diariamente, o desenrolar da trama. A narrativa era baseada na trajetória de um único personagem em uma concatenação de ações individualizadas

²¹ Entre as décadas de 1920 a 1940, ocorreu um processo de modernização que produziu modificações as estruturas sociais, políticas econômicas e culturais. Neste contexto se estabeleceu uma nova sensibilidade visual difundida tanto pelo cinema quanto pelas revistas ilustradas. As revistas ilustradas foram de grande importância para o estabelecimento de uma nova cultura visual uma vez que propiciaram a circulação de imagens (SAMPAIO, 2012, p. 264-264).

²² A *soap-opera* constitui-se como um gênero televisivo ficcional seriado popular nos Estados Unidos. Patrocinadas por fabricantes de sabão eram direcionadas às donas de casa, difundido séries compostas por episódios transmitidos regularmente que podem estender-se por anos e até mesmo décadas (ORTIZ, 1989, p. 18-20).

conduzindo a um inesperado momento de transição, que tem como ponto máximo, um desfecho surpreendente (MEYER, 1996).

Inserindo-se na cultura contemporânea, a narrativa seriada acompanhou o desenvolvimento tecnológico da indústria cultural, integrando diferentes códigos e tradições (COSTA, 2000, p. 146). Essa narrativa é estruturada a partir do melodrama que, segundo Martín-Barbero (1997), pode ser entendido como “o grande espetáculo popular”, pois contém uma miscelânea de narrativas provenientes da cultura popular. Na concepção do autor, este gênero detém o poder de exaltar a imaginação e exacerbar a sensibilidade das massas através de uma estrutura ancorada no romantismo e no maniqueísmo, que contém sentimentos como raiva, amor, dor e riso. Outra característica do gênero melodramático é a difusão de valores morais e éticos de uma determinada sociedade. A narrativa do gênero melodramático é composta por dois níveis: o vertical que fornece velocidade a narrativa, alterando euforia e desolação, serenidade e desespero e o horizontal formado pela dicotomia entre vício e virtude. A estrutura dramática que compõe o melodrama foi herdada dos teatros ambulantes do século XVI, os quais não eram permitidos diálogos sendo somente encenados (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 158).

A estrutura melodramática na telenovela é composta de uma narrativa de fácil compreensão, constantemente reiterada, acrescida de formato capitular, que amplia paulatinamente o suspense narrativo. O gênero melodramático folhetinesco, próprio da telenovela, contém elementos como a redundância, arquétipos e o gancho. O gancho é um recurso utilizado para garantir a assiduidade do telespectador e está presente ao final de cada cena, bloco ou capítulo e consiste em uma ação interrompida criando uma expectativa futura. Em geral, os ganchos da primeira fase de uma telenovela são desconhecidos do público e ao desenrolar da trama (AGUEIROS, 2001, p. 46).

Neste gênero ficcional estão presentes a diversificação dos núcleos de ação por meio da construção dos personagens e as suas interrelações, assim como a representação de situações cotidianas (SILVA; BRAGA, 2007, p. 1-3). A telenovela é composta por um feixe de tramas, as quais apresentam características próprias e se desenvolvem paralelamente, e são reunidas em núcleos dramáticos. Apesar das tramas poderem interferir umas nas outras, estas possuem continuidade, mantendo a linearidade da história (SADEK, 2008, p. 48). Geralmente, este gênero ficcional contém um roteiro base, composto por romance central envolvido por conflitos ou mistérios que o público desconhece e os personagens não, ou vice e versa. Outro elemento constantemente reiterado é o choque de classes e/ou a ascensão social.

A telenovela capta formas de expressão da cultura popular, assim como aspectos próprios da indústria cultural, estando dependente das lógicas de produção. A indústria cultural pode ser entendida como a produtora da cultura de massa, seguindo normas maciças de fabricação industrial, destinando-se a grande maioria da população (MORIN, 1975, p. 18). O que equivale dizer que a cultura é produzida em larga escala com o intuito de ser consumida através dos veículos de comunicação, como a TV. A produção de uma telenovela segue a uma unidade de produção estruturada a partir do autor, diretor, artistas, cenógrafos, sonoplastas, figurinistas e técnicos. A fim de garantir o esquema de produção para as telenovelas as emissoras contrataram autores consagrados no meio teatral, radiofônico ou cinematográfico (ORTIZ; RAMOS, 1989, p. 135).

Partindo de uma perspectiva sociológica, Esther Hamburguer (2005), analisa a formatação da telenovela brasileira. Segundo a autora a produção da telenovela inicia-se com uma sinopse bem desenvolvida, escrita pelo autor e aprovada pela emissora. Na sinopse estão contidas as estruturas que definem cenários, figurinos, elenco e linhas de produção que articularam o elenco e técnicos. Profissionais como diretores, produtores e autor participam da seleção do elenco. As gravações se iniciam semanas antes da estreia. O ritmo é acelerado. Escrever, produzir, gravar e editar são etapas realizadas simultaneamente, em escala industrial, obedecendo a um cronograma pré-estabelecido e as pesquisas de opinião (HAMBURGUER, 2005, p. 41-48).

Os fatores que determinam os resultados de uma produção televisiva estão intimamente associados às rotinas de produção, estabelecendo critérios do que será produzido, do público alvo, das demandas sociais, entre outros fatores. No que tange a telenovela, a indústria cultural formula estruturas segundo arquétipos. A estrutura presente no gênero concilia-se com a norma de produção industrial. Segundo Edgar Morin (1975, p. 20), “a indústria cultural persegue a demonstração a sua maneira padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos”. Como no folhetim clássico, a telenovela reforça a cada episódio emoções primárias, reiterando constantemente ideias e sensações a cada novo plano.

Estando adequada a lógica da indústria cultural, a produção televisiva foi concebida em formato de blocos, os quais têm sua duração estabelecida de acordo com o modelo de cada emissora de televisão. As emissoras privadas, visando à venda dos intervalos comerciais, possuem blocos mais curtos frente às emissoras públicas. Em relação à telenovela, Arlindo Machado (2000, p. 87-88) afirma que ao estruturar a narrativa em blocos, além do retorno financeiro derivado dos intervalos comerciais, foi possível absorver a dispersão do público

através dos ganchos de tensão, garantindo a permanência da audiência. Incitando a imaginação do telespectador, o suspense induz a participação deste, convidando-o a participar dos desdobramentos das tramas. Esta é a principal particularidade da telenovela brasileira, caracterizar-se por uma obra aberta, resultante das relações interativas entre produção e recepção (AGUIEIROS, 2001, p. 24).

Conforme Sadek (2008, p. 48) o desenvolvimento da história não é “previsível, pois as tramas preferidas pelos espectadores são priorizadas, mais cuidadas e mais elaboradas que as demais”. Os autores deste gênero ficcional devem ser flexíveis improvisando soluções para os impasses criados por interferências externas. Sendo produzidas ao mesmo tempo em que são exibidas, essas produções estão vinculadas as pesquisas de opinião podendo sofrer alterações nas tramas, sendo possível ser prolongadas ou encurtadas, de acordo com a recepção dos telespectadores. Ao ser condicionada às pesquisas em órgãos de aferimento, como o Ibope, a telenovela direciona sua temática a um público alvo específico facilitando à venda de seus espaços comerciais.

A telenovela ao ser formatada a partir dos índices de audiência transforma seus telespectadores em produtores da informação, na medida em que estes reinterpretam o conteúdo programático a partir de seu contexto, gerando uma nova formatação. De acordo com Michel de Certeau (1998, p. 37-45), os receptores engendram, a partir das informações que recebem dos veículos de comunicação, como a televisão, uma produção particular. O telespectador assume, dessa forma, uma postura ativa, influenciando a produção tanto quanto é influenciado pelos produtos culturais. As maneiras de proceder dos telespectadores geram dispositivos articulados com os modos de pensar. Esses dispositivos são formatados e processados pelos consumidores. A telenovela pode ser definida como um gênero de interações desiguais. Esther Hamburguer (2005, p. 19) ao analisar os mecanismos de produção da telenovela, junto a órgãos de aferimento, compreende o gênero com um fenômeno “proto-interativo”, que determina as práticas de mediação entre os receptores e os produtores de significados e representações no mundo contemporâneo.

A telenovela brasileira foi resultado de uma matriz cultural e de um formato específico que a difere dos demais gêneros ficcionais audiovisuais latino-americanos e norte-americanos – como as *soap operas*. Essa especificidade se deve ao fato de que este gênero ficcional está inserido no processo de modernização da cultura brasileira, emergente no final dos anos de 1960 e da consolidação da televisão enquanto indústria (BORELLI; PRIORI, 2000, p. 21-22). As telenovelas brasileiras ainda que seja o produto televisivo nacional mais reconhecido internacionalmente, o gênero é originário de países como Cuba, México e

Argentina. Com o surgimento da comunicação em massa no Brasil, características do melodrama foram incorporadas pelo mercado editorial, rádio, cinema e, posteriormente, pela televisão.

Os núcleos produtores inicialmente eram formados por profissionais provenientes do teatro, cinema e principalmente do rádio, os quais, em meio à precariedade técnica e a improvisos, tentavam com relativa dificuldade se adaptar à linguagem televisiva. A telenovela foi diretamente influenciada pela radionovela que além de textos, forneceu radioatores, sonoplastas que se adequaram a estrutura televisiva. Do cinema, telenovela adaptou os modelos para a movimentação de câmeras, iluminação, variação de cenários e figurinos e o uso de trilhas sonoras.

As primeiras experiências na teledramaturgia foram desenvolvidas pela TV Tupi de São Paulo, adaptando para a televisão, um gênero já consagrado junto às camadas mais populares, a radionovela²³. Dentre os profissionais que se destacavam como autores ou interpretes de radionovelas podemos citar nomes como Oduvaldo Viana, Janete Clair, Dias Gomes, Ivani Ribeiro, Mário Lago, Paulo Gracindo e Heloisa Castelar (COSTA, 2000, p. 143).

Em virtude do número restrito de aparelhos de televisão e ao frágil mercado, a TV na década de 1950, foi marcada pela improvisação técnica, organizacional e empresarial. Conforme assevera Renato Ortiz (1989, p. 44), a herança radiofônica do gênero melodramático impunha um sinal de desqualificação que, devido ao caráter popular, se mostrava contrastante com a audiência televisiva do período, composta pela elite. Nesta fase, as produções televisivas estavam voltadas aos grandes espetáculos teatrais, os quais garantiam à distinção de qualidade. Com a intenção de atribuir maior prestígio cultural para a TV, a programação foi remodelada pelos teatros que, a partir de adaptações de romances estrangeiros consagrados, imprimiram maior qualidade as produções televisivas. Entre os anos de 1953 a 1959, as histórias apresentadas foram apropriadas da literatura internacional (ORTIZ, 1989, p. 45).

A primeira telenovela brasileira produzida foi “Sua Vida me Pertence”, exibida em 1951 e transmitida ao vivo pela TV Tupi, duas vezes por semana, nas terças e quintas-feiras, com capítulos de duração média de 20 minutos. Walter Forster, além de diretor e escritor, era

²³ A radionovela surge em Havana, 1935, e se tomará ao longo da década de 1940, um gênero popular em a toda América latina. Seguindo as necessidades econômicas do rádio comercial, as radionovelas geralmente patrocinadas por firmas de sabão, buscaram como o eixo condutor da narrativa o romance, como estratégia de mobilizar público feminino. A radionovela chega ao Brasil de 1942, ano em que são lançadas “A Predestinada” pela Rádio São Paulo e “Em Busca da Felicidade” pela Rádio Nacional (ORTIZ, 1989, p. 24-25).

também o galã da telenovela. “Sua Vida me Pertence” ganhou repercussão quando levou ao ar o primeiro beijo da televisão brasileira, entre Forster e a heroína interpretada pela atriz Vida Alves, o que gerou polêmica, por ser considerado um escândalo frente aos hábitos da época (SADEK, 2008, p. 35). A trama narra a história de uma violenta paixão de uma moça (Vida Alves) por um homem (Walter Forster) que desdenha do seu amor. Sendo uma adaptação de um roteiro argentino “2-5499 Ocupado”, realizou uma alusão ao telefone, elemento narrativo recorrente ao cinema hollywoodiano do período (HAMBURGUER, 2005, p. 29). “2-5499 Ocupado” mostrava o drama de uma presidiária que se apaixonou pela voz de um desconhecido. Estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes foi inicialmente exibida com três capítulos semanais, posteriormente passando a ser transmitida de segunda-feira a sexta-feira (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 58-59).

Até o início da década de 1960, a telenovela era produzida ao vivo, como os demais programas, sem transmissão diária e emitida apenas na região em que o sinal da emissora podia ser alcançado, ou seja, em média num raio de 100 km. Também não ocupava o horário nobre e tampouco era o produto mais lucrativo. Em 1963, como parte de uma estratégia inovadora a TV Excelsior - em franca concorrência com as então líderes de audiência TV Tupi e TV Record - e utilizando-se da tecnologia do videoteipe (VT), produziu a primeira telenovela diária, “2-5499 Ocupado”, formato ainda em vigência. O advento do videoteipe propiciou um novo ritmo de produção muito mais ágil, planejando a programação através da gravação, seleção e edição de cenas. Além destas vantagens, essa tecnologia ocasionou uma elevação dos níveis de audiência, a valorização do tempo publicitário, gerando maior rentabilidade para as emissoras (SIMÕES, 1989, p. 52-53).

Nos anos iniciais de exibição da telenovela diária no Brasil, o gênero ficcional foi conduzido por histórias melodramáticas, sendo majoritariamente adaptações de roteiros importados da Argentina, México e Cuba. Com “2-5499 Ocupado” os telespectadores habituaram-se à exibição diária e em horário fixo, o que fez com que a telenovela viesse a fazer parte do cotidiano nacional (BRANDÃO, 2010, p. 54). A partir do momento que a telenovela passou a ser exibida diariamente, passou a se configurar como um produto industrial, provocando a decadência do teleteatro, e estabelecendo a lógica industrial sobre a produção televisiva (HAMBURGUER, 2005, p. 29).

Esta mudança de orientação foi patrocinada por multinacionais encontraram na telenovela a forma ideal para a divulgação de seus produtos. Conforme reportagem da revista

*Veja*²⁴, das 24 telenovelas, 70% foram produzidas sob o patrocínio de multinacionais como a Gessy-Lever, Colgate Palmolive e Kolynos – Van Ess. Estas empresas patrocinadoras, desde o período áureo do rádio, formavam uma rede latino-americana de agências de publicidade com a função de divulgar seus produtos formatavam suas próprias telenovelas, constituindo verdadeiras unidades de produção, selecionando *scripts*, roteiros e escritores.

O sucesso de “A Moça que Veio de Longe”, adaptação de um roteiro argentino, realizada por Ivani Ribeiro, demonstrou a capacidade do gênero em mobilizar o público. A história de um amor impossível entre Dr. Raul (Hélio Souto), filho do patrão, e a empregada doméstica, Maria Aparecida (Rosamaria Murtinho), contou com mais capítulos que o *script* original e seu desfecho, conduzido por Ivani Ribeiro, não frustrou o telespectador. “A Moça que veio de longe” afirmou a telenovela no espaço cotidiano, no horário das 20 horas (FERNANDES, 1994, p. 42). Devido a grande popularidade as telenovelas fixaram-se na chamada faixa *prime-time*, se tornando um dos produtos culturais obrigatórios para a programação televisiva, visto os elevados dos índices de audiência alcançados pela narrativa melodramática (ORTIZ, 1989, p. 63). Este gênero ficcional modificou, em um curto espaço de tempo, o hábito dos telespectadores tendo as emissoras que adaptar sua programação, mesmo sem qualquer infraestrutura a este novo tipo de espetáculo. Sobre este fato, Ismael Fernandes (1994, p. 38) observa que emissoras pequenas, como TV Paulista, canal 5, e TV Cultura, canal 2 - esta ainda sob a propriedade das Emissoras Associadas -, se esforçavam para alcançar as concorrentes chegaram a produzir telenovelas diárias sem o auxílio do videoteipe.

Diante do sucesso do folhetim eletrônico na TV Excelsior, a TV Tupi reage com a adaptação da radionovela “O Direito de Nascer”, exibida entre dezembro de 1964 a junho de 1965, em associação com a TV Rio. Escrita em 1946, pelo cubano Félix Caignet para a Rádio Havana, esta obra foi um sucesso repetidamente adaptada para o rádio e televisão em toda a América Latina. No Brasil, a repercussão de “O Direito de Nascer” possibilitou que a telenovela se afirmasse na programação televisiva como a mais eficaz forma de entretenimento. Reeditando um sucesso da década de 1950 da Rádio Tupi (São Paulo) e da Rádio Nacional (Rio de Janeiro), este texto mobilizou, na chave do melodrama, temáticas como a diferença social juntamente ao preconceito. Este melodrama abordou de forma crítica os maus tratos praticados por um patriarca, Dom Rafael (Elísio Albuquerque), à sua filha Maria Helena (Nathália Timberg), que rejeita o neto, considerando-o ilegítimo. A criança,

²⁴ *Veja*, 07/05/1969.

Albertino (Amilton Fernandes), foi criado por sua mãe de leite. Adulto, Albertino se forma em Medicina ascendendo socialmente. Com um desfecho conciliador, anos depois, Albertino não só perdoa seu avô como salva sua vida (FERNANDES, 1994, p. 50). O último capítulo foi exibido em estádios de futebol no Rio de Janeiro e em São Paulo, demonstrando o poder da telenovela sobre as massas. De acordo com Esther Hamburguer (2014, p. 22), a repercussão desta telenovela fez com que o gênero afirmasse parâmetros que iam para além da cultura erudita, bem como ocupasse ambientes que extrapolavam o espaço doméstico. Entre as principais características que marcam a produção das telenovelas entre os anos de 1950 e início da década 1960 estão: a falta de uma linguagem televisual própria; narrativa melodramática; improvisação técnica, detendo um caráter mais artesanal que industrial; migração produtores culturais de outras áreas; e, o grande número de telenovelas adaptadas de textos literários (BORELLI, 2005, p. 194-195).

A TV Globo a fim de fazer frente às emissoras concorrentes líderes de audiência – TV Tupi e a TV Excelsior – investiu, desde o início de suas operações em 1965, em seu principal produto, a telenovela. Para tanto, a emissora foi pioneira na criação de um departamento interno de teledramaturgia. A Rede Globo implantou também sua própria agência de vendas (*merchandising*) propondo a estratégia comercial de interação texto–produto, permitindo a inserção do produto a ser veiculado de forma sutil e agradável (MATTERLART, 1989, p. 74-76).

Sendo um produto vital para a indústria cultural no Brasil, a telenovela foi e continua a ser pautada pela lógica mercadológica. A própria essência da televisão brasileira, desde sua criação, privilegiou o esquema comercial. Este sistema – baseado na exibição de uma programação contínua, com elevado número de horas e níveis de audiência que pudessem ser traduzidos em lucro – encontrou na ficção seriada a fórmula do sucesso. Neste período, o milagre econômico que promoveu o maior acesso a bens de consumo o que ocorreu, conjuntamente a mudanças nas estruturas sociais, dentre as quais se destacam o surgimento de uma classe média urbana com poder de consumo. Com a chegada da TV, classes sociais distintas começam a assistir a mesma programação, iniciando um processo de homogeneização de costumes. Segundo o conceito da indústria cultural, TV é um meio de comunicação de massa e, detêm o objetivo de produzir em grande escala, estimular ao máximo o consumo e formar um público único. Adorno e Horkheimer (1991) afirmam, na obra *Dialética do Esclarecimento*, que a lógica social do capitalismo industrial é criar os bens, as necessidades nos indivíduos e, conseqüentemente, impulsionar o consumo dos produtos lançados no mercado.

A indústria cultural produz e através do consumidor sabe se seu produto foi aceito ou não (se há audiência ou não). O consumidor não fala, ele vê ou recusa a ouvir e a ver. A cultura de massa é imposta do exterior ao público (e lhe fabrica pseudonecessidades, pseudo-interesses). Ou reflete as necessidades do público? É evidente que o verdadeiro problema é o da dialética entre o sistema de produção cultural e as necessidades culturais dos consumidores. A cultura de massa é o produto de uma dialética produção-consumo, no centro de uma dialética global que é a da sociedade em sua totalidade (MORIN, 1975, p. 35).

Produzida em escala industrial a telenovela é marcada por fortes determinantes econômicos e sociais. Obedecendo a mecanismos próprios de funcionamento da indústria cultural é um produto formatado visando atingir um público alvo, previamente estabelecido, constituído por fatores econômicos, gênero e faixas etárias. Tais previsões são determinantes para a comercialização tanto do espaço publicitário – base de sustentação financeira para o produto televisivo –, quanto da prática do *merchandising*.

No contexto midiático, *merchandising* é uma ação promocional que designa a comercialização de menções e aparições de produtos, segundo critérios editoriais de “naturalidade” e do “contexto” da programação (SANTANA; FERREIRA, 2012, p. 6)²⁵. A força da mídia televisiva e o constante acirramento na disputa pelo consumidor transformaram a telenovela em um espaço privilegiado para as empresas divulgarem seus produtos. Como uma eficaz estratégia de venda estas empresas se utilizam da imagem de atores consagrados para atestar a qualidade de seus produtos e levar o telespectador à necessidade de consumi-los. A fim de inserir o *merchandising* de forma natural no texto das telenovelas, os autores recebiam, como forma de incentivo, parcelas sobre os lucros gerados por esta prática comercial (MATTELART, 1989, p. 76).

Pautado por esta lógica comercial desde sua criação, o departamento interno de teledramaturgia da Rede Globo desde sua criação foi dirigido pela cubana exilada Glória Magadan, ex-funcionária de agências de publicidade (como a Colgate-Palmolive), e responsável pela produção e *marketing* de telenovelas patrocinadas por esta empresa na América do Sul. Magadan produziu telenovelas ao estilo melodramático, fantasioso, cujos enredos invariavelmente transcorriam em tempos distantes e terras estrangeiras. Sobre esta característica Janete Clair, em entrevista à imprensa, revelou que em “Rosa Rebelde”: “Glória

²⁵ A telenovela precursora da prática do *merchandising* foi “Beto Rockfeller”, exibida na TV Tupi. Todavia, observando a viabilidade comercial desta estratégia, a Rede Globo foi e é a emissora no Brasil que mais promoveu ações de *merchandising*, buscando a interação texto-produto de forma a divulgá-lo de forma mais sutil e agradável (MATTELART, 1989, p. 75).

Magadan me forçou a levar a história para a Espanha, quando no original ela se passava no interior de Minas. Ela argumentava que o brasileiro não era romântico”²⁶. Várias características atribuídas ao padrão melodramático podem ser percebidas nas produções de Glória Magadan, como o caráter dicotômico e estereotipado dos personagens. O maniqueísmo prevalece nestas tramas, as quais são geralmente conduzidas pelo personagem principal, o herói, que sofre diversos martírios, injustiças e obstáculos ao longo da história. Sua primeira telenovela foi “Paixão de Outono”, transmitida em 1965. Entre os sucessos produzidos sob sua direção estão “Sheik de Agadir” (1966-1967), “A Rosa Rebelde” (1969) e “Sangue e Areia” (1967-1968). Estas telenovelas contaram com figurinos de época e cenários reproduzidos em estúdio. As temáticas tratadas nas telenovelas produzidas por Glória Magadan se enquadravam na fórmula melodramática do gênero descrita pela revista *Veja*:

Antes de tudo, são amores, geralmente impossíveis até o último capítulo, obstados por pais, madrastas, destino, preconceitos (...). Misturados a esse arroz-com-feijão, uma série de temperos essenciais: choques de gerações e interesses; segredos terríveis que se prestem excelentemente para chantagens afetivas e financeiras; vilões que sabem de tudo e heróis que não sabem de nada; beijos secretos, cartas anônimas, telefonemas misteriosos, diários íntimos, personagens estranhos que se esclarecerão apenas no último capítulo; sofrimento atroz dos bons e sádica alegria dos maus que persiste até o penúltimo capítulo, quando finalmente tudo se inverte. E principalmente, os personagens amarram as donas de casa aos anúncios da Gessy-Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess (*Veja*, 07/05/1969).

Em relação a esta nota observa-se que ao patrocinar um produto da indústria cultural que seguia padrão melodramático estas empresas buscaram criar repertórios femininos visando atingir seu público alvo, que convencionalmente era remetido a esfera doméstica.

Nos primeiros anos da telenovela brasileira – período de implantação e consolidação na programação televisiva – o gênero ficcional esteve intimamente vinculado ao melodrama latino-americano, marginalizando temáticas associadas à realidade sociopolítica do país. Conforme destaca Hamburger (2014, p. 9), Magadan determinava aos roteiristas das telenovelas sob sua direção a evitarem referências a eventos que induzissem tensões sociais. No pós-1964 até 1968, a telenovela devido seu caráter melodramático foi uma das únicas produções artísticas que não foi submetida a um rigoroso monitoramento da censura (FERNANDES, 1994, p. 38). Sobre Glória Magadan, Dias Gomes (1998, p. 257) reitera que:

²⁶Folha de S. Paulo, 28/09/1981, p. 5.

Exerceu nefasta influência sobre a nascente teledramaturgia brasileira. Seus melodramas situados sempre em países exóticos e com temáticas piegas e ultrapassados nada tinham a ver com nossa realidade. [...] O afastamento de Glória Magadan permitiu que se banisse das telas da Globo os Limonta e os Montemor, dando lugar aos Joões da Silva e a uma série de experiências que lançariam bases de uma dramaturgia brasileira.

A acirrada concorrência no campo televisivo estabelecida entre as emissoras e a atuação da Excelsior e Globo na produção de telenovelas, tomado como gênero estratégico na busca de maiores níveis de audiência, compeliu a TV Tupi a formatar uma obra ficcional inovadora. Tratava-se da telenovela “Beto Rockfeller”, de Braúlio Pedroso, exibida entre 04 de novembro de 1968 a 28 de novembro de 1969, na Tupi de São Paulo e na TV Rio²⁷. Este folhetim eletrônico foi responsável pela modernização da teledramaturgia brasileira abrindo precedentes para produções mais ousadas e profissionalizadas, consolidando a posição dos autores brasileiros, que afirmaram sua autonomia frente a roteiros estrangeiros, distantes da realidade nacional. Ao inserir no interior da trama fatos, acontecimentos retirados de jornais e revistas da época, Braúlio Pedroso buscou trazer o cotidiano para o vídeo, o que significava, segundo as palavras do autor, “escrever uma novela com uma proposta realista” (RAMOS; BORELLI, p. 78).

Sendo precursora das telenovelas veiculadas às oito horas da noite, “Beto Rockfeller” dirigiu a câmara para um ambiente brasileiro renovando a linguagem televisiva ao introduzir gravações externas, diálogos coloquiais, trilha sonora nacional, um protagonista anti-herói, em um drama urbano e contemporâneo, que se manteve em sintonia com a movimentação sociopolítica do ano de 1968 (HAMBURGUER, 2014, p. 17). Ambientada em São Paulo, o anti-herói malandro e alpinista social Beto Rockfeller (Luiz Gustavo) buscou, através do casamento, ascender socialmente. Exibida às vésperas da decretação do AI-5, “Beto Rockfeller” sofreu pressões por parte da censura na medida em que, mesmo de maneira implícita, propôs um novo discurso em relação ao comportamento ao fazer alusão à ascensão social independentemente dos códigos morais, bem como ao esgotamento do casamento burguês e a liberdade sexual. Devido à repercussão desta telenovela, a revista *Veja* lança uma matéria de capa sobre a alteração do gênero ficcional a partir da exibição de “Beto Rockfeller”. Entretanto, a reportagem foi além, abordando de forma crítica a ação da censura nesta obra com relação à conduta condizente a moral e aos bons costumes:

²⁷ Segundo revista, a telenovela Beto Rockfeller foi transmitida para os Estados: São Paulo, Guanabara, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande de Sul, Bahia, Distrito Federal, Goiás e Pará (*Veja*, 07/05/1969).

Nesta semana dois adultérios encaminhados se diluirão, para atender a Censura, mostrando que o novo herói não é bem uma ovelha negra desgarrada, pois não perde completamente de vista a trilha do resto do rebanho das ovelhinhas bem comportadas (*Veja*, 07/05/1969).

Em “Beto Rockfeller” quase tudo era novo, incluindo o primeiro caso de introdução de *merchandising* no interior da trama, prática que se institucionalizaria posteriormente, principalmente nas produções da Rede Globo. O *merchandising* do remédio *Engov*, veiculado por este folhetim eletrônico, pode ser considerado uma indicação de que uma produção da indústria cultural, desde cedo, se pauta pela lógica de mercado (HAMBURGUER, 2014, p. 30). De acordo com pesquisa realizada pela revista *Veja*²⁸, o gênero ficcional em 1969 era assistido por 09 milhões de pessoas em quase todos os estados brasileiros. A partir de “Beto Rockfeller” foram estabelecidas as conexões entre este gênero televisivo, o desenvolvimento do mercado consumidor nos grandes centros urbanos e a indústria cultural, que marcariam a telenovela na década de 1970.

Ao incorporar elementos do cotidiano nacional, a telenovela adentra o imaginário social criando uma interação entre a trama e o telespectador. De acordo com A. e M. Mattelart (1989, p. 31), “pela primeira vez, estavam representados personagens-tipo que correspondiam às diversas classes sociais. [...] todos viviam conflitos e se enfrentavam na sociedade”. Nesta nova fase da ficção televisiva os diálogos passam a ser coloquiais, com mais gravações externas, aumento do número das tomadas de cenas e sequências desencadeando uma narração mais rápida. O estilo do teleteatro foi deixado para trás adentrando a uma linguagem mais próxima do cinema. E foram justamente a inovação na linguagem da telenovela e o enfoque de suas tramas as situações da realidade brasileira que gerariam ampla e significativa aderência do grande público ao gênero televisivo (HAMBURGUER, 2011, p. 66-69).

A partir de 1969, quando a emissora leva ao ar o “Jornal Nacional”, houve uma remodelação na programação das telenovelas que passariam a considerar em suas tramas elementos inerentes à sociedade e política brasileiras (KORNIS, 2011, p. 117). A própria seleção e definição da sinopse que conduzirá uma nova telenovela foi avaliada tanto em termos de conteúdo, quanto em termos comerciais. Na Rede Globo, esse processo envolve toda a hierarquia da Central Globo de produção, a direção geral e os setores comerciais visto se tratar de uma produção que envolve investimentos muito altos (ORTIZ; RAMOS, 1989, p. 131). Com o propósito de racionalizar o processo produtivo no setor televisivo a Rede Globo inova, criando em 1972, o Departamento de Análise de Pesquisa gerenciado por Homero

²⁸ *Veja*, 07/05/1969.

Sanchez para o controle e identificação das motivações de audiência. Este Departamento de Análise de Pesquisa foi imprescindível para o sucesso das telenovelas, na medida em que permitiu que este gênero televisivo sofresse alterações de acordo com a recepção junto ao público garantindo, assim, a manutenção de altos índices de audiência. Este departamento realizava uma análise comparativa entre o produto televisivo veiculado e o perfil de seus telespectadores, buscando para tanto construir um sistema de trilhos:

Cria-se a partir desses dados um trilho para o desenrolar da trama (no caso de uma novela por exemplo) e dos próximos índices de audiência. Análises semanais dizem se os índices seguem os trilhos traçados; caso contrário, opta-se por uma intervenção na trama da novela, obedecendo às análises feitas em relação às expectativas do público pesquisado (BORELLI; PRIOLLI, 1989, p. 82-83).

Isto fora possível dado ao fato dos agentes envolvidos com a produção de telenovelas perceberem a necessidade de reformular a narrativa tradicional do gênero passando para uma teledramaturgia com características nacionais, como a originalidade de textos e maior realismo (ORTIZ, 2001, p. 80-83). A própria modernização da sociedade brasileira exigia mudanças no discurso televisivo, além de que o Estado, sob o comando dos militares, demandava por temáticas que representassem o “nacional”. Obviamente, eram prestigiados, por imposição oficial, elementos de nacionalidade que fossem convergentes com o regime militar. As telenovelas se tornariam o principal produto da indústria televisiva brasileira, avançando constantemente em termos de produção técnica e, por vezes, de conteúdo, além de uma constante profissionalização dos agentes envolvidos quando se comparada ao quadro televisivo da década anterior. Entre os anos de 1963 e 1969 foram produzidas 195 telenovelas consolidando este gênero narrativo como carro chefe da indústria televisiva, superando a audiência de filmes importados, shows de auditórios e noticiários (ORTIZ, 1991, p. 144).

Tabela 1: Percentual de audiência na programação - São Paulo

Percentual de audiência na programação - São Paulo				
Gênero Programático	1971	1973	1975	1977
Telenovela	17%	22%	20%	22%
Shows/ Programas auditório	18%	14%	11%	5%
Noticiários	8%	8%	11%	10%
Musicais	3%	4%	2%	3%
Comédia	3%	4%	2%	3%
Filmes (Importados)	10%	16%	19%	13%

Fonte: RAMOS; BORELLI, 1989, p. 91.

Conforme se pode constatar, a partir dos dados levantados pelos autores Ramos e Borelli (1989, p. 90-91), a telenovela ultrapassa os índices de audiência de gêneros que anteriormente dominavam a programação televisiva como os filmes importados e programas de auditório. No início da década de 1970, a telenovela transcenderia os limites do produto midiático de entretenimento, posto que as tramas telenovelísticas passam a influenciar diretamente na formação de opiniões entre diversos segmentos do público, tornando-se um dos mais importantes mediadores socioculturais do país. Papel e importância ainda presentes no cotidiano brasileiro.

Neste momento surgiram inovações que racionalizaram e sofisticaram o processo produtivo. Inovações tecnológicas como a transmissão em rede nacional, o emprego do videocipe possibilitariam um maior grau de planejamento e organização, além do emprego de câmeras cada vez mais leves que permitiram realizar tomadas externas, conferindo uma maior dose de realismo. Os cenários passaram a ser grandes metrópoles, lugares paradisíacos, cartões postais, que transmitiam a noção de identidade brasileira. A introdução da cor alterou significativamente o processo produtivo. Cenários, figurinos e iluminação passam a incorporar outras gradações, que vão para além do preto e do cinza, até atingir a luminosidade do branco. A formação de profissionais especializados ao meio televisivo e o processo de divisão de trabalho permitiu a criação de departamentos próprios, responsáveis pelo figurino, cenografia, iluminação, sonoplastia, rompendo com o formato artesanal.

Sendo um produto da indústria cultural, a telenovela tem toda sua lógica de produção direcionada para atender o mercado. De acordo com os autores Ortiz e Ramos (1989, p. 144), a sonoplastia foi o último elo na cadeia de fabricação de uma telenovela. A trilha sonora foi

empregada na teledramaturgia com o propósito de compor as cenas, embalar as aventuras de cada personagem e deteve um papel fundamental para o estabelecimento da conexão emocional com o telespectador. Porém, diferentemente do cinema, onde a música surge a partir do clima sugerido pela cena, na telenovela brasileira o tema musical passa a ser associado diretamente aos personagens principais (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 27). A sobreposição da música à imagem foi empregada como um elemento narrativo indispensável que permitiu intensificar a emoção presente em cada cena. Segundo Daniel Filho, a música quando empregada na telenovela possui várias finalidades: de informar ao telespectador que a telenovela está começando, de conferir emoção à cena e de “privilegiar todos os sentidos na busca do telespectador” (FILHO, 2003, p. 322).

A música é o apoio da imagem. Sem ela, qualquer produto sofre uma enorme perda. Grande parte da emoção está embutida no som e na música, que tanto contribuem para o sucesso do produto como podem estragá-lo totalmente. Com a música é possível montar cenas maravilhosas. Certos filmes ficaram marcados e são lembrados muito mais pela música do que pela história que contavam (FILHO, 2003, p. 323).

Inicialmente, grandes maestros e sonoplastas eram responsáveis pelas trilhas nas telenovelas. Aos poucos a dimensão musical foi adquirindo autonomia, e a trilha sonora passa a ser entendida como um produto mercadológico independente e extremamente rentável. Percebendo o potencial de mercado, a gravadora Phillips inicia a produção e a comercialização das trilhas sonoras, que alcançaram altas vendas. Estas trilhas sonoras eram constituídas geralmente por canções inéditas – o que seria uma eficiente estratégia de *marketing* para ambas as mídias - e gravadas pelos cantores mais populares do período, todos pertencentes ao elenco musical da Phillips (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 52). Posteriormente, a fim de desenvolver e comercializar trilhas sonoras de telenovelas produzidas exclusivamente pela Rede Globo, foi criada a gravadora a Som Livre pertence à SIGLA (Sistema Globo de Gravações Audiovisuais Ltda.) e a Globo Comunicação e Participações S.A.. As trilhas sonoras passam a ser produzidas com infalibilidade industrial, sendo consumidas por um público já sedimentado pelo hábito de assistir telenovelas. O êxito da comercialização das trilhas sonoras se deve ao fato de terem veiculação diária, atingindo milhões de telespectadores. O primeiro LP lançado com o selo Som Livre foi da telenovela “O Cafona”, em 1971. A partir da instauração da empresa Som Livre compositores reconhecidos passaram a ser contratados com o intuito de criar temas específicos para as tramas e até mesmo, compor trilhas sonoras completas. Entre os anos de 1972 a 1974 foi uma

prática comum compositores receberem o *briefing* da telenovela e dos personagens principais e em um curto espaço de tempo, criar uma média de dez a doze canções. Tal prática além de acelerar o processo de produção do álbum garantiria a unidade artística do álbum. Entre estes compositores destacam-se Antônio Carlos, Jocaí Marcos e Paulo Cesar Valle que assinaram as trilhas de “Selva de Pedra” e “Ossos do Barão”; Roberto Carlos e Erasmo que criaram o LP da telenovela “O Bofe”; Baden Powell e Paulo Cesar Pinheiro foram responsáveis pelas canções de “O Semideus”; Raul Seixas e Paulo Coelho fizeram a trilha de “O Rebu”, Toquinho e Vinícius de Moraes compuseram todas as canções de “O Bem-Amado” e a maior parte de “Fogo Sobre a Terra” (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 56).

Neste contexto emerge o produtor musical que é responsável pela seleção e do repertório juntamente com o diretor, que deve estar em acordo com o perfil de cada personagem. O produtor musical é responsável não só pelas canções temáticas, mas também pelo som no aspecto técnico, que vai dos arranjos até o desenho de som²⁹ (FILHO, 2003, p. 323). Em uma construção sonora audiovisual para uma telenovela o som é manipulado pelo produtor musical com o objetivo de ilustrar/destacar ações que ocorrem na sequência de uma cena, ou como música temática que acompanha um determinado personagem. Com relação às trilhas sonoras José Ramos e Renato Ortiz (1989, p. 146) apontam que:

[...] a primeira metade a telenovela habitualmente divulga a chamada trilha nacional; daí por diante, começa a ser programada também a trilha internacional, com sucessos musicais importados.

As trilhas nacionais conferiam projeção nacional e internacional aos cantores e bandas, muitas vezes transformando suas músicas em *hits* do momento. Com a comercialização das telenovelas no exterior, buscou-se implementar estratégias comerciais mais rentáveis, lançando as trilhas sonoras no mercado internacional (ORTIZ; RAMOS, 1989, 148-149).

Estas transformações no gênero assegurariam que, em parte, a venda de folhetins eletrônicos brasileiros no mercado televisivo internacional, fosse uma prática ampliada e consolidada a partir de meados dos anos de 1980³⁰. Como gênero ficcional mais bem-

²⁹ Conceito que abrange a estética de som, os diálogos e nos efeitos sonoros explorando as possibilidades expressivas do som, criando ligações dramáticas entre personagens, locais e objetos através de elementos sonoros, alargando a resposta emocional do telespectador (WISNIK, 2010).

³⁰ Neste contexto, as telenovelas se transformam em produtos líderes de audiência, abrindo espaço para um mercado emergente dentre os quais estão Portugal, Cuba, China, URSS, França, Grécia e EUA. As primeiras telenovelas a terem seus direitos autorais exportados são o “Vêu de Noiva” e posteriormente “O Bem-Amado” (HAMBURGUER, 2011, p. 66).

sucedido e exportado da televisão brasileira, a telenovela também contribuiria, como avaliado por Burke e Briggs (2006, p. 77), para a globalização da imagem do Brasil, uma vez que disseminaria ao público estrangeiro um painel representativo da cultura nacional. As principais inovações presentes no padrão de qualidade seriam experimentadas na telenovela.

O processo de internacionalização das Organizações Globo insere-se na racionalidade do capitalismo e se viabilizou a partir do processo de reordenação política e econômica desencadeadas nos anos de 1970. A internacionalização, realizada através da exportação das telenovelas, permitiu a Rede Globo obter vantagens competitivas, conquistar novas oportunidades de crescimento fora do mercado de origem e ampliação dos lucros (BRITTOS, 2005, p. 133). A partir de 1976, foi criada uma estrutura própria de comercialização internacional que exportava as telenovelas principalmente para países de língua portuguesa, latino-americanos e africanos. Segundo Ortiz e Ramos (1989, p. 119), em 1977, as exportações de telenovelas pela Rede Globo já alcançavam o valor de US\$ 300.000. As principais concorrentes da Rede Globo, em termos de exportação de telenovelas, são a Televisa do México; a Cisneros da Venezuela. Os folhetins eletrônicos produzidos por estas emissoras contêm um viés mais melodramático e são direcionadas a um público mais conservador, sendo menos ousadas que as produções brasileiras ao abordar questões comportamentais e temas sociopolíticos (BRITTOS, 2005, p. 137).

Não obstante, o segmento de entretenimento televisivo, destacadamente à telenovela, avançaria em termos de conteúdo sob uma paradoxal combinação: televisão/Rede Globo e intelectuais, artistas da esquerda, geralmente provenientes do teatro ou cinema, com atuação nos círculos culturais desde os anos de 1950 e de 1960. Cássia Palha (2008) aponta que a partir da instituição do “padrão Globo de qualidade” houve uma incorporação e renovação de sentidos no poder midiático, instituído junto aos atores sociais e destes juntos aos meios, numa via de trocas e “ressignificações” recíprocas.

Esta renovação de sentidos na grade de entretenimento foi, no auge da repressão do regime militar, proposta por produções artísticas de autores, produtores, roteiristas, atores e técnicos vinculados, notadamente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) (SACRAMENTO, 2009, p. 64). Mesmo clandestino desde 1947, o PCB, teve forte presença no campo cultural fornecendo subsídios ideológicos aos seus artistas e intelectuais para a formação de um “sentimento da brasilidade romântico-revolucionária” e para criação de uma experiência na estética “nacional-popular”, produzida dentro de um conjunto de valores e realizações. Estes intelectuais e artistas deveriam ser a expressão das massas, uma vez que representariam os interesses populares. Levariam à cultura diretamente ao povo. A esfera cultural seria o espaço

privilegiado onde se processaria a “tomada de consciência política da realidade brasileira” (ORTIZ, 2012, p. 79). A política cultural articulada pelo PCB formatou concepções estéticas que se embasavam nos princípios de comunicação e de conscientização das classes populares.

O regime militar estabeleceu um processo de desarticulação e institucionalização estatal dos dramaturgos engajados impossibilitando-os, através da censura federal, de encenar e se comunicar com seu público (ORTIZ, 1991, p. 114). Diante da consolidação do aparato de controle militar a televisão, especialmente a TV Globo, passou a ser vista por artistas e intelectuais de esquerda não apenas como uma instância reprodutora da ideologia burguesa, mas como um mercado de trabalho atraente que possibilitava alcançar amplos setores da população.

Os laços de sociabilidade que uniam os militantes comunistas asseguraram a distinção e *status* por meio de amplo crédito social foram fundamentais para que eles fossem considerados os “especialistas certos” para atenderem os requisitos de recrutamento das mídias de massa nos anos 1970 (SACRAMENTO, 2009, p. 68). De acordo com Bourdieu (2011), pode-se entender que o sucesso de um determinado produto ou estilo na indústria cultural se deve, principalmente, aos atores detentores da hegemonia dentro do campo artístico, por meio da conjunção entre diversos fatores, como a conquista de elevados índices de audiência e, principalmente, o reconhecimento obtido no próprio campo entre os críticos e outros produtores que elevam o capital cultural da obra. Esther Hamburger assinala que a presença destes intelectuais de esquerda, oriundos do teatro e do cinema experimental, em uma emissora de televisão comercial, em plena ditadura militar, sugere a complexidade do fenômeno da telenovela no Brasil (HAMBURGER, 2005, p. 40). Dentre estes, destacavam-se, Dias Gomes, Lauro César Muniz, Oduvaldo Vianna Filho, Mario Lago, Flávio Migliaccio, Francisco Milani, Gianfrancesco Guarnieri e outros (KORNIS, 2003, p. 127).

Segundo Raymond Williams (1992, p. 103-104), na indústria cultural, o artista tem que se adequar aos padrões estabelecidos pela empresa. Seguindo a mesma premissa, Martin Barbero (1997) aponta que os produtos televisivos não estão somente associados aos interesses comerciais, mas também a uma lógica cultural. Todavia, tais propostas experimentais para a telenovela para serem bem sucedidas na indústria cultural deviam estar direcionadas para alcançar altos índices de audiência, o que objetivava, em última instância, a lucratividade. Não obstante, estes artistas de esquerda encontraram no interior da indústria cultural – que detinha valores liberais e sendo tal setor incentivado pelos governos militares – um espaço para expressar algumas visões críticas sobre a realidade social brasileira, apesar dos eventuais cortes da censura ou mesmo da autocensura, promovida pelas empresas

televisivas, no intuito de se defenderem, geralmente, de possíveis sanções do regime militar. Marcelo Ridenti (2014, p. 335) afirma que:

Não raro, o mesmo artista dava mostras ora de colaboração como regime militar, ora de crítica a ele, dependendo do momento. Uma pista para a incompreensão desta incoerência aparente poderia ser encontrada nos pontos de intersecção entre nacionalismos de direita e esquerda, e especialmente na inserção do artista no mercado cultural e nas lutas internas de seu campo profissional, procurando situar-se em relação às expectativas desencontradas dos pares, dos financiadores e do público.

A partir da implantação da nova grade de programação para o horário nobre, no qual o principal telejornal, o “Jornal Nacional”, se situava entre duas telenovelas, exibidas nos horários das 19 e 20 horas criou entre os telespectadores o hábito familiar de assistir TV, garantindo a fidelidade do público e o aumento vertiginoso dos níveis de audiência (BORELLI; PRIORI, 2000, p. 19). De acordo com Homero Icaza Sanchez, chefe do Departamento de Análises e Pesquisas da Rede Globo, em entrevista à imprensa, ao descrever a programação das telenovelas, afirma que o direcionamento da produção visava atingir um determinado público alvo e prender a audiência deste por um período maior o possível:

Entro às 6 horas com uma história juvenil que faz a mulher recordar o tempo das avós, pureza, romantismo *A Moreninha*, *O Feijão e o Sonho*. Às 7, solto uma coisa ainda leve, mais já com alguns problemas, quase uma espécie de fotonovela *Anjo Mal*. Agora, na novela das 8, meus amigos, aí a mulher faz a catarse – é o dia-a-dia, a vida dela, os filhos de Salviano Lisboa que são uns safados, o inferno da Lucinha (*Pecado Capital*, a neurose de Lina – *O Casarão*). Já na novela das 10 forneço uma leitura dupla. É um horário que a gente pode se soltar mais, ousar mais, experimentar (*Veja*, 06/10/1986).

Como se pode verificar no depoimento supracitado a fixação dos horários organizados de acordo com temáticas possibilitou a adequação das telenovelas a um determinado público-alvo. As fórmulas diferenciadas a cada horário eram contrapostas por uma diferenciação do público por idade, sexo e classe social. A distribuição horária da programação desse gênero estabilizou os perfis de audiência, preenchendo os horários das 18 até às 22 horas. Esta programação, estruturada nos anos de 1970, possuía conteúdos específicos condizentes com a faixa etária de classificação, estabelecida pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão da Polícia Federal (MATTELART, 1989, p. 60). No entanto, além dos perfis de audiência e da faixa etária de classificação deve-se considerar também, como eixo de análise para as telenovelas, as doses de realismo contidas nas tramas.

O horário das 18 horas foi ocupado por temáticas adaptadas da literatura romântica para a cultura brasileira, sendo direcionadas, em especial, a um público feminino e juvenil. Para uma maior identificação com o público alvo o elenco era composto por um maior número de crianças e adolescentes. Anteriormente, o horário das 18 horas era preenchido por filmes que não atingiam nem 10% da audiência. Com as telenovelas, estes índices atingiram níveis tão altos que as emissoras concorrentes copiaram a receita. A telenovela das 19 horas possui características mais próximas à comédia romântica - mais radiofônica que visual - o que permitia aos telespectadores, que retornavam de seu trabalho, se dedicarem a outras ocupações sem perder o desencadeamento da trama (MATTELART, 1989, p. 61).

Principalmente neste horário a telenovela detinha grande potencial pedagógico e se mostrava em sintonia com os objetivos do Estado, o qual concebia a ficção televisiva como um serviço de utilidade pública. Discutiu-se em reportagem da revista *Veja*³¹, intitulada *Horário rural*, o conteúdo de mensagens propagadas pelo Estado na telenovela “Meu Pedacinho de Chão”, exibida em 1971 na Rede Globo. Tratando-se de uma coprodução entre a TV Cultura e a Rede Globo, esta telenovela considerada educativa foi direcionada para o público juvenil. Barros Filho (2011, p. 189) afirma que a telenovela “Meu Pedacinho de chão” foi financiada e levada ao ar, ainda no início da década de 1970, pela TV Cultura. Segundo o autor, esta produção foi resultado de uma pesquisa de *marketing* encomendada pelo governo federal - em especial das secretarias de Educação, Saúde e Agricultura - que indicava a telenovela como o principal meio de atingir as mais variadas esferas sociais (BARROS FILHO, 2011, p. 189- 190). Dentro destas premissas foi formulada a telenovela “Meu Pedacinho de Chão” que compartilhou valores difundidos pelo regime militar no que diz respeito a ensinamentos úteis sobre higiene, saúde e agricultura, além de veicular e promover a necessidade de alfabetização da população, principalmente no meio rural.

As produções da Rede Globo para os horários das 18 e 19 horas estavam alinhadas às exigências governamentais, almejando uma televisão “educativa” e de “qualidade”, que resgatasse a “nacionalidade”, exigidas pela política cultural do regime militar (BORELLI; RAMOS, 1989, p. 87). No horário nobre é a vez do drama com viés folhetinesco, caracterizado pelo gancho dos grandes mistérios. Abrangendo todas as faixas etárias, gêneros e tendo como público alvo as diversas classes sociais, a telenovela das 20 horas, ainda hoje, é uma vitrine de representação da realidade brasileira, que está em conformidade com comportamentos considerados contemporâneos (HAMBURGUER, 2005, p. 149).

³¹ *Veja*, 10/05/1972.

Na Rede Globo, este novo estilo de teledramaturgia foi implementado com “Véu de Noiva”, exibida em 1969, que era divulgada da seguinte forma: “Em Véu de Noiva tudo acontece como na vida real - A novela-verdade” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124). O *slogan* demonstra a superação do romantismo tradicional em direção ao realismo moderno no gênero. De autoria de Janete Clair a trama transcorria no Rio de Janeiro e fazia referência a símbolos e atividades que mobilizavam a imaginação nacional naquele momento. A alusão à Fórmula 1, esporte elitizado e ascendente naquele período em grandes centros urbanos, foi representada na trama pelo piloto interpretado pelo ator Cláudio Marzo. Recorrendo a diálogos coloquiais, curtos, tomadas externas e explorando os pontos turísticos da cidade maravilhosa, Janete Clair incluiu, junto aos personagens da ficção, personalidades famosas como Vinícius de Moraes e o cronista Carlos de Oliveira (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 125).

Outra telenovela de sucesso produzida a partir desta estratégia modernizante foi “Irmãos Coragem”, também de Janete Clair, exibida em 1970 (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 125-127). Visando alcançar um novo perfil de telespectadores para o gênero ficcional, “Irmãos Coragem” ao abordar o futebol, em um contexto no qual o Brasil acabara de se consagrar campeão mundial, despertou a audiência do público masculino. Incorporando aspectos estéticos do *western* norte americano, esta telenovela aproxima-se da história social brasileira ao aludir estruturas próprias do coronelismo que ainda se mantinham, mesmo com o crescente processo de modernização que galvanizou o país naquele momento (HAMBURGUER, 2005, p. 89-91). Com “Irmãos Coragem”, a Rede Globo assumiu a liderança de audiência neste gênero televisivo durante toda a década de 1970.

O último horário de exibição, às 22 horas, era veiculado de segunda a sexta e dedicado a projetos mais ousados e experimentais (SACRAMENTO, 2010, p. 126). Este horário foi inaugurado, em 1969, com “Verão Vermelho” de Dias Gomes, sendo suspenso, em 1979, com “Sinal de Alerta” do mesmo autor (MATTELART, 1989, p. 63). Todavia, existiam tensões entre o governo autoritário e as emissoras privadas, provocadas pela atuação da censura nas produções televisivas. No caso das telenovelas, as temáticas que não estivessem alinhadas às determinações da censura, mesmo após cortes, seriam deslocadas para um novo horário - de menor audiência - às 22 horas.

A atmosfera de controle e vigilância política e cultural estabelecida pelo Estado, sob a égide da ditadura militar, se refletiria diretamente no âmbito da telenovela, sobretudo na fase em que a censura oficial atuou de maneira mais sistemática, ou seja, durante a vigência do AI-5. No início dos anos de 1970, todos os programas televisivos estavam sujeitos às

arbitrariedades da censura. O AI-5 concedia ao Poder Executivo Federal o direito de censurá-los, bem como o de estimular a prática da autocensura, evitando assim qualquer publicação ou transmissão que pudesse levar o meio de comunicação a ser enquadrado na Lei de Segurança Nacional (CARVALHO, 2002, p. 162).

A proximidade da Rede Globo de Televisão com o regime militar não impediu que a emissora tivesse problemas com a censura em diversos momentos da elaboração de sua grade e, no que tange às telenovelas, principalmente, as obras exibidas às 22 horas. A partir de 1968, com a radicalização política deflagrada pelo AI-5, juntamente com a modernização da sociedade brasileira - que demandava uma reformulação dos produtos televisivos - iniciou-se o período de maior experimentalismo na história da telenovela brasileira. O termo “televisão experimental” é atribuído a produções que buscam ultrapassar as convenções do meio. Estes projetos experimentais por trazerem inovações estéticas e ultrapassarem a complacência do meio televisivo ampliaram os limites de aceitação do público (ANZUATEGUI, 2012).

Este horário permitiu que os autores politicamente vinculados à esquerda encontrassem refúgio na telenovela e utilizassem de sua dimensão social, ou mesmo seu potencial pedagógico, como um espaço simbólico de resistência. Neste espaço era possível realizarem experiências formais e desenvolver temáticas de acordo com seus projetos artísticos. O realismo presente nas telenovelas das 22 horas permitiu a discussão de questões sociopolíticas do momento. Ramos e Borelli (1989, p. 94) pontuam que:

Contradições na metrópole, conflitos políticos e a cultura popular num clima fantástico, atores e atrizes, enfocados “simplesmente” como seres humanos, valores sociais e morais em choque. A preocupação norteadora é o “retrato da realidade”, “espelho da realidade”, “fidelidade à realidade”. Tarefa difícil, inserir a forma realista, com pretensões críticas, no interior do principal produto da indústria cultural.

Contudo, estes projetos experimentais foram limitados pela censura a uma “área restrita”, o horário das 22 horas, com o intuito de diminuir os possíveis laços com as camadas populares. Observa-se que este é o horário de menor audiência e, portanto, de menor importância comercial, de maior classificação etária, 16 anos, sendo dirigido a um público mais intelectualizado, tendo com alvo as faixas “A” e “B”. Segundo os autores Armand e Michelli Mattelart (1989, p. 117):

O risco que comportavam para o projeto consensual não escapou evidentemente ao aparelho de censura, que não cessou de adiar, mutilar e principalmente recomendar sua difusão para os horários mais permissivos da

noite. Eterno jogo das autoridades programadoras: o que, no Brasil, é solução preconizada por uma censura institucionalizada é, em outros lugares, as fórmulas metabólicas que permite rejeitar indefinidamente para os horários de menor audiência os produtos de dimensão: a experimentação estética, a liberação de tabus sexuais, a insubordinação política.

Neste horário, as restrições da censura se tornaram levemente porosas e possibilitavam que autores mais eruditos - com experiência no teatro e cinema - produzissem obras modernas baseadas na representação do cotidiano e nas questões mais urgentes da realidade sociopolítica daquele período (BORELLI, 1989, p. 93). Dentre estes intelectuais estavam Jorge de Andrade, Walter Dust, Braúlio Pedroso e Dias Gomes. Com exceção de Jorge Andrade, todos os demais possuem alguma ligação, em maior ou menor grau, com o PCB (ANZUATEGUI, 2012, p. 29).

A Tabela 2 apresenta a relação das telenovelas exibidas pela Rede Globo no horário das 22 horas.

Tabela 2: Telenovelas veiculadas pela Rede Globo no horário das 22 horas

Telenovelas Rede Globo 22 horas			
Título	Autoria	Capítulos	Período de exibição
Verão Vermelho	Dias Gomes	209	17/11/1969 a 17/07/1970
Assim na terra como no céu	Dias Gomes	212	20/07/1970 a 23/03/1971
Cafona	Braúlio Pedroso	188	24/03/1971 a 26/10/1971
Bandeira 2	Dias Gomes	179	27/10/1971 a 15/07/1972
O Bofê	Braúlio Pedroso	143	17/07/1972 a 20/01/1973
O Bem-Amado	Dias Gomes	178	22/01/1973 a 03/10/1973
Ossos do Barão	Jorge Andrade	120	08/10/1973 a 31/03/1974
O Espigão	Dias Gomes	112	01/04/1974 a 01/11/1974
O Rebu	Braúlio Pedroso	112	03/11/1974 a 11/04/1975
Gabriela	Walter Dust	135	14/04/1975 a 28/10/1975
O Grito	Jorge Andrade	125	27/10/1975 a 30/04/1976
Saramandaia	Dias Gomes	160	03/05/1976 a 30/12/1976
O Bem-Amado (Reexibição)	Dias Gomes	66	03/01/1977 a 27/06/1977
Nina	Braúlio Pedroso	142	27/06/1977 a 13/01/1978
Sinal de Alerta	Dias Gomes	112	31/07/1978 a 26/01/1979

Entre as telenovelas das 22 horas que propõe um novo padrão estético e experimental podemos destacar: “Gabriela” de Walter Dust, adaptação do romance de Jorge Amado,

exibida entre 14/04 a 24/10/75, mesclou sexualidade a questões sociopolíticas como comportamento social, fome, pobreza e o coronelismo; “O Rebu”, de autoria de Bráulio Pedroso, foi levada ao ar entre 04/11/1974 a 11/04/1975, inovou a linguagem teledramática ao conduzir a trama em apenas 24 horas; “O Grito” de Jorge Andrade, exibida entre 1975 e 1976 mostra, em imagens documentais a pobreza e as desigualdades presentes nas ruas de São Paulo.

“E se, no horário das oito reinava Janete Clair, o das dez quem dava as cartas era Dias Gomes” (SACRAMENTO, 2012, p. 280). Das dezesseis telenovelas exibidas às 22 horas, oito produções têm a autoria de Dias Gomes.

Todavia, a fim de observar as obras televisivas de Dias Gomes como um reflexo de um discurso ideológico mais amplo, com as conexões com o seu próprio momento histórico, será traçada uma breve biografia do autor, percorrendo suas principais obras, nos mais diversos meios de comunicação.

1.4 Dias Gomes: apenas um autor subversivo?

Reconhecido como um dos mais proeminentes escritores do teatro quanto da teledramaturgia, Alfredo Dias Gomes (1923-1999) produziu obras que circularam por mais de quarenta anos no teatro, rádio, cinema e televisão. Autor de uma obra artística extensa escreveu trinta e duas peças, quatorze telenovelas, dois seriados, cinco minisséries, nove livros, além de adaptar três obras para o cinema³². Em toda sua trajetória, Dias Gomes buscou manter uma unidade ideológica ao incorporar temáticas vinculadas ao nacional-popular que possibilitavam o receptor de sua obra adotar uma postura crítica frente a sua própria realidade. Uma das especificidades de sua produção artística para a TV reside no fato desta ter sido embasada em suas peças, que por sua vez, que exploravam o painel sociopolítico da realidade brasileira (GOMES, 1990, p. 563). Ao compor as tramas de suas telenovelas, Dias Gomes recorreu a adaptações ou a temáticas anteriormente exploradas no palco, nas quais circulavam personagens inspirados na cultura popular.

³² Ao longo de sua carreira, Dias Gomes escreve um total de 32 peças, 04 romances, 08 telenovelas, 02 seriados, 05 minisséries, além de sua autobiografia *Apenas um subversivo* (1998). Dentre as peças de sua autoria na década de 1940 estão: “Ludovico” (inédita) 1940, o drama “Amanhã Será Outro Dia”, de 1941, “Pé de Cabra” (a primeira a ser encenada) de 1942, “O Homem que Não Era Seu” (inédita) de 1942. No ano de 1943, assina um contrato de exclusividade com Procópio Ferreira e concebe as peças: “João Cabão”, “Zeca Diabo”, “Eu Acuso o Céu” (radioteatralizada), “Um Pobre Gênio” (inédita), “Doutor Ninguém” e “Sinhazinha” (radioteatralizada). Em 1948, escreve “Phalus” que permanece inédita (CAMPELLI, 1982, p. 12-13).

Além de relatos, entrevistas e depoimentos, será tomada como principal eixo de análise a autobiografia de Dias Gomes, *Apenas um Subversivo* (1998), com o intuito de tecer um breve panorama sobre a vida e obras do autor bem como do contexto ideológico e estilístico assimilados por ele. Em sua autobiografia Dias Gomes reafirma e valoriza sua imagem como um dos principais dramaturgos brasileiros, ligado à esquerda, buscando resgatar sua trajetória em um momento em que vivia uma crise pessoal e artística (SILVA, 2015, p. 1-2) Ao narrar sua história, o sujeito autobiógrafo descreve situações, e geralmente concebe sua vida não como uma confirmação de regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura a ser inventada (CALLIGARIS, 1998, p. 21). Neste pressuposto, a autobiografia constitui-se um “princípio de identidade”, uma forma de representação do sujeito por si mesmo que implica em uma narrativa que o posiciona (seja qual for sua relevância social) em seu contexto sociopolítico e cultural. Ao narrar sobre si mesmo o indivíduo parte do um tempo presente onde são produzidas as memórias. A memória discursiva presente em uma autobiografia é, como toda a memória, ambígua: recupera o passado, ao mesmo tempo em que apaga e silencia (POLLAK, 1989).

De acordo com a pesquisa desenvolvida por Igor Sacramento (2013, p. 462) a trajetória de Dias Gomes foi marcada por processos sociais mais amplos, que não restringiam suas produções às diretrizes postuladas pelo PCB, nem às lógicas e estruturas internas dos diversos segmentos da indústria cultural em que trabalhou. A formação como intelectual comunista ocorreu de forma simultânea a sua constituição como profissional midiático, visto que, na medida em que estreava em sua carreira como dramaturgo, iniciava a sua militância no PCB, que se deu entre os anos de 1945 e 1972. Em 1973 se desvincula definitivamente do Partido. A atuação de Dias Gomes nos órgãos e organizações do PCB e nos campos midiáticos se efetivou em um processo concomitante, o que desfaz a percepção que ele foi um dramaturgo comunista e, depois, um teledramaturgo (SACRAMENTO, 2013, p. 3). Dias Gomes concebe o intelectual engajado como um:

[...] artista engajado exerce a liberação contínua. E a exerce de maneira integral, como artista e como homem. Ao contrário do que pensam alguns, o engajamento não constitui um obstáculo na busca da verdade, mas uma condição para que possamos conhecê-la em toda sua plenitude e expressá-la esteticamente (GOMES, 1990, p. 560).

Dias Gomes, baiano de Salvador, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1935, onde encontrou seus caminhos na ficção. Com apenas 15 anos, escreveu sua primeira peça, “A

Comédia dos Moralistas”, primeira colocada no Concurso do Serviço Nacional de Teatro. Entre os anos de 1939 a 1941, escreveu as peças “Esperidião e Ludovico”, “Amanhã Será Outro Dia”, mas somente estreou no teatro profissional somente em 1942, com a comédia “Pé de Cabra”, encenada por Procópio Teixeira, cujo texto criticava a sociedade das aparências. Esta peça sofreu censura pelo DIP³³ que considerou seu texto marxista, tendo o autor que realizar cortes, adiando a estreia da peça (GOMES, 1998, p. 67). Em entrevista concedida a Ferreira Gullar e Moacyr Felix (1990, p. 562), Dias Gomes, ao ser questionado sobre a produção de peças, política e socialmente engajadas, afirmou que:

[...] minha primeira peça encenada, *Pé de Cabra*, foi proibida sob a alegação de ser marxista, sem que eu até então houvesse lido uma só linha de Marx. Entretanto, minha visão no teatro, desde os primeiros textos, me levaria inevitável e compulsivamente ao engajamento, pois nunca entendi o teatro fora de sua historicidade humana.

Somente em 1943, depois de confirmada a posição do governo brasileiro na Segunda Guerra Mundial a favor dos Aliados, a companhia Comédia Brasileira pôde encenar o drama antinazista “Amanhã Será Outro Dia” (GOMES, 1998, p. 62). Com a repercussão destas peças, Dias Gomes passa a ganhar projeção, tornando-se um dramaturgo reconhecido nacionalmente (SACRAMENTO, 2013, p. 67). No mesmo ano, encena a peça “João Cabão” e assina um contrato de exclusividade com Procópio Ferreira, e escreve: “Zeca Diabo”, “Doutor Ninguém”, “Eu Acuso o Céu”, “Um Pobre Gênio” e “Sinhazinha”³⁴. Em “Zeca Diabo” abordou temas relevantes da realidade brasileira dos anos de 1940, como o problema do cangaço e da questão fundiária. A trama gira em torno do cangaceiro Zeca Diabo que luta por justiça social. Todavia, a peça não obteve o sucesso almejado, pois não se enquadrava no teatro dramático nem ao padrão hegemônico da época, o teatro cômico. Este personagem voltaria à cena posteriormente, na telenovela “O Bem-Amado” e no seriado homônimo.

Dias Gomes a convite de Oduvaldo Vianna foi trabalhar no rádio, segmento mais rentável e popular da indústria cultural da década de 1940. Na Rádio Pan-Americana (São Paulo), integrou a equipe de renovação das radionovelas através de adaptações de peças, romances e contos realistas e nacionalistas que visavam difundir grandes clássicos e contribuir para uma maior educação das massas (SACRAMENTO, 2013, p.464). Em 1948, regressou ao Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar em várias rádios, sucessivamente: Rádio

³³ Departamento de Imprensa e Propaganda criado no governo de Getúlio Vargas era responsável pela censura da imprensa, rádio, teatro e cinema com intuito de impedir qualquer campanha comunista. Cf. KUSNIR, 2004.

³⁴ As peças “Um Pobre Gênio” e “Sinhazinha” não chegaram a ser encenadas, todavia foram posteriormente adaptadas por Dias Gomes para a linguagem radiofônica (GOMES, 1998, p.80).

Tupi e Rádio Tamoio (1950), Rádio Clube do Brasil (1951) e Rádio Nacional (1956) chegando a fazer 500 adaptações entre os anos de 1944 a 1964 (GOMES, 1998, p. 94). Durante todo esse período, publicou os seguintes romances: “Duas Sombras Apenas” (1945); “Um Amor e Sete Pecados” (1946); “A Dama da Noite” (1947) e “Quando é Amanhã” (1948).

E também foi por intermédio de Oduvaldo Vianna que Dias Gomes filia-se ao Partido Comunista Brasileiro passando a integrar grupos culturais compostos por intelectuais e artistas de esquerda que não estavam, necessariamente, submetidos às diretrizes diretas do Partido. Neste período, o PCB deteve forte presença no campo cultural e forneceu subsídios ideológicos aos seus artistas e intelectuais, para a formação de um “sentimento da brasilidade romântico-revolucionária” e para criação de uma experiência na estética “nacional-popular”. A militância de Dias Gomes no PCB desencadeou no meio radiofônico uma série de constrangimentos, que provocaram conflitos nas relações entre diferentes agentes inseridos em diferentes campos midiáticos. Em fins de 1953, viajou a União Soviética para as comemorações do 1º de Maio, com uma delegação de escritores e simpatizantes do PCB. A repercussão desta viagem se deu, com uma sequência de acusações de que esta teria sido financiada por dinheiro público (oriundo do Banco do Brasil) e teve como consequência, sua demissão do cargo de diretor de programação da Rádio Clube do Brasil.

Devido à divulgação pela imprensa de sua associação com o comunismo, em pleno contexto da Guerra Fria, Dias Gomes passa a ter grandes dificuldades de encontrar um novo emprego. Na TV Tupi, sem assinar a autoria conseguiu alguns trabalhos como roteirista de teleteatros, shows, programas humorísticos. Por ter seu nome incluído na chamada “lista negra”, durante nove meses, seus textos tiveram que ser negociados com em nome de colegas (GOMES, 1998, p. 147). Posteriormente, foi contratado pela agência Stadarnd Propaganda para produzir textos cômicos para o programa “Teatrinho da Kibon”. A produção televisiva, na década de 1950, ainda se encontrava incipiente e utilizava os profissionais formados no rádio ou teatro. Em 1954, a mesma agência o contratou para produzir o programa “Todos Cantam a Sua Terra”, na Rádio Nacional. Logo depois assumiu o programa semanal o “Grande Teatro” que radiofonizava clássicos da literatura, e que se manteve nas ondas do rádio, até março de 1964 (GOMES, 1998, p. 149).

Neste período, concomitantemente ao seu trabalho na Rádio Nacional, Dias Gomes teve apenas uma peça encenada, “Os Cinco Fugitivos do Juízo Final” a qual, com algumas referências marxistas, abordou de forma crítica as relações humanas hipócritas, individuais e injustas. Esta peça detinha algumas características que podem ser observadas nas peças

subsequentes, a sátira, a popularidade e a crítica social. De acordo com Sacramento (2013, p. 142) a partir deste momento, é intensificada nas obras de Dias Gomes a mediação cultural entre os princípios estéticos comunistas e a lógica mercadológica do teatro cômico-popular.

Durante as décadas de 1950 e 1960, insurgiu a “estrutura de sentimento da dramaturgia nacional-popular”, produzida dentro de um conjunto de valores e realizações. A cultura política experimentada neste momento foi tomada por Dias Gomes e seus críticos como um ponto de inflexão exemplar para outras posturas intelectuais, passadas e futuras àquela. No meio teatral, enquanto muitos dramaturgos se organizavam em grupos como Teatro de Arena, Teatro Opinião e CPC que detinham a proposta de fazer um teatro popular e político, Dias Gomes apesar de compartilhar dos mesmos ideais, não se vinculou a nenhum deles. Escrevendo peças com estruturas estético-culturais bastante híbridas, o dramaturgo incorporou elementos o nacionalismo cultural de esquerda às estéticas e aos temas próximos da cultura popular.

Foi em 1959, com a peça “O Pagador de Promessas”, que estreou no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em São Paulo, sob a direção de Flávio Rangel, que Dias Gomes foi consagrado como dramaturgo, ganhando projeção nacional e internacional. Através da história de Zé do Burro, Dias Gomes conseguiu atingir as concepções estéticas presentes na política cultural do PCB, as quais tinham como premissas a conscientização das classes populares. Ao analisar o significado desta obra Dias Gomes (1998, p. 179-180) afirma que:

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra a engrenagem social que promove sua desintegração, ao mesmo tempo em que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a engrenagem, o indivíduo concede levemente ou abdica por completo de si mesmo. [...] Zé do Burro é trucidado não pela Igreja, mas por toda uma organização social, na qual o povo nas ruas com ele confraterniza e a seu lado se coloca, inicialmente por instinto e finalmente pela conscientização promovida pelo impacto emocional de sua morte.

A peça foi traduzida para vários de idiomas, sendo encenada em todo o mundo. Adaptada para o cinema, com direção de Anselmo Duarte, “O Pagador de Promessas”, recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1962. Nesse mesmo ano, Dias Gomes recebeu o Prêmio Cláudio de Sousa, da Academia Brasileira de Letras, com a peça “A Invasão”. Esta peça consistia em um drama realista, no qual retirantes nordestinos ocupavam um prédio em construção, formando uma favela vertical (GOMES, 1998, p. 179).

Dotada de forte apelo esquerdista, a peça “A Revolução dos Beatos” chocou a plateia paulistana ao apresentar como desfecho uma quase proposta de luta armada, proposta que se contrapunha à linha conciliadora do Partido Comunista naquele contexto (GOMES, 1998, p. 185). Vale ressaltar que, o momento de exibição da peça caracteriza-se por uma efervescência política nas quais aumentavam as pressões da direita sobre o governo Goulart e a esquerda se apresentava fragmentada em várias frentes de ação. “Em 64, eu desenvolvia intensa atividade política em várias frentes”, afirmou o autor (DIAS, 1998, p. 191). Juntamente com sua militância política, Dias Gomes permaneceu como funcionário da Rádio Nacional.

Entretanto, com o golpe civil militar foi demitido da Rádio Nacional juntamente com outros comunistas. Entre 1964 e o início dos anos de 1970, Dias Gomes respondeu a diversos Inquéritos Policial-Militar, os IPMs, passando a ser constantemente alvo da Censura de Diversões Públicas. A partir da instauração do AI-5, várias de suas peças foram proibidas de serem encenadas. Entre estas estão “O Berço do Herói”, “A Revolução dos Beatos”, “A Invasão”, “Amor em Campo Minado”. Até mesmo o filme “O Pagador de Promessas”, desde 1967, não obteve renovação do certificado de Censura (GOMES, 1990, p. 563). Tais obras foram censuradas por conter em seus textos premissas contrárias aos postulados ideológicos defendidos pelo regime militar brasileiro. No entanto foi acolhido por Ênio Silveira na Editora *Civilização Brasileira*, um dos poucos focos de resistência. Ao lado do poeta Moacyr Félix, Dias Gomes fez parte do conselho de redação da revista *Civilização Brasileira*, a qual circulou entre os anos 1965 a 1968. Impedido de exercer seu trabalho como dramaturgo, Dias Gomes declarou em entrevista:

Só um cego não perceberia que determinado tipo de dramaturgia, daí em diante teria obstado o seu acesso ao palco. Continuar vivendo exclusivamente de teatro era impraticável. A menos que eu quisesse “me adaptar” e fazer o teatro permitido pelo regime. De certo modo, eu me via diante do mesmo dilema que determinara meu primeiro afastamento. E, tal como naquela ocasião surgira o rádio como opção, desta vez surgiu à televisão. Com uma diferença substancial. Enquanto o rádio, para mim, nunca passou de um meio de ganhar a vida, a televisão foi uma experiência a que me entreguei com serenidade. Desde logo percebi que estava diante de um novo meio de expressão, poderosíssimo, que me garantia uma plateia gigantesca (GOMES, 1990, p. 562-563).

A desestruturação da oposição promovida pelo AI-5, a censura e a expansão da indústria cultural foram fatores que dificultaram uma forte e articulada resistência dos membros do meio artístico e intelectual de esquerda. Absorvidos pelos meios de comunicação

de massa que ofereciam empregos e bons salários, passam a integrar os quadros dos grandes conglomerados midiáticos como a Rede Globo. Esses artistas e intelectuais buscavam:

Não só a sobrevivência material confortável, como também a possibilidade de atingir o grande público, levando a eles mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situação desvantajosa, com o “merchandising” de produtos, a censura e a autocensura (FREDERICO, 1997, p. 295).

Assim, em 1969, Dias Gomes a convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) firma contrato com a Rede Globo. Ao mesmo tempo em que afirmava que precisou aceitar o convite por motivações econômicas financeiras, declarou em diversos depoimentos que acreditava que através de suas telenovelas realizaria uma arte verdadeiramente popular abrangendo as massas, objetivo que sempre perseguiu dentro do teatro:

No teatro eu vivia uma contradição buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite, exatamente a elite que combatia. Aliás, todos de minha geração, a dos anos 50, o Guarnieri, o Suassuna, Augusto Boal, Antônio Callado, Oduvaldo Vianna, todos nós vivemos essa contradição. Fazíamos um teatro anti-burguês, do ponto de vista do povo, e tínhamos uma plateia burguesa (*Veja*, 08/12/71).

Suas peças exploravam o painel da realidade brasileira possibilitando a nacionalização das temáticas e da linguagem televisiva, auxiliando em sua popularização e tornando-a um produto prioritário devido aos altos índices de audiência obtidos (GOMES, 1990, p. 563). Ao ser convidado para escrever telenovelas, Dias Gomes afirmou que precisava encontrar uma linguagem própria, para um novo gênero, que ainda não possuía nem teoria, nem passado e, para tanto:

Precisava de um seguro contra acidentes, e esse seguro era minha temática, pensei. Arrebanhei minhas personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me a aventura (GOMES, 1998, p. 256).

Sacramento (2011, p. 14) evidencia que Dias Gomes buscava em suas produções televisivas uma constância, tendo uma modalidade de escrita própria, que fosse reconhecida na linearidade da continuidade, mesmo em diferentes suportes midiáticos. Sendo assim, independentemente das mudanças e determinações socioculturais, as obras de Dias Gomes manteriam a autenticidade continuidade de si mesmo como sujeito e autor capaz de mudar de mídia, mas conservando seu conteúdo político social. Tanto em suas peças teatrais quanto em

suas produções televisivas pode-se notar uma coerência ideológica, uma unidade estilística que, apesar das mudanças históricas, mantiveram-se constante. “Concebe-se, assim, o engajamento crítico como imanente à Dias Gomes” (SACRAMENTO, 2012, p. 23). Sobre a telenovela, Dias Gomes salientou que este gênero ficcional permitiria a reflexão sobre a realidade brasileira:

Desempenhou a função que alguém precisava desempenhar. Podia ser no teatro, como a gente queria, podia ser no cinema que é uma arte muito popular, no entanto o cinema não deu em nada e o teatro não conseguiu. [...] 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 e está sendo dito através da televisão (RIDENTI, 2014, p. 293).

Seu primeiro trabalho na Rede Globo foi o folhetim italiano “A Ponte dos Suspiros”¹⁵ de Michel Zevaco, exibido às 21:30 horas, momento em que a emissora iniciava um processo de modernização de sua produção ficcional, contrapondo o modelo de produções melodramáticas de Glória Magadan. Ambientada na Veneza do século XIV, a trama folhetinesca era estrelada pelo casal de atores Yoná Magalhães e Carlos Alberto sob a direção de Marlos Andreucci. Contudo, a primeira telenovela assinada pelo autor foi “Verão Vermelho”, que consolidou o horário das 22 horas anteriormente dominado por seriados e outras produções da televisão norte-americana.

Neste folhetim eletrônico, o cotidiano baiano – com todo o seu sincretismo religioso, festas e cultura popular – foi representado na medida em que coronéis, jagunços, capoeiristas e poetas populares se movimentam em meio ao candomblé, capoeira, saveiros, praias e casarios coloniais (AGUIEIROS, 2001, p. 121). Tal como em outras produções televisivas que Dias Gomes desenvolveria na TV, a trama de “Verão Vermelho” continha a tensão entre o processo de desenvolvimento urbano *versus* a vida rural. A primeira telenovela ambientada na Bahia tocava em temáticas contemporâneas como o divórcio, o preconceito racial, a emancipação feminina, a relação entre pais e filhos e mesmo problemas ligados à reforma agrária (FERNANDES, 1994, p. 137). Outra novidade está em sua narrativa, baseada na leitura do diário da personagem principal Adriana (personagem vivida por Dina Sfat), ao longo de toda a trama tenta livrar-se do autoritarismo de seu marido para viver o grande amor (SACRAMENTO, 2013, p. 281).

¹⁵ A produção da telenovela “A Ponte dos Suspiros” foi iniciada por Glória Magadan, com direção de Andreucci e Walter Campos. Como a obra possuía grande carga melodramática ao assumir o roteiro Dias Gomes utilizou o pseudônimo Stella Calderón.

Uma inovação proposta por Janete Clair foi a de conectar a telenovela, “Véu de Noiva”, de sua autoria, com a trama de seu marido, “Verão Vermelho”, com intuito de popularizá-la, visto que seu horário de exibição ainda não alcançava índices relevantes de audiência. Para tanto, os autores interligaram as tramas através da personagem Flor (interpretada por Myrian Pérsia) de “Véu de Noiva” que, em busca de um tratamento para engravidar, foi à Bahia de “Verão Vermelho” consultar o curandeiro Flávio Avellar (representado pelo ator Paulo Goulart). Desta forma, os personagens acabaram aparecendo em duas telenovelas no mesmo dia (SACRAMENTO, 2013, p. 280).

Entre os anos de 1970 e 1971 foi exibida “Assim na Terra Como no Céu”³⁶, a telenovela de maior duração no horário das 22 horas, cuja trama criticava, de forma bem humorada, o estilo de vida em Ipanema (GOMES, 1998, p. 258). A narrativa é conduzida pela história de Vitor (com a atuação de Francisco Cuoco), um padre que se apaixona por Nívea (vivida pela atriz Renata Sorah). Todavia, Nívea se envolve com jovens viciados e é assassinada. Este suspense moverá toda a trama. Com a morte de Nívea, sua amiga Fernanda (interpretada por Dina Sfat) aproxima-se de Vitor, que se apaixona e abandona seus compromissos eclesiásticos para se casar. “Assim na Terra Como no Céu” além de buscar representar a juventude “dourada” de Ipanema tocou pela primeira vez em telenovelas, temas sensíveis à época como o celibato dos padres e o consumo de drogas (AGUEIROS, 2001, p. 123).

“Bandeira 2”³⁷ um dos grandes sucessos de Dias Gomes foi inspirada na peça teatral “A Invasão”. Censurada nos palcos por sua temática e teor político, boa parte dos temas e personagens de “A Invasão” são transportados para a trama de “Bandeira 2” (DIAS, 1998, p. 264). Este folhetim eletrônico Dias Gomes enfatizou as desigualdades sociais e a precariedade da vida na metrópole, por meio de disputas entre bicheiros da zona norte do Rio de Janeiro, envolvendo o cotidiano das escolas de samba e de personagens retirantes nordestinos. A representação do cotidiano do subúrbio carioca presente nesta telenovela era uma contraposição à imagem de Brasil desenvolvido e moderno, veiculada no governo Médici. O personagem principal Tucão (representado por Paulo Gracindo) e Jovelino Sabonete (interpretado por Felipe Carone), inimigos declarados, foram surpreendidos pelo romance entre seus filhos Thaís (vivida por Elizangela) e Márcio (representado por Stepan Nercessian). Além da rivalidade pelo controle do jogo do bicho os dois personagens disputam o amor da taxista Noeli (interpretada por Marília Pera), porta-bandeira da escola de samba do bairro

³⁶ “Assim na terra como no céu” contou com a direção de Walter Campos.

³⁷ “Bandeira 2” teve a supervisão de Daniel Filho e direção de Walter Campos.

(FERNANDES, 1994, p. 153). Nesta telenovela é também representada a separação e o preconceito com a mulher desquitada através da personagem Noeli que, defendia uma condição mais atuante para a mulher na sociedade. Em entrevista à imprensa, meses após o término daquela telenovela, Dias Gomes afirmou que:

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*, 31/01/1973, p. 80).

Além de destacar que buscava, desde a elaboração de sua primeira telenovela, deixar de lado “um tele-romance realista, onde a emoção é buscada através da verdade crua e não do sentimentalismo”³⁸. A telenovela “Bandeira 2” atraiu, para o horário das 22 horas, uma proporção de telespectadores quase igual de homens e mulheres (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 101). O anti-herói, o bicheiro Tucão, passa a ser um sucesso entre o público. Em entrevista Dias Gomes afirma que:

Ele não é um exemplo de moralidade, mas, assim como os homens da realidade, é repleto de contradições e não apenas pleno de virtudes. Por isso mesmo, ele se tornou uma figura simpática e querida do público, o que fez a censura federal exigir a morte do personagem (*Veja*, 12/07/1972, p. 82).

Desde que escreveu a novela “Assim na Terra Como no Céu”, passando por “Verão Vermelho” até chegar a “Bandeira 2”, o teledramaturgo procurava deixar de lado a forma teatral e cinematográfica, comuns à telenovela, introduzindo personagens cômicos e anti-heróis. Mesmo contendo personagens que representavam criminosos, ou mesmo drogados, o que gerou alguns problemas com a censura, o projeto pôde ser realizado. Antagonicamente as demais telenovelas “Bandeira 2”, deu origem à peça “O Rei de Ramos”, com partitura musical de Chico Buarque e Francis Hime, encenada no Rio de Janeiro em 1979, tendo o próprio Paulo Gracindo no papel principal³⁹.

Interrompendo uma trajetória política de quase 30 anos no partido, em 1973 Dias Gomes, desliga-se do PCB. Sua primeira cisão com o PCB ocorreu em 1956, em função do Relatório de Kruschew apresentado no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, no qual eram denunciados os crimes cometidos por Stalin. Criticando o PCB Dias

³⁸ *Veja*, 20/10/1971, p. 96.

³⁹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/dias-gomes/trajetoria.htm>. Acesso em 05 de set. de 2015.

Gomes se posicionou contra o stalinismo e a adoração à figura de Stalin, exercidas dentro do partido. A defesa desta perspectiva crítica gerou sua expulsão do PCB (GOMES, 1998, p. 161-162). Todavia, Dias Gomes voltou a participar do PCB devido à abertura proposta pela Declaração de Março de 1958, atuando especialmente em zonas periféricas como no Comitê Cultural (SACRAMENTO, 2012, p. 334). Nos anos de 1950 e início dos anos de 1960, os movimentos culturais de esquerda, mantinham em comum, aspectos do romantismo revolucionário.

A partir da implantação do Estado autoritário, como mencionado com capítulo anterior, houve o desenvolvimento do mercado dos bens de consumo, concomitantemente com a consolidação da indústria cultural no Brasil. Fatores como o aumento da repressão, sobretudo após o decreto do AI-5; a ausência de indícios de uma revolução socialista no Brasil; o recrudescimento da disciplina partidária que exigia dos artistas incutir os valores defendidos pelo Partido em suas obras, além de obter fundos econômicos; fizeram com que aumentasse a dissidência de membros da classe artística. Muitos dos artistas vinculados ao PCB buscaram refúgio na crescente indústria cultural, seja esta fonográfica ou televisiva (RIDENTI, 2014, p. 117-118). Diferentemente do romantismo que regia os anos iniciais da década de 1960, nos anos de 1970, os valores individuais passaram a suplantar as agendas artístico-partidárias. Dias Gomes justificou seu afastamento definitivo da seguinte forma:

Meu desligamento do Partido Comunista – que poderia ter sido atritado se ocorrido em outras épocas– deu-se naquele início da década de 1970 com a tranquilidade dos casamentos que terminam simplesmente porque os cônjuges se dão conta de que não mais existem motivos para viver juntos. De minha parte, prevaleceu uma profunda autocrítica: após quase 30 anos de militância, chegava à conclusão de que era um péssimo ativista (GOMES, 1998, p. 268-269).

Sacramento pontua que a desvinculação de Dias Gomes do PCB “se deu num momento em que ele passou a ser mais identificado como autor de telenovelas do que como dramaturgo engajado” (SACRAMENTO, 2012, p. 337). O autor sofrerá críticas frente aos seus pares, ao diminuir sua produção teatral dedicando-se à televisão. Entre as críticas recebidas neste momento, está o roteiro do filme “O Marginal”. Segundo reportagem da *Folha de S. Paulo*⁴⁰ o trabalho de Dias Gomes perdeu em qualidade visto que o filme deveria ser “mais dramático e menos telenovelesco” (SACRAMENTO, 2012, p. 338).

⁴⁰ *Folha de S. Paulo*, 21/03/1975.

Entre 01/04 e 01/11/1974 foi exibida às 22 horas, pela Rede Globo, “O Espião”. Essa telenovela contou com 112 capítulos, com supervisão e direção Daniel Filho e Walter Campos, e teve como temática central a especulação imobiliária. Esta telenovela continha uma crítica ao desenvolvimento proveniente do progresso tecnológico das grandes cidades frente à preservação ambiental e a desumanização das relações sociais (GOMES, 1998, p. 279). Dirigida por Régis Cardoso, foi estrelada por Cláudio Marzo, Débora Duarte, Susana Vieira e Ary Fontoura. Permeada por um forte tom de humor e pelo uso da linguagem coloquial, a trama foi conduzida pelo personagem Lauro Fontana (Milton Moraes) que desejava construir o maior hotel do Brasil a qualquer custo (FERNANDES, 1994, p. 178). Contrariando as normas contidas o padrão de qualidade estabelecido nas produções televisivas da Globo, em “O Espião” foram veiculadas imagens que representam questões derivadas da modernização nos meios urbanos, composta por fumaça, engarrafamentos e mendigos. Problematizou a desumanização e a decadência da metrópole e de seus cidadãos destacando as consequências da expansão imobiliária e do progresso tecnológico. No que tange ao progresso tecnológico, Dias Gomes insere na trama uma questão moderna à época, a inseminação artificial.

Preocupado com as questões sociais, aliada a uma tentativa de incorporar ao texto a dimensão imaginária, Dias Gomes cria, em 1976, “Saramandaia”⁴¹. Sob inspiração do realismo fantástico, Dias Gomes teceu uma combinação entre realidade do povo brasileiro e fantasia. Nesta obra, o autor representou a realidade por *homologia metafórica*, focalizando a realidade nacional através de situações cotidianas e por meio do delírio. A trama é conduzida por um plebiscito que propõe a mudança do nome da cidade, onde transcorre a estória de Bole-Bole para Saramandaia. Duas facções promovem uma intensa campanha, uma vez que interesses políticos e econômicos estão por trás da discussão sobre o plebiscito. O coronel Zico Rosado (Castro Gonzaga) representante dos chamados “tradicionalistas” utiliza justificativas históricas para a conservação do nome original. Os “mudancistas”, liderados João Gibão (representado por Juca de Oliveira), autor do projeto, são apoiados pelo coronel Tenório Tavares (interpretado por Sebastião Vasconcelos) (FERNANDES, 1994, p. 199). A luta de forças pela hegemonia em Bole-Bole, o coronelismo e a liberdade metafórica através do voo do personagem principal Gibão (vivido por Juca de Oliveira), são questões representadas na telenovela. Em entrevista ao jornal *O Globo*, Muniz Sodré afirma que Dias

⁴¹ “Saramandaia” foi exibida entre 03/05/1976 e 30/12/1976, contou com 160 capítulos e contou com direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota.

Gomes mesclou em “Saramandaia” aspectos presentes na literatura latino-americana, que neste momento tinha como um de seus principais representantes Gabriel Garcia Marquez:

Quer o autor queira ou não, *Saramandaia* está comprometida com o clima da novela latino-americana que está fundado no realismo fantástico. Isso é uma forma mercadológica de narrativa que não pode ser desprezada. Esse rótulo já está colado em novela. Por outro lado, estes conteúdos fantásticos estão articulados com os leitores de *Cem Anos de Solidão*. Por exemplo, quando as formigas passeiam pelo nariz do fazendeiro, têm um precedente nas borboletas que passeiam em torno de um personagem daquele livro. Efeitos desta ordem não exploram a novela na forma do impacto para determinado público já habituado ao realismo fantástico (*O Globo*, 18/07/1976, p. 03).

Neste mesmo ano, a obra de Dias Gomes alcançou projeção internacional, levando o autor conferir um seminário sobre suas peças de teatro na Penn State University, no estado norte-americano da Pensilvânia (GOMES, 1998, p. 291). Retomando a temática ecológica, Dias Gomes escreve, em parceria com em parceria com Walter George Durst, a telenovela “Sinal de Alerta”⁴², que denunciava crimes ambientais. Esta telenovela tinha como tema, questões contemporâneas como a poluição urbana provocada pelas grandes indústrias, remetendo a uma crítica à vida moderna. Tião Borges (Paulo Gracindo), proprietário de uma fábrica de fertilizantes é alvo de uma campanha em defesa do meio ambiente. Operários da fábrica aderem ao protesto, como Consuelo (Isabel Ribeiro) e Adelaide (Ruth de Souza) os quais organizavam manifestações contra o industrial. No entanto, esta trama não atingiu índices consideráveis de audiência, nem obteve a repercussão esperada junto ao público (FERNANDES, 1994, p. 222-223).

Telenovelas como “O Bem-Amado”, “Roque Santeiro” e “Sinal de Alerta”, foram inicialmente produções idealizadas para o horário das 20 horas. Contudo, face à imposição da censura federal, estas produções foram deslocadas para o horário das 22 horas, uma vez que seu conteúdo foi considerado impróprio para menores de 12 anos. No caso particular de “Roque Santeiro”, em 1975, mesmo tendo a aprovação prévia da censura para as 22 horas, já com 36 capítulos gravados, foi à primeira telenovela integralmente censurada. Ironicamente, Dias Gomes afirma que isto se deveu por esta obra ser “atentatória aos bons costumes” (GOMES, 1998, p. 280).

“Sinal de Alerta” encerra as produções veiculadas na faixa das 22 horas. A suspensão deste horário se deveu, principalmente, a dois fatores. O primeiro motivo se deveu

⁴² A telenovela “Sinal de Alerta” foi exibida entre 31/07/1978 e 26/01/1979, com direção de Walter Avancini e Jardel Mello.

por se tratar de um período de distensão da ditadura militar, no qual a censura já não era mais tão atuante, não havia mais a necessidade de continuar mostrando legitimidade cultural ao Estado. Assim, autores como Dias Gomes poderiam realizar produções para o horário nobre. O segundo fator, de ordem puramente econômica, se deve a diminuição da concorrência televisiva no gênero telenovela, visto que neste momento a Rede Globo já havia se consolidado como emissora líder de audiência (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 91). O horário das 22 horas passou, neste momento, a ser preenchido por reprises, minisséries e seriados⁴³.

Com o fim das telenovelas experimentais da década de 1970, Dias Gomes deixaria de lado a tarefa extenuante de escrever folhetins eletrônicos e passaria a se dedicar aos argumentos iniciais dos folhetins eletrônicos ou a textos mais breves, em formatos de minissérie e seriados, que também exploravam a realidade política brasileira. Neste mesmo período, Dias Gomes escreveu “Derrocada”, um romance sobre o fim do regime socialista na União Soviética.

Sobre esta mudança de fase, teledramaturgo afirma que ao se dedicar a produções em outro formato seria possível “[...] fazer um estudo histórico em oito sessões, outro autor pode imaginar sua série, de ficção ou não, com toda a calma e da maneira que escolher. Acho que é um espaço aberto na televisão”⁴⁴. Nas telas, inaugurando esta nova fase, o seriado “Carga Pesada”, permanece dois anos ao ar⁴⁵. O seriado retratava a diversidade cultural do país, através aventuras da vida de dois caminhoneiros, interpretados pelos atores Antônio Fagundes e Stênio Garcia (DICIONÁRIO TV GLOBO, 2003, p. 385). Entre os anos de 1981 a 1985, Dias Gomes escreve o seriado “O Bem-Amado”.

Em 1985, com a liberdade propiciada pela abertura política, “Roque Santeiro” pôde ir ao ar, sendo a primeira produção televisiva do autor veiculada em horário nobre. No entanto, Dias Gomes foi responsável pela sinopse e pelos primeiros e os últimos 50 capítulos da nova versão, deixando a trama a cargo de Aguinaldo Silva e Marcílio Moraes. Seguindo este mesmo formato de trabalho, Dias Gomes fica responsável pela sinopse e pelos 20 primeiros capítulos da telenovela “Mandala” exibida em 1987. Baseada em Édipo, de

⁴³ As minisséries com duração média que pode variar de 04 a 60 capítulos, diferentemente das telenovelas, possuem enredo definido e primam pela qualidade na produção. Os seriados, apresentados em dias e horários predeterminados, seguem o mesmo título. São caracterizados por serem exibidos em episódios autônomos, seguindo a mesma linha dramática que se inter-relacionam, através das mesmas personagens (DICIONÁRIO TV GLOBO, 2003, p. 5).

⁴⁴ *Veja*, 29/06/77, p. 114.

⁴⁵ A primeira versão de “Carga Pesada” foi exibida uma vez por semana, às terças-feiras entre 22/05/1979 e 02/01/1981. Além de Dias Gomes, participaram como autores, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst, Carlos Queiroz Telles e Péricles Leal.

Sófocles, a trama se desenvolvia no Rio de Janeiro contemporâneo, de 1961 a 1987, e contou com a coautoria com Marçílio Moraes.

Além dos argumentos, a atenção do autor voltou-se para minisséries e seriados. Das minisséries, destacam-se a adaptação para a TV de “O Pagador de Promessas”⁴⁶ exibida com inúmeros cortes. Buscando atualizar a história, Dias Gomes envolveu na trama problemas de reforma agrária e ocupação de terras, o que acarretou que a censura interna da emissora vetasse a veiculação de parte da minissérie, que de doze capítulos foi apresentada nas telas, em apenas, oito.

Dias Gomes em coautoria com Lauro César Muniz e Ferreira Gullar, escreve em 1990, “Araponga” - trama policial que se centra no detetive homônimo, que tentava desvendar as causas e consequências da morte de um político num motel e o envolvimento de jornalista, jovem namorada e outros personagens. A telenovela tentou introduzir uma linguagem próxima a do seriado, com alguns assuntos resolvidos e outros se desencadeando, numa sequência de tramas que acabou por confundir o telespectador.

Em comemoração aos 50 anos de carreira artística, em 1989, Dias Gomes teve sua obra publicada em sete volumes pela editora Bertrand Brasil. Um ano depois, terminou sua autobiografia *Apenas um Subversivo* (1998). Em 11 de abril de 1991, ocupou a cadeira número 21 da Academia Brasileira de Letras, na vaga de Adonias Filho, vindo a tomar posse em 16 de julho de 1991. Devido à falta de criatividade na teledramaturgia que se acentuara nos anos de 1990, Dias Gomes propôs à criação da Casa de Criação Janete Clair para fomentar experimentações, entretanto, o empreendimento durou apenas dois anos (DIAS, 1998, p. 28).

Neste mesmo ano escreve a minissérie “As Noivas de Copacabana”, narrando à história de um psicopata vivido nas telas pelo ator Miguel Falabella. No ano de 1995, Dias Gomes leva ao ar a polêmica minissérie “Decadência”, que fazia um contraponto entre o súbito enriquecimento de um pastor que explora os fiéis e a decadência de uma poderosa família. Esta minissérie foi apresentada foi parte da comemoração dos 30 anos da TV Globo e foi alvo de críticas junto aos evangélicos, principalmente fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus. A fim de diminuir a repercussão dos fatos, a Rede Globo veiculou um texto antes da vinheta de abertura, lido por Edson Celulari (que na minissérie interpretava o pastor Mariel),

⁴⁶ Minissérie “O Pagador de Promessas” foi exibida em abril de 1988, no horário das 22:30 horas e contou com direção de Tizuka Yamazaki e supervisão de Daniel Filho.

que afirmava ser “imprescindível renovar seu respeito a todas as religiões”⁴⁷. Entretanto, não obstante dos esforços da Rede Globo para minar a polêmica gerada, o jornal *Folha de S. Paulo*⁴⁸ apresentou uma matéria onde demonstrava que o texto proferido que pelo personagem pastor Mariel (Edson Celulari) citava frases ditas pelo pastor Edir Macedo em entrevista à revista *Veja*⁴⁹. A partir de então, a imprensa começou a chamar de “Guerra Santa” as ofensas entre as emissoras Record e Rede Globo. Um acordo firmado entre os diretores Eduardo Lafon (diretor da Record) e Boni (vice-presidente de operações Globo) pôs fim à troca de insultos. Outra temática abordada em “Decadência” foi à ascensão e queda do então presidente Fernando Collor. Tecnicamente empregou efeitos especiais que permitiam interferir em imagens jornalísticas, colocando personagens onde haviam se passado situações reais.

Em 1996, Dias Gomes em parceria com Ferreira Gullar escreve “O Fim do Mundo”, uma micronovela, com 35 capítulos, exibida no horário nobre. Empregando novamente o realismo fantástico, os autores estruturaram uma trama com intensa crítica social na qual um paranormal anuncia o fim do mundo, propiciando inúmeros acontecimentos de satisfação de paixões amorosas, desejos sexuais, vinganças, corrupção e outras transgressões sociais. Também nesse período, Dias Gomes foi responsável, em parceria com Marcílio Moraes, pela readaptação da telenovela “Irmãos Coragem”, de Janete Clair. O último trabalho de Dias Gomes foi à adaptação de “Dona Flor e seus dois maridos”, obra de Jorge Amado, produzida em 1998 em parceria com Marcílio Moraes e Ferreira Gullar. Subitamente, no dia 8 de maio de 1999, aos 76 anos, Dias Gomes tem sua trajetória interrompida por um acidente automobilístico⁵⁰.

Em seus 60 anos de carreira artística, Dias Gomes teve seu nome reconhecido nos mais diversos veículos midiáticos. Apesar de representarem o contexto histórico em que foram escritas, as obras de Dias Gomes contêm uma atemporalidade e universalidade e ainda convidam a uma reflexão sobre o Brasil contemporâneo. Em toda sua trajetória, Dias Gomes buscou manter uma unidade ideológica ao incorporar temáticas vinculadas ao nacional-popular, que convidam ao receptor de sua obra adotar uma postura crítica frente a sua própria realidade. Este ideário ficcional dos autores das décadas de 1950 e 1960 foi marcado pelo

⁴⁷ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/decadencia/curiosidades.htm>. Acesso em 06 de setembro de 2015.

⁴⁸ *Folha de S. Paulo*, 09/09/1995.

⁴⁹ *Veja*, 25/04/1990.

⁵⁰ Sobre os discursos midiáticos referentes à morte de Dias Gomes. Cf.: SACRAMENTO, Igor. Memórias póstumas de Dias Gomes. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20 p. 133-150, jan./jun., 2009.

projeto nacionalista mais à esquerda, cuja concepção estética nacional-popular foi talhada no realismo presentes na literatura, no cinema e teatro. Esta concepção legitimou a modernização televisiva ao formatar produtos realistas inspirados na “arte popular engajada”, com o intuito de suscitar ao público visões críticas sobre o seu cotidiano (SACRAMENTO, 2009, p.76).

Conforme os autores Ortiz e Borelli (1991), a incorporação do realismo nas telenovelas visou responder o seguinte questionamento: como retratar, discutir e mesmo criticar a realidade brasileira no período de repressão do regime militar? Segundo os autores, a preocupação central era de que forma era possível construir um “retrato fidedigno da realidade”, e, ao mesmo tempo, inserir uma forma realista crítica no principal produto da indústria cultural, interagindo com as necessidades mercadológicas e com a censura.

Uma das especificidades da produção artística de Dias Gomes para a TV reside no fato desta ter sido embasada em suas peças que, por sua vez, que exploravam o painel sociopolítico do Brasil das décadas de 1960 e 1970. Entre as temáticas abordadas constantemente em suas produções televisivas estão questões derivadas do processo de modernização como: a contraposição entre aspectos que representam o moderno e o tradicional, entre o urbano e o rural, coronelismo, desenvolvimento e preservação do meio ambiente. Mudanças comportamentais como o divórcio, o preconceito racial, a emancipação feminina e o choque entre gerações também foram abarcadas. Elementos da cultura popular nordestina, misticismo e representações do candomblé perpassam sua obra de forma recorrente.

Dias Gomes detinha uma preocupação constante em imprimir à sua produção cultural um tom de crítica política e sátira social, o que permitiu o autor desenvolver uma linguagem especial, cuja sutileza permitiu driblar a censura e, ao mesmo tempo, representar e analisar o contexto sociopolítico brasileiro. Evidenciando a realidade nacional através de situações cotidianas, Dias Gomes buscou referências no realismo fantástico, presente na literatura latino-americana, para inserir “elementos do absurdo dentro da realidade, com uma dose muito grande de cultura popular. O realismo com que se poderia retratar a nossa realidade não pode prescindir do fantástico” (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 94). O realismo fantástico é um estilo literário que derruba as convenções culturais, no qual, não há a possibilidade de estranhamento ao maravilhoso, medo ou terror em relação a um evento insólito. Afinal, neste estilo o extraordinário e o misterioso fazem parte da realidade narrativa (TODOROV, 1975).

CAPÍTULO II

Antecedentes e Bastidores de “O Bem-Amado”

CAPÍTULO II: Antecedentes e Bastidores de “O Bem-Amado”

2.1 A trajetória do texto “O Bem-Amado”

As mudanças ocorridas na dinâmica do campo da telenovela no Brasil, no final dos anos de 1960 e na década de 1970, delinearam todo o imaginário ficcional da televisão brasileira, como abordado no capítulo anterior. Neste contexto, a telenovela “O Bem-Amado” emerge, no interior da indústria cultural, como um produto experimental e de vanguarda. Graças ao texto, às inovações tecnológicas, ao trabalho dos agentes envolvidos em sua produção, inclusive no manejo de soluções aos vetos da censura, autocensura e das pressões decorrentes da publicidade, permitiram que a obra consolidasse na memória da televisão brasileira.

O texto de “O Bem-Amado” passou por várias metamorfoses, sofrendo adaptações aos mais diversos formatos percorrendo diversos veículos midiáticos. Ao analisar a jornada de desta obra se torna possível perceber as relações entre seu autor e o intenso processo de transformações e permanências de estruturas socioculturais, políticas, artísticas e midiáticas presentes nas décadas de 1960 e 1970. Escrita em 1962, no período democrático e antes do acirramento das tensões do pré-golpe, “O Bem-Amado” é uma obra rica em regionalismos, o que garante imediata identificação à vida nacional. De acordo com Ferreira Gullar, Dias Gomes definiu a peça como uma farsa sociopolítico-patológica, cuja patologia refere-se “[...] a vida política nacional, com seus vícios doentios: a demagogia, a corrupção e a falta de escrúpulo dos governantes” (GULLAR, 2010, p. 7).

Segundo consta na autobiografia de Dias Gomes (1998, p.187), o argumento que originou a peça era quase anedótico e se fundamentou em um fato verídico, contado por Nestor de Holanda, ocorrido em uma pequena cidade do interior do Espírito Santo. Esta cidadezinha não possuía um cemitério e uma das plataformas eleitorais propostas por um dos candidatos era a construção de um “campo santo”. O candidato eleito se dispôs a cumprir sua promessa de campanha, construindo o cemitério em um terreno da prefeitura, e anunciou que este seria inaugurado pelo primeiro cidadão a morrer na cidade. Durante um ano não houve nenhum falecimento e a oposição aproveitou-se do fato para fazer acusações ao prefeito, como: construir obras inúteis com o dinheiro público, ser perdulário, esbanjador, entre outras. Os percalços enfrentados pelo prefeito para a inauguração do cemitério tornaram-se, nas mãos de Nestor de Holanda, uma crônica, publicada no *Diário Carioca* (GOMES, 1990, p. 594).

Tendo a percepção que esta história poderia ser desdobrada em uma sátira política, Dias Gomes criou o personagem principal baseado em um de seus desafetos – Carlos Lacerda. Em 1953, Dias Gomes viajou a Moscou em comitiva com o PCB e quando retornou ao Brasil foi criticado por Carlos Lacerda, que publicou em manchete: “Diretor de Rádio Clube leva flores para Stálin com dinheiro do Banco do Brasil” (GOMES, 1998, p. 145). Lacerda visava atingir Samuel Wainer (dono da Rádio Clube e do jornal Última Hora) que obteve financiamentos do Banco do Brasil por interferência de Getúlio Vargas. O alvo de Lacerda também era Vargas, todavia, como afirma Dias [...] eu que nada tinha com essa briga acabei levando as sobras. Estávamos em pleno macarthismo e eu fui incluído numa lista negra. Não conseguia trabalho em parte alguma (GOMES, 1998, p. 146). Quinze anos depois, em 1965, o então Governador Carlos Lacerda, censura “O Berço do Herói”. Sobre aspectos dessa figura política empregados para a construção de seu personagem, Dias Gomes comenta:

Carlos Lacerda que era o governador do então Estado da Guanabara, e na primeira versão da peça o linguajar do protagonista, Odorico Paraguaçu, era uma caricatura de seu hiperbólico estilo oratório. Naquele momento também gerava polêmica o estapafúrdio projeto de construção de um cemitério vertical no Parque Lage, e isso ajudava a metáfora (GOMES, 1998, p. 187).

Em relação ao título, “O Bem-Amado”, Ferreira Gullar afiança que Dias Gomes inspirou-se no eleitorado de Lacerda, “[...] constituído em sua maioria por mulheres *mal-amadas*, como afirmavam ironicamente seus opositores” (GULLAR, 2010, p. 7-8). Todavia, depois do Golpe militar de 1964, Dias Gomes admite não haver mais sentido em criticar Carlos Lacerda, já que passou a ser considerado *persona non grata* sob os olhares dos militares. Em relação a este fato, Dias Gomes pondera que:

Odorico era um Lacerda exagerado. Mas depois reescrevi a peça. O Lacerda já estava no ostracismo, cassado, na oposição, enfim, por baixo, então não faria mais nenhum sentido aquela sátira que eu fazia dele. Ele cresceu, se aprofundou e se distanciou do Lacerda: adquiriu uma paisagem mais ampla. (GOMES, 1989, p. 428).

Concluída a peça, Dias Gomes mostrou sua obra ao dramaturgo Flávio Rangel, que havia solicitado um texto para ser encenado pela companhia Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. Rangel não demonstrou grande interesse em produzi-la. O próprio autor afirma que o texto precisava ser mais desenvolvido e o engavetou (GOMES, 1998, p.187). Em 1963, a peça foi publicada pela primeira vez sob o título “Odorico, o Bem Amado e os mistérios do amor e da morte”, em um especial de Natal para a revista Cláudia e logo serviu de matriz para

outras adaptações⁵¹. No mesmo ano, os direitos desta obra foram vendidos para o cinema, mas não houve produção. Somente em 1964, o texto foi encenado na televisão no programa de teleteatro *TV de Vanguarda* exibido pela TV Tupi de São Paulo, com direção de Benjamin Cattan (SACRAMENTO, 2012, p. 294).

Dias Gomes escreveu nova versão do texto intitulada “Odorico, O Bem-Amado”, que passou a circular desde 1966 entre os atores do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Sua estreia nos palcos se deu apenas no dia 30 de abril de 1969, no teatro Santa Isabel, em Recife, sob a direção de Alfredo Oliveira (DIAS, 2009, p. 24). Com uma produção cuidadosa, e a encenação de Reinaldo de Oliveira no papel de Odorico, o espetáculo foi um sucesso de crítica. Posteriormente, foi encenada em Salvador, no teatro Vila Velha, sob o título “Uma Obra de Governo”. Por seguir literalmente a estética do teatro de agressão, em voga no período, esta versão foi desautorizada pelo próprio autor (GOMES, 2010, p. 12).

Um ano depois, sob uma nova montagem, a peça estreia profissionalmente no Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio, com direção e cenários de Gianni Ratto, tendo o elenco encabeçado por Procópio Ferreira e Iracema de Alencar. A repercussão da peça não alcançou a unanimidade da crítica teatral. De acordo com Igor Sacramento (2012, p. 295), neste período a dramaturgia nacional-popular, que tinha Dias Gomes como um dos principais protagonistas, se encontrava desvalorizada, uma vez que era entendida pela crítica teatral mais como uma fórmula estético-comercial do que como uma obra que convidava a uma reflexão sociopolítica.

Entre março e junho de 1970 o grupo teatral excursionou com “Odorico, O Bem-Amado” e os mistérios do amor e da morte nas cidades de Barbacena, Florianópolis, Leopoldina, Pelotas, Porto Alegre, Santa Maria, Caxias do Sul, Blumenau, Bagé, Uruguiana e Rosário do Sul (DIAS, 2009, p. 61). No período de encenação da peça, sob o governo Médici, o regime militar no Brasil recrudesciu. Diante deste aparelho repressor Ferreira Gullar (2010, p. 6) aponta que, na estreia do espetáculo “Odorico, O Bem-Amado e os mistérios do amor e da morte”, Dias Gomes se preocupava com a ameaça de censura sob a possível alegação de satirizar os costumes políticos brasileiros. Em nota escrita, em 1970, no programa do espetáculo carioca, Dias Gomes traça um paralelo entre sua obra e o contexto de ditadura militar:

E não se pense que a proibição de eleger livremente seus candidatos nos livros dos Odóricos provincianos e cidadãos, estaduais ou federais. Eles

⁵¹ *Jornal do Brasil*, 9/11/1984.

existem e continuarão existindo, com maior ou menor extroversão, pois são frutos, não da prática da democracia, mais da alienação e do oportunismo dos governantes, eleitos ou nomeados, escolhidos ou impostos (GOMES, 1990, p. 215).

Outro desafio enfrentado pelo dramaturgo estava na dificuldade em produzir uma peça que fosse economicamente viável, abordando temáticas sociais e tendo um elenco composto por quinze atores e um grande número de quadros. Ao analisar o texto da peça é possível identificar que nele havia pujantes críticas a elementos inerentes a política brasileira, como o coronelismo, a corrupção e o populismo.

A ação da peça se passa em uma pequena cidade de veraneio do litoral baiano, ainda não denominada, podendo, ser associada a qualquer cidadezinha nordestina. Em suas primeiras versões, “Odorico, O Bem-Amado”, pode ser identificada como uma tragicomédia de caráter farsesco, sendo dividida em três atos e oito quadros. Como característica que remete a farsa, tem-se a estruturação narrativa a partir de um elemento cômico, a busca incessante de um morto para inauguração do cemitério. De acordo com o autor “essa peça pertence a uma fase em que a dramaturgia brasileira procurava pesquisar nossa realidade fazendo uma espécie de tipificação de nosso povo” (GOMES, 1990, p. 215).

A estrutura narrativa da peça é conduzida pela construção do cemitério, obra prioritária do governo Odorico Osório, que não pôde ser inaugurada devido à falta de um defunto (GOMES, 1982). Sendo desmoralizado por seu oponente, Maneco – dono do jornal *O Clarim* e amante de sua esposa (Leonilda) – Odorico desencadeia uma série de ações, visando alcançar seu objetivo final. A primeira delas é trazer um moribundo à cidade, Bebeto, o primo das irmãs solteironas aliadas ao prefeito. Por fim, Bebeto é curado por Popó, uma das irmãs. Outro estratagema utilizado por Odorico consistiu em convidar Ordovino⁵², o mais temido cangaceiro do Nordeste, voltar a morar na cidade. Através do personagem, Dias Gomes toca nas mazelas sociais reconhecendo-as como consequências histórico-sociais, não cabendo ao vilão toda a culpa pela precariedade de seu comportamento (ROSENFELD, 1975, p.8). Odorico nomeia Ordovino a delegado, com a intenção de liquidar com seu maior opositor.

ODORICO: Maneco Pedreira você conhece?

ORDOVINO: Conheço não senhor.

ODORICO: É o dono do jornal. Elemento perigoso. Sua primeira missão como delegado é dar uma batida na redação desta gazeta subversiva e sacudir a marreta em nome da lei e da democracia. Sabe onde é a redação?

⁵² Ordovino foi um personagem retomado por Dias Gomes de sua peça intitulada “Zeca Diabo” produzida em 1944. “Dezenove anos depois, o cangaceiro Zeca Diabo ressurgiu numa outra peça minha, *O Bem Amado*, e ficaria popularíssimo na interpretação de Lima Duarte na televisão” (GOMES, 1998, p. 87-88).

ORDOVINO: Pode deixar por minha conta. Amanhã mesmo vou tratar do caso (GOMES, 1975, p. 125).

Nesta passagem, pode-se notar que Dias Gomes realiza uma crítica ao contexto político vigente no período de exibição da peça. Após a instauração do AI-5, o regime militar decretou as chamadas medidas de exceção - como a suspensão de garantias constitucionais, a repressão e a tortura - com a justificativa de conter a infiltração de valores considerados subversivos, como condição necessária para a preservação da democracia e da ordem constitucional (GASPARI, 2012, p. 78).

Todavia, o plano de Odorico se desfaz pela amizade de Maneco e Ordovino. Com um novo plano para alcançar seu objetivo principal, Odorico incita Dirceu Borboleta a crer que sua mulher, Dona Dudu, estava tendo um caso amoroso com Maneco. Dirceu, para lavar sua honra, mata Dudu com seis tiros. Quando Odorico acredita poder finalmente inaugurar o cemitério a família de Dudu se mostra irredutível quanto à transferência do corpo para Salvador. Maneco publica no *O Clarim* uma entrevista com Dirceu Borboleta acusando Odorico de persuadi-lo a cometer o crime. Assim que a intriga é desvendada, o prefeito perde, além de seus aliados políticos, sua popularidade. Buscando reverter esta situação Odorico arquitetava um atentado, “um golpe de audácia”, que o transformará em vítima (GOMES, 1975).

Nesta primeira versão da peça⁵³, o final da trama é conduzido pelo diálogo entre o prefeito e Cotinha que simulam um atentado, no qual Odorico daria um tiro em seu próprio pé e outros ao acaso. Cotinha testemunharia que quatro ou cinco homens tentariam invadir a prefeitura para roubar o corpo e que, heroicamente, Odorico impediria o crime. Odorico, então, começa a disparar a esmo e quando vai atirar em seu próprio pé, para tornar o ataque mais verossímil, tem-se o desfecho tragicômico: o tiro ricocheteia na mesa e atinge o seu coração, sendo o próprio Odorico a inaugurar o cemitério (GOMES, 1975, p. 188-203). Sobre o final da peça, Denise Rollemberg comenta que “só faltou Dias Gomes terminar sua sinopse dizendo que Odorico saía da vida para entrar na História...” (ROLLEMBERG, 2011, p. 6).

O desfecho da peça remete ao atentado sofrido por Carlos Lacerda, que intensificou a crise do segundo governo Getúlio Vargas culminando em seu suicídio. O ataque a tiros de revólver à Lacerda, no dia 5 de agosto de 1954, quando chegava à sua casa, matou o

⁵³ A primeira versão da peça está disponível no livro: GOMES, Dias. *Odorico, O Bem Amado ou Uma obra de governo*. São Paulo: Circulo do Livro, 1975. A segunda versão pode ser encontrada no livro GOMES, Dias. *O Bem-Amado*. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2010.

responsável por sua segurança, o major Rubens Florentino, e o atingiu no pé. O crime foi atribuído à guarda pessoal de Getúlio Vargas, o que instalou uma crise política nacional. Diante da pressão imposta pela imprensa e pelas forças armadas para sua renúncia, Vargas se mata com um tiro no coração.

Ao forjar um atentado dando um tiro no pé, Dias Gomes, através de Odorico, buscou trazer novamente a polêmica se o atentado sofrido por Carlos Lacerda também não seria uma manobra política. Tal como o tiro no coração de Getúlio Vargas, o disparo ricocheteado que matou Odorico alterou o quadro de hostilidades formatado pela oposição, levando à comoção popular, transformando-o em “O Bem-Amado” do povo.

Em 1972, ao adaptar sua obra para a telenovela, Dias Gomes tem a oportunidade de realizar uma revisão completa no texto teatral, criando a versão definitiva para “O Bem-Amado”. Ao serem analisadas as duas versões da peça se pôde notar que na obra final a personagem Lenilda (mulher do prefeito) foi retirada do texto. A exclusão desta personagem propiciou enfatizar a rivalidade entre o prefeito e o jornalista, restringindo-a apenas ao âmbito político. São também eliminados os personagens Chiquinha dos Padres e o Velho Funcionário. Ainda com relação aos personagens, Dias Gomes realiza as seguintes modificações: Odorico Paraguaçu torna-se viúvo; Cotinha, Dudu e Popó transformam-se nas irmãs Cajazeiras (Doroteia, Dulcineia e Judiceia); o nome do primo Bebeto é alterado para Ernesto; Maneco passa a ser Neco Pedreira, dono do jornal opositor, que de “O Clarim” passa a se chamar “A Trombeta” e, por fim, o cangaceiro Ordovino torna-se conhecido como Zeca Diabo.

Contudo, a principal alteração proposta na versão final está centrada na morte de Odorico Paraguaçu, desfecho que também será mantido na telenovela. O tiro ricocheteado responsável pela morte de Odorico foi modificado para um assassinato cometido por Zeca Diabo. Conforme aponta Rollemberg (2011, p. 6), “talvez, o impacto do suicídio de Getúlio fosse mais presente na memória da geração de Dias Gomes – antigo comunista do PCB e autor de teatro e rádio – e já menos na memória do novo público que ganhara na televisão”.

Nos anos de 1970, a crise política envolvendo Carlos Lacerda que culminou no suicídio de Getúlio Vargas, não estava mais tão latente na memória popular. Assim, Dias Gomes esvaziou a sátira política que revestia o desfecho da primeira versão da peça, pois o público poderia não alcançar a apropriação do conteúdo pretendido pelo autor. Ou seja, conforme Roger Chartier (1990) assevera, a produção de sentido para o referido discurso já não alcançaria efeito desejado naquele contexto. Assim, no novo final foi priorizada a qualidade artística em detrimento à alusão do fato político. Segundo afirma o próprio

teledramaturgo, “a arte detém primazia sobre a política” (DIAS, 1991, p. 561). A partir destas alterações chegou-se ao texto final que originaria a sinopse da telenovela.

Igor Sacramento (2012) aponta a presença da sátira na representação alegórica de Sucupira como o Brasil, a farsa através da atitude política de Odorico e a tragicomédia, na trajetória de Odorico que o conduz o próprio personagem a inaugurar o cemitério:

Na apresentação da peça, lê-se: “farsa sociopolítico patológica em oito quadros”. (...) A peça fixou um jogo narrativo a partir de um único elemento cômico. No caso, esse elemento é a obsessão de Odorico por construir e inaugurar o cemitério da cidade. Essa é uma característica fundamental da farsa como forma literária (SACRAMENTO, 2012, p. 306).

A relevante importância dada aos aspectos da linguagem de Dias Gomes nessa obra sugere que se façam algumas observações quanto ao riso burlesco que perpassa do tecido linguístico para provocações de sentido humorístico. Compreende-se aqui o sentido humorístico como tendência estética e filosófica de mostrar o ridículo da condição humana e provocar o riso. Segundo Propp (1992, p. 87), a literatura recorrentemente emprega o humor quando intenta mostrar de maneira jocosa as incoerências da sociedade uma vez que a paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social e esta se torna cômica quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. Langaro (2006) analisa que o estilo linguístico presente na peça foi, em grande parte, transportado para a telenovela “O Bem-Amado”. Não obstante, Langaro observa que a narrativa, em seu campo léxico-semântico e no vocabulário do protagonista Odorico Paraguaçu, emprega expressões ora pejorativas ora apelativas que, por meio do recurso humorístico, da ironia e da sátira, indiciam reflexões ideológicas e sociais.

No ano de 1973, “O Bem-Amado” acaba chegando ao auge de sua contundência na televisão. Seguindo o mesmo eixo condutor da peça, o coronel Odorico Paraguaçu, nos 178 capítulos busca, através de diversas artimanhas, alcançar sua promessa de campanha: a inauguração do cemitério em Sucupira. Para esquivar-se da forte oposição política, que o acusa de ter desviado verbas da prefeitura para a construção de uma obra sem utilidade pública, Odorico maquiavelmente, arma diversas tramas para que morra alguém sendo, contudo, sempre mal-sucedido. Nem o afogamento de D. Florzinha, as diversas tentativas de suicídio do farmacêutico Libório, a vinda do moribundo, foram suficientes para realizarem seu sonho. A fim de obter êxito, Odorico Paraguaçu traz de volta a Sucupira um filho da terra: Zeca Diabo, um matador que por uma promessa ao Padre Cícero, se redime. Como desfecho tragicômico ocorre a tão esperada inauguração com a morte do próprio prefeito.

Devido à popularidade, em 1977, alcançou em sua reexibição novamente o sucesso tendo Dias Gomes à incumbência de ressuscitar o protagonista, encarregado de novas “maquiavelices”. A telenovela passou a seriado, com 220 episódios, ficando no ar por mais cinco anos, entre 1980 a 1984⁵⁴. Dando continuidade à história e inspirando-se em fatos reais para estruturar os episódios, Dias Gomes tomou como gancho as várias tentativas do prefeito Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) de arranjar um defunto para inaugurar o cemitério⁵⁵. Régis Cardoso observa que a principal diferença entre as gravações da telenovela e do seriado era que o último possibilitava uma abordagem mais cinematográfica, permeada por uma narrativa mais crítica⁵⁶.

Entre os quarenta personagens da telenovela, foram selecionados para o seriado somente os personagens absolutamente essenciais: o prefeito, o padre, o dono do jornal, o delegado, os líderes da oposição, os líderes da maioria, Dirceu Borboleta, as irmãs Cajazeiras e Zeca Diabo. No seriado, o progresso e a modernização chegam a Sucupira. Dias Gomes no seriado explora bem os problemas derivados da modernização e os contrastes presentes com a estrutura rural remanescente. Na exibição do seriado devido à abertura política do regime militar, Dias Gomes pode realizar as críticas sociopolíticas de forma mais evidente.

No episódio “A inflação está morta, viva a inflação”, Odorico Paraguaçu encontra-se em duas situações difíceis. Primeiro recebe uma denúncia de uma rede de “macumbistas, cocainistas e maconhistas”, como o próprio personagem descreve, que estavam agindo em Sucupira. O prefeito então realiza uma operação “desintoxicante e desintoxicológica”, mas só acha açúcar no carregamento suspeito. Depois Odorico elabora um plano para combater a inflação: aumenta-la para 300%. Decidido a conversar com o ministro do Planejamento, ele acaba preso com Zeca Diabo, depois que os dois forçam a entrada na Câmara dos Deputados, em Brasília (DICIONÁRIO TV GLOBO, 2003, p. 394).

Por se tratar de um marco na televisão brasileira, Dias Gomes desdobrou esta obra em dois contos: *Sucupira, ame-a ou deixe-a*, de 1982, e *Odorico na Cabeça*, publicado em 1991. Em 2010, chega às telas do cinema o filme “O Bem-Amado” dirigido por Guel Arraes. A adaptação realizada por Guel Arraes segue o mesmo desfecho da primeira versão da peça “Odorico, O Bem-Amado” ou “Uma obra de Governo”. O sucesso das diferentes adaptações da obra pode ser creditado, em grande parte, a construção de um personagem anti-herói,

⁵⁴ *Jornal do Brasil*, 09/11/1984.

⁵⁵ Arlindo Machado (2000, p. 90) aponta que a serialização pode ser nas variações do mesmo eixo temático, extraindo o máximo de variantes e invariantes em um longo processo de repetição, o que pode ser visualizado no seriado “O Bem-Amado”.

⁵⁶Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/o-bem-amado/episodios.htm>. Acesso em 15 de set. de 2015.

cômico, a quem foram atribuídos os vícios da política brasileira. O ideário sociopolítico de Dias Gomes esteve refletido em “O Bem-Amado” pelo fato do texto contemplar a modernização dos costumes, as mazelas sociais, a posição da esquerda frente à realidade sociopolítica do período, divulgando assim, as premissas vinculadas ao nacional-popular.

2.2 “O Bem-Amado” na grade programática da Rede Globo


Na TV, a telenovela “O Bem-Amado” foi apresentada pela primeira vez, na Rede Globo, entre 22 de janeiro e 05 de outubro de 1973 sob a direção de Régis Cardoso e supervisão de Daniel Filho. Segundo consta na propaganda da Rede Globo, veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo*, conforme mostrada na Figura 1, a telenovela foi uma das produções destacadas.

Figura 1: Propaganda de audiência da Rede Globo

Domingo Maior REDE GLOBO	58.8%	Première 73 REDE GLOBO	36.0%	O Bem Amado REDE GLOBO	29.5%
Fontástico REDE GLOBO	51.2%	Satiricom REDE GLOBO	35.0%	Shazon & Xerife REDE GLOBO	26.3%
Carinhoso Jornal Nacional REDE GLOBO	45.8%	Moacyr Franco REDE GLOBO	34.0%	Chico City REDE GLOBO	25.5%
Jornal Nacional Semideus REDE GLOBO	42.7%	Silvio Santos REDE GLOBO	33.9%	A Grande Família REDE GLOBO	24.6%
Disneylândia REDE GLOBO	37.1%	Kung Fu REDE GLOBO	31.8%	Silvio Santos TV TUPI	24.6%

**Apresentamos
os programas
de maior audiência
em São Paulo.**

Fonte: BOPF, semana de 17 a 23 de setembro de 1973



Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 03/10/1973.



Na época da veiculação da propaganda, a média de audiência atingida pelo “O Bem-Amado” aferida pelo Ibope em São Paulo, capital, de 29,5%, foi baixa se comparada à média de audiência levantada para aquele mesmo período no Rio de Janeiro, que alcançou 48,6% (tais índices serão explanados detalhadamente adiante). Assim, deu-se a necessidade de veicular a propaganda da programação em São Paulo, mesmo em um jornal que não fazia parte das Organizações Globo.

No início de 1973, a programação diária exibida pela Rede Globo levava ao ar, às 18 horas, “A Patota”. Entretanto, deixou de ser apresentada em abril de 1973, sendo substituída por “Shazan, Xerif & Cia”, na qual no mesmo mês passou de frequência semanal, às quintas-feiras às 21 horas, para diária. A telenovela “A Patota”, direcionada ao público infanto-juvenil, de Maria Clara Machado, girava em torno do sonho comum de crianças de uma mesma vila de viajar até a África (FERNANDES, 199, p. 165). Empregando a linguagem circense, “Shazan, Xerif & Cia” conta a aventura de dois mecânicos que percorrem o país a bordo da “camicleta” (um veículo que mistura de caminhão e bicicleta).

No horário das 19 horas, o folhetim eletrônico “Carinhoso” tomou o lugar de “Uma Rosa com Amor”. Esta última, de autoria de Vicente Sesso, trazia um tom de comédia romântica, característico do horário, a qual narra a história da secretária Serafina (Marília Pera) apaixonada por Claude Geraldi (Paulo Goulart), um industrial que precisava se casar para completar as negociatas da firma. Uma questão que merece destaque, também possível de perceber em “O Bem-Amado”, é mudança dos padrões comportamentais da mulher. “Uma Rosa com Amor” mostrou um romance entre uma mulher madura (Tônia Carrero) e um homem mais jovem (Marcos Paulo) (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 59).

Lauro Cesar Muniz inspirado pelo romance *Sabrina Fair*, de Samuel Taylor, escreve “Carinhoso”. Nesta trama, Cecília (Regina Duarte), a filha de um dos criados, apaixonou-se por Eduardo (Marco Paulo), um dos herdeiros. Decepcionada pelo relacionamento Cecília tornou-se aeromoça. Três anos depois, quando retorna para rever o pai, Cecília desperta o interesse tanto de Eduardo, quanto de seu irmão mais velho, Humberto (Cláudio Marzo). Com o triângulo amoroso formando, desenvolve-se a trama.

A telenovela da faixa *prime time*, “Cavalo de Aço”, deu lugar a “O Semideus”. Escrita por Walter Negrão, “Cavalo de Aço” foi estrelada pelo casal Tarcísio Meira e Glória Menezes. Esta telenovela tem seu *script* baseado na vingança de Rodrigo (Tarcísio Meira), movido pelo assassinato de seus pais, lidera uma rebelião contra o latifundiário Max

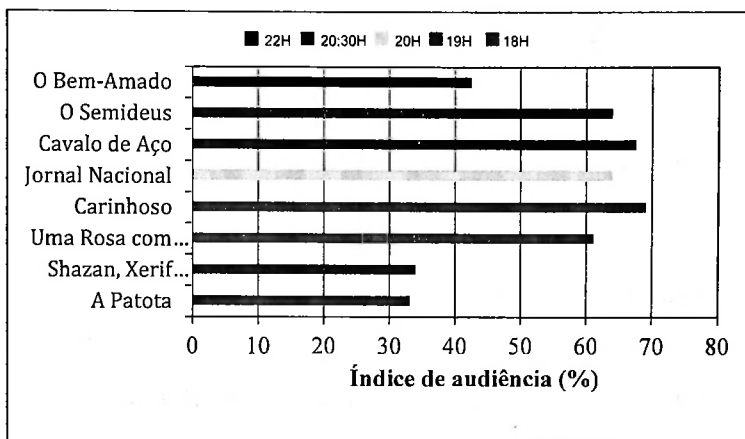
(Ziembinski), o qual detinha a comercialização de madeira na região do Paraná (FERNANDES, 1994, p. 166). Rodrigo invadiu as terras de Max, fato este que indiretamente remete à reforma agrária. Percebendo a direção em que a trama se encaminhava, a censura federal reprovou o desenvolvimento da temática. Walter Negrão recebeu instruções, por parte dos censores, para abordar o consumo de drogas, visto que os militares logo iniciariam uma campanha sobre o assunto. A primeira menção sobre o uso de cocaína pela personagem Joana (Betty Faria) provocou, mais uma vez, a intervenção dos censores, que estavam insatisfeitos com a discussão proposta pelo autor. Esta constante interferência começou a se refletir na popularidade de “Cavalo de Aço”, já que o eixo temático da narrativa se descaracterizava continuamente. Como solução, Walter Negrão transformou a telenovela em uma trama policial, cujo suspense girava em torno do assassinato do vilão Max retomando, assim, os níveis de audiência. Tal como “O Bem-Amado”, “Cavalo de Aço” fez referência ao combate às drogas. Na trama de Walter Negrão, o núcleo jovem utiliza elementos que sinalizam a modernização como, a motocicleta, assim a expressão empregada no título- “o cavalo de aço”. Já na telenovela de Dias Gomes a jovem personagem Telma possuía um Jipe, um bem de consumo arrojado para a época. “O Semideus” de Janete Clair cria um suspense que conduzirá toda a trama a partir de um atentado ao industrial Hugo (Tarcísio Meira). O desaparecimento é uma manobra de seus inimigos para assumirem suas propriedades. Ao substituem Hugo por um sócia, somente sua namorada Ângela (Gloria Menezes) e o jornalista Alex Garcia (Francisco Cuoco) suspeitam. A trama ganha nova dinâmica quando Hugo reaparece. O intervalo entre a telenovela do horário nobre para a telenovela veiculada no horário das 22 horas era preenchido por programas de humor como “Moacyr Franco”, “Chico City”, “Faça Humor Não Faça Guerra” e a “Grande Família”.

A partir da década de 1970, tanto autores quanto roteiristas tinham seus trabalhos avaliados segundo os pontos obtidos pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope). Nenhum órgão de aferição estabeleceu uma relação tão soberana no campo da mídia quanto o Ibope, pois dependendo dos índices alcançados o programa podia se manter, ou não, no ar. O Ibope marca de tal forma as atividades da produção televisiva no Brasil que foi gerado o neologismo “dá Ibope” empregado, tanto como expressão recorrente no cotidiano, quanto para apontar os programas que alcançam as exigências calculadas pelas análises que seguem critérios de classe econômica, idade, sexo, ocupação e nível de escolaridade (MATTELART, 1989, p. 58).

O gráfico da Figura 2 traz um panorama dos programas diários de maior audiência da televisão exibidos simultaneamente à telenovela “O Bem-Amado”, segundo um levantamento

de pesquisa dos boletins semanais de audiência do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) aferida na região do Rio de Janeiro, no ano de 1973 ⁵⁷.

Figura 2: Gráfico de audiência programação Rede Globo 1973.



Fonte: Relatório AEL/Unicamp

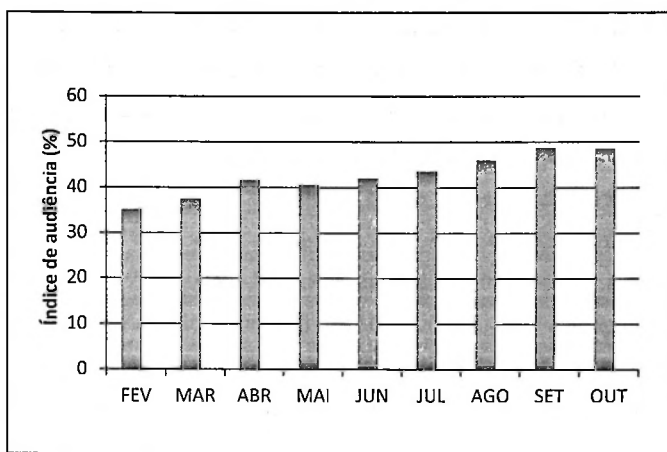
“Carinhoso” obteve um sucesso de audiência arrebatador, desde o início de sua exibição, atingindo índices médios de 69% ultrapassando a audiência de toda a programação de 1973. Entre as telenovelas das 19 horas e das 20h30min horas ia ao ar, como ocorre até hoje, o “Jornal Nacional”, um dos programas com níveis de audiência que, em 1973, segundo o Ibope chegava a picos de 75%, porém com média próxima de 65% como explicitado no gráfico. Apesar dos índices de audiência alcançados pelo “Jornal Nacional”, este foi ultrapassado pelas telenovelas “Cavalo de Aço” e “Carinhoso” obtiveram picos de audiência de 80%. A partir da média traçada no gráfico abaixo se pode notar que “O Bem-Amado” alcançou índices de audiência que ultrapassam as telenovelas exibidas às 18 horas.

O gráfico da Figura 3 mostra o índice de audiência mensal médio ao longo do período de exibição de “O Bem-Amado” ⁵⁸.

⁵⁷ Tais dados foram obtidos a partir de pesquisa realizada no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), pertencente a Unicamp. Para obter os índices de audiência dispostos no gráfico foi realizada a média aritmética dos boletins semanais de audiência dos programas que faziam parte da grade programática de “O Bem-Amado”, em todo ano de 1973.

⁵⁸ Os dados foram dispostos, em forma de gráfico, a partir da média aritmética obtida nos resultados observados nos boletins semanais de audiência do Ibope do ano de 1973, para a região do Rio de Janeiro.

Figura 3: Gráfico de Audiência de “O Bem Amado” (1973)



Fonte: Relatório IBOPE (AEL/Unicamp)

Conforme se pode observar no referido gráfico, a audiência no mês de estreia apresentou um nível relativamente baixo, isto é, de 35%, assumindo, porém, uma tendência de crescimento alcançando no mês subsequente, uma audiência de 37,4% e, de 41,5% em abril. Estes índices de audiência mantiveram-se praticamente estáveis até culminar com os valores mais elevados, observados nos meses de agosto e, principalmente, em setembro e outubro registrando, respectivamente, 46%, 48,7% e 48,6%. Interessante notar que a telenovela “O Bofe”, exibida anteriormente no mesmo horário, obteve índices médios de audiência de 30%.

A reexibição, de “O Bem-Amado” no ano de 1977, em formato compacto, esteve ligada a um dos casos mais representativos da ação da censura na TV, quando a telenovela “Despedida de Casado” de Walter Durst sofreu veto integral pela censura federal. Sua sinopse foi inicialmente aprovada, sendo constantemente anunciada em substituição à telenovela “Saramandaia” (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 88). Quando “Despedida de Casado” estava prestes a estrear em 03 de janeiro de 1977, já com trinta capítulos gravados e outros tantos escritos e produzidos, foi impedida de ir ao ar, o que causou um prejuízo de cinco milhões de cruzeiros à Rede Globo (XAVIER, 2007, p. 184). Walter Dust era um autor com experiência no teatro e concebia textos voltados à representação crítica da realidade sociopolítica brasileira. Neste momento, o projeto lei que instituía o divórcio no Brasil havia sido aprovado em 28/06/1977 e causava grande polêmica⁵⁹. Imerso neste contexto, Dust buscou através da trama - conduzida pela crise conjugal de Stela (Regina Duarte) e Rafael

⁵⁹ Somente em 1979, a temática do divórcio foi abertamente desenvolvida com o seriado Malu Mulher.

(Antônio Fagundes) - discutir questões presentes no cotidiano nacional na narrativa televisiva. Sob a alegação do texto de “Despedida de Casado” defender a dissolução do casamento e dos costumes, a deturpação de valores, o amor livre, a separação da família e o choque de gerações, a censura julgou a temática imprópria para ser levada ao público mesmo no horário das 22 horas. Buscando diminuir os prejuízos, todos da equipe e elenco de “Despedida de Casado” foram remanejados para outra produção com o formato realista, a telenovela “Nina”⁶⁰. Ambientada em São Paulo, entre os anos de 1926 e 1930, “Nina” narra o período que antecede a revolução de 1930, quando há a decadência da aristocracia cafeeira (Mário Lago) e a ascensão da burguesia (Antônio Fagundes) (KEHL, 2005, p. 438). A trama é conduzida pela professora Nina (Regina Duarte) que abala a cidade com seus ideais modernos, comportamento que também pode ser verificado em “O Bem-Amado”, através da personagem Telma.

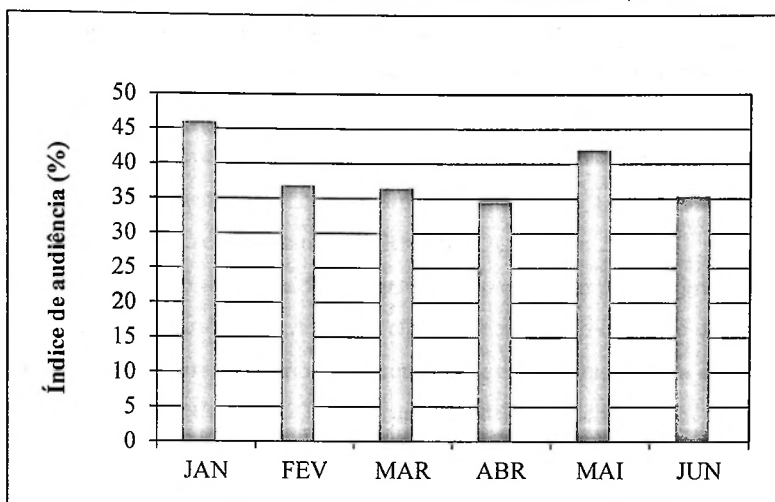
Com a necessidade de substituição imediata da telenovela censurada, a alternativa encontrada foi levar ao ar uma telenovela acabada, que tivesse alcançado altos índices de audiência. “O Bem-Amado” se mostrou um recurso adequado, sendo reexibida em formato compacto entre os meses de janeiro e junho de 1977, até que houvesse tempo hábil para a aprovação da sinopse e produção de “Nina”. Acredita-se que a reexibição de O Bem-Amado se deve por dois fatores. O primeiro fator diz respeito aos altos níveis de audiência atingidos em sua exibição no ano de 1973, conforme demonstrado nas figuras um e dois. O segundo fator se deve ao emprego da tecnologia a cores, visto que no ano de 1977 a Rede Globo já havia consolidado o uso desta nova tecnologia em toda a sua programação. Além disso, a maioria dos telespectadores que assistiu, em 1973, “O Bem-Amado” acompanhou a trama em preto e branco, uma vez que os televisores a cores ainda não tinham se popularizado.

Mesmo em 1977 “O Bem-Amado” alcançou índices de audiência consideráveis, julgando se tratar de uma reprise e de uma produção apresentada às 22 horas. A fim de demonstrar os índices de audiência da reprise compacta de “O Bem-Amado” foi estruturado o gráfico, Figura 4⁶¹.

⁶⁰ Ambientada em São Paulo, entre os anos de 1926 a 1930, “Nina” narra o período que antecede a revolução de 1930 onde há a decadência da aristocracia cafeeira (Mário Lago) e a ascensão da burguesia (Antônio Fagundes). A trama é conduzida pela professora Nina (Regina Duarte) que abala a cidade com seus ideais modernos (KEHL, 2005, p. 438).

⁶¹ Os dados foram dispostos, em forma de gráfico, a partir da média aritmética obtida nos resultados observados nos boletins semanais de audiência do Ibope do ano de 1977, para a região do Rio de Janeiro.

Figura 4: Gráfico de Audiência de “O Bem-Amado” (1977).



Fonte: Relatório IBOPE (AEL/Unicamp)

Conforme se pode notar no gráfico acima, a reapresentação de “O Bem-Amado” atingiu um índice médio de audiência de 38,5% não ultrapassando os 46% no mês da estreia. Já na primeira exibição, em 1973, a telenovela alcançou índices de audiência médios de 42,6%. Relativamente, por se tratar de uma reprise (editada em formato compacto), a queda nos índices de audiência não foi muito expressiva, apenas 4,1%.

Entre as telenovelas exibidas pela Rede Globo, no início de 1977, “Escrava Isaura”, “Locomotivas” e “Duas Vidas” tiveram grandes sucessos. “Escrava Isaura” segue a linha ficcional projetada para o horário das 18 horas, que busca adaptar textos pedagógicos nacionais, os quais estavam em acordo com as exigências do Estado de uma televisão de “qualidade” e afinados com o resgate da nacionalidade defendida pela política cultural (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 97). Os ingredientes de “A Escrava Isaura” forneceram base para estruturação de um autêntico melodrama que alcançou sucesso global, sendo comercializado para mais de 130 países. “A Escrava Isaura” foi uma adaptação de Benedito Ruy Barbosa do romance de Bernardo Guimarães e explorou o regime escravocrata brasileiro e teve como protagonista a escrava branca Isaura (Lucélia Santos) personagem que desperta o interesse do senhor de escravos Leôncio (Rubens de Falco). No entanto, vale ressaltar a forma com que Benedito Ruy Barbosa abordou a questão racial, direcionando os atos violentos a uma protagonista branca de forma a provocar impacto nos telespectadores e alertar sobre a difícil posição dos negros e a violência cometida contra eles. Tal como “O Bem-Amado” na

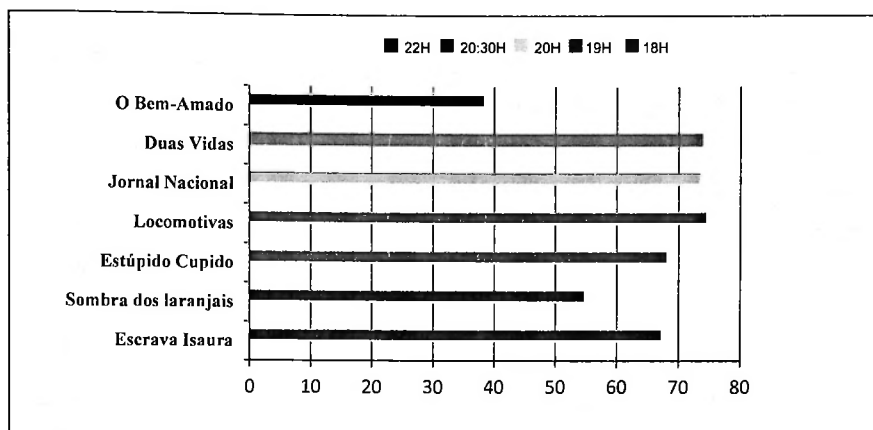
trama “Escrava Isaura” houve a inserção de aspectos próprios da cultura afro-brasileira, principalmente ao que concernem as representações do candomblé.

No mesmo horário, em substituição a este sucesso, estreou “Sombra dos Laranjais”, de Benedito Ruy Barbosa e Sylvan Paezzo, que conta a história de Pedro (Herval Rossano) que tinha abandonado sua noiva Madalena (Aracy Cardoso) e retorna, após 28 anos, a cidade Laranjais. Concomitantemente a volta de Pedro, um circo visita a cidade e tem profundas ligações com o passado de seus habitantes (FERNANDES, 1994, p. 206).

Às 19 horas foi ao ar a comédia romântica direcionada ao público jovem, “Estúpido Cupido” de autoria de Mário Prata. A telenovela é ambientada no início da década de 1960 em que uma cidade pequena do interior, Alburquerque, estava voltada para a eleição da Miss Brasil e da visita de Celly Campelo. O último capítulo de “Estúpido Cupido” foi exibido em cores (FERNANDES, 1994, p. 201). Mesmo em temporalidades diferentes “Estúpido Cupido” e “O Bem-Amado” abordam as mudanças comportamentais e a rebeldia juvenil. Em março estreou, com grande repercussão, a primeira telenovela produzida em cores no horário das 19 horas, “Locomotivas”, de autoria de Cassiano Gabus Mendes. Como uma típica comédia romântica a trama tem como eixo central a família de Kiki Blanche (Eva Tudor), uma ex-vedete. Sua filha Mirian (Aracy Balabanian) e seus filhos adotivos Paulo (João Carlos Barroso), Fernanda (Lucélia Santos), Renata (Thaís de Andrade) e Regina (Gisela Rocha) ao longo de toda a história vivem encontros e desencontros. “Locomotivas” traz o choque entre as gerações como também se pôde verificar em “O Bem-Amado”.

No horário nobre, “Duas Vidas”, de Janete Clair, deu continuidade ao realismo social que teve repercussão em sua trama anterior, “Pecado Capital” (1975). Com um “espelho da realidade”, “Duas Vidas” tem como tema central a desapropriação de moradores de uma rua no bairro do Catete, devido à construção de uma linha de metrô que separa vidas há anos entrelaçadas. Na época de exibição dessa telenovela a construção do metrô no Rio de Janeiro era uma obra do governo federal e, de acordo com a censura, não poderia ser criticada na TV. Esta intervenção direcionou Janete Clair a valorizar na narrativa o romance. Já em “O Bem-Amado” às críticas à construção de obras sem utilidade pública passaram pelo crivo da censura.

Figura 5: Gráfico de audiência de programação Rede Globo - 1977.



Fonte: Relatório IBOPE/AEL Unicamp

A partir da análise dos dados expressos em formato de gráfico dos boletins semanais do Ibope da região do Rio de Janeiro⁶², observa-se que a audiência tanto do “Jornal Nacional” quanto das telenovelas exibidas em 1977 subiu consideravelmente, sendo um reflexo dos investimentos da Rede Globo em seu padrão de qualidade. Especificadamente, as telenovelas apresentadas no início de 1977 as 18 e 19 horas, foram produzidas para atender as demandas do público jovem/feminino e atingiram índices de audiência muito expressivos para os horários. “Escrava Isaura” e “Locomotivas” chegaram, respectivamente, a níveis médios de audiência de 67,4% e de 74,65%. No horário nobre, a telenovela “Duas Vidas”, alcançou uma média de audiência de 73,8%, sendo que, em sua semana final (entre os dias 13 a 19 de junho), chegou a atingir o pico de audiência de 92%.

2.3 Um produto de vanguarda da indústria cultural

Marco simbólico que firmou o novo “padrão Globo de qualidade”, devido ao seu aprimoramento visual e técnico, “O Bem-Amado” foi o primeiro folhetim eletrônico produzido em cores e transmitido em rede nacional (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p.

⁶² Os dados foram obtidos a partir de pesquisa realizada no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), pertencente a Unicamp. Para obter os índices de audiência dispostos no gráfico foi realizada a média aritmética dos boletins semanais de audiência dos programas que faziam parte da grade programática de “O Bem-Amado”, em todo ano de 1977.

123). Estando à frente das demais concorrentes, principalmente da TV Tupi, a Rede Globo investiu no desenvolvimento do padrão técnico e visual para colorir o carro-chefe de sua programação.

Em contrapartida à experiência bem sucedida da emissora carioca, em 1972, houve uma tentativa fracassada da TV Tupi em apresentar uma telenovela colorida. Anunciada como a primeira produção do gênero em questão em cores da televisão brasileira, “A Revolta dos Anjos” decepcionou seus telespectadores, que constataram que seus ídolos continuavam tão cinzentos quanto antes. O equipamento especial, vídeo-tape colorido, não chegou a tempo das gravações e a emissora acabou levando ao ar a telenovela em branco e preto⁶³.

Em “O Bem-Amado”, as aventuras de Odorico foram emolduradas pelas velas brancas de saveiros em contraste com o azul do céu das praias de Salvador e Sepetiba, além das contas multicoloridas penduradas nos pescoços das mães-de-santo. Com todo o equipamento necessário, em novembro de 1972, na capital da Bahia, iniciaram-se as gravações. Todavia, a primeira telenovela em cores foi uma produção experimental que buscou uma nova perspectiva estética adequada à lógica comercial. A produção televisiva foi a mais cara do período, com um custo total de oito milhões de cruzeiros, o que equivale atualmente a cerca de R\$ 23.800.000,00⁶⁴. Com esse investimento, havia dúvidas se a nova forma de produção atingiria os níveis de audiência esperados. Daniel Filho, em entrevista concedida à revista *Veja*, afirma que:

A única coisa certa é que estamos fazendo uma experiência que pode ser bem ou mal sucedida. O que queremos saber com “O Bem-Amado” é se a novela em cor é economicamente viável. Se for, essa novela mesmo pode ir ao ar. Mas só se tudo correr muito bem, porque mais vale um Ibope em preto e branco do que um fracasso colorido (*Veja*, 07/12/1972).

O emprego da nova tecnologia necessitava de cuidados adicionais com a iluminação, cenários, maquiagem e figurino, visto que houve uma maior definição da imagem. Tanto a gravação, quanto o acabamento em cores exigiu muito da produção, pois consumiam mais tempo para serem executados. O supervisor geral, Daniel Filho, relata as dificuldades de produção das primeiras cenas de “O Bem-Amado”:

A cor requer uma movimentação de câmaras muito mais precisa e planejada: os ensaios têm de ser mais demorados. Os interiores, mais bem cuidados, e a

⁶³ *Veja*, 15/11/1972, p. 70.

⁶⁴ *Veja*, 14/02/1973. O custo total da produção foi corrigido de Cruzeiro para Real pelo índice IGP – Fundação Getúlio Vargas.

escolha de exteriores feita a dedo, pois qualquer imperfeição não passa despercebida como no preto e branco. E a maioria dos cenários tem de ser construída em alvenaria porque a artificialidade da madeira fica evidente num vídeo colorido (*Veja*, 07/12/1972).

No início das gravações o desconhecimento, até mesmo de regras fundamentais, obrigou toda a equipe a realizar um trabalho muito maior do que o normal, fazendo com que cada cena precisasse ser gravada, em média, oito vezes. As cenas em cores, registradas pelas modernas câmeras *Schneider*, gastavam mais do dobro do tempo necessário para as filmagens em preto e branco, pois deslizos e imperfeições podiam ser notados com maior facilidade. O *know-how* foi sendo absorvido ao longo da elaboração de “O Bem-Amado”. Problemas técnicos eram recorrentes, principalmente com relação à iluminação, já que as câmeras ainda não captavam grandes contrastes (ORTIZ; RAMOS, p. 123). Fazendo um prelúdio à telenovela “O Bem-Amado”, Daniel Filho narra:

A gente tinha uma expressão que era “rasgar a imagem”. Rasgar a imagem é quando na imagem aparece uma coisa, como um rabo de cometa, mexia e ficava uma sombrinha atrás da pessoa. Então, o que acontecia com isso, era que objetos ou pessoas muito claras poderiam rasgar a imagem, dependia do contraste que ele estava.⁶⁵

Além dos altos investimentos para a compra de equipamentos específicos para a transmissão em cores, foram importadas da Alemanha câmeras com tecnologia de ponta. Estes equipamentos possuíam novas válvulas de captação da imagem que forneciam maior definição, além de captarem mais luz, possibilitando a realização de tomadas noturnas. Com dimensões reduzidas, tais câmeras eram mais leves, facilitando as tomadas externas. Na telenovela enfocada, a porcentagem de tomadas externas alcançou cerca de 30% das gravações. Outras invenções e aprimoramentos foram empregados em “O Bem-Amado” como: a utilização do Editec, editor eletrônico de imagens e programador de emendas eletrônicas de VT (anteriormente eram mecânicas), o que permitiu aperfeiçoar a técnica de montagem; transistores e circuitos integrados que possibilitava melhor sinal do vídeo; o emprego do gravador de disco que sofisticou a obtenção de imagens permitindo acelerar, torná-las lentas ou até mesmo congelar uma determinada cena; gravadores-reprodutores profissionais, que possibilitaram reproduzir comerciais através de um processo automatizado, uniformizando os sinais de vídeo e áudio (ORTIZ; RAMOS, 1989, p. 123-124). A introdução de todo este aparato tecnológico, junto a temáticas próximas ao contexto sociopolítico do

⁶⁵ O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Regis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Transcrição do depoimento de Daniel Filho que consta no DVD 01.

momento, imprimiu a este gênero ficcional uma maior dose de realismo, aproximando o telespectador da trama.

A vinheta de abertura de “O Bem-Amado” ainda não contava com a sofisticação gráfica digital que prefiguraria as aberturas posteriores⁶⁶. Segundo Daniel Filho, na década de 1970, não havia um departamento específico para a criação de vinhetas de abertura, e muitas delas eram feitas pelo próprio diretor (FILHO, 2001, p. 319). Cabe observar que a vinheta de “O Bem-Amado” tinha duração de 01:43:00 e, como as demais do gênero, detinham a função de apresentar a temática da trama, a ficha técnica da telenovela foi editada seguindo o ritmo da música tema.

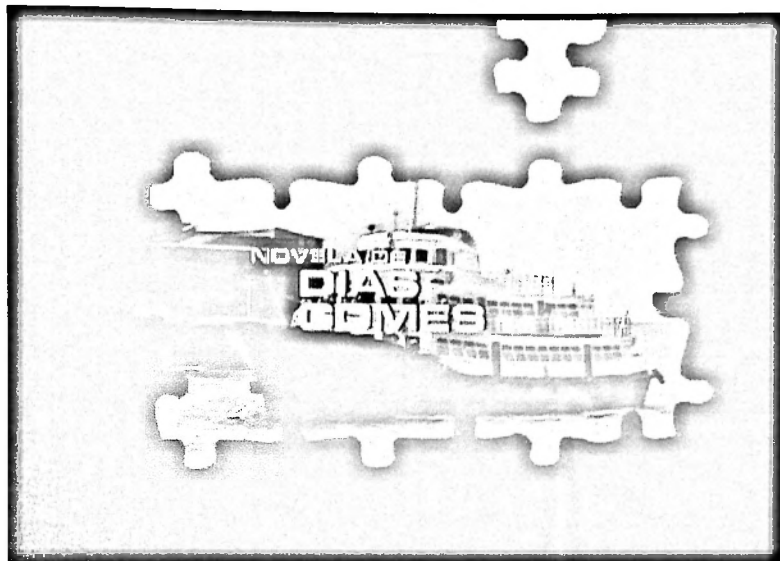
Para esta telenovela, a vinheta de abertura foi estruturada em duas sequências narrativas. A primeira sequência apresentou toda a ficha técnica e foi embalada pela música tema “O Bem-Amado” (Coral Som Livre), sendo formatada por um fundo negro no qual, paulatinamente, apareciam peças de quebra-cabeças com imagens que, ao se completarem, mostravam em planos gerais e *closets*⁶⁷ os principais pontos turísticos da cidade de Salvador. Baía de Todos os Santos, Elevador Lacerda, Mercado Modelo, eram locações da telenovela. Acredita-se que a apresentação dos postais que referenciam Salvador serviu tanto para ambientar a trama, quanto para projetar estas imagens no exterior, visto que a telenovela em cores foi comercializada internacionalmente. No entanto, devido às limitações tecnológicas do período para a estruturação de aberturas, o efeito empregado foi de máscaras de vídeo⁶⁸, proporcionando um efeito prático, simples e de fácil reprodução. Ao se formar o quebra-cabeça, a abertura remetia diretamente ao texto narrado na apresentação das cenas do próximo capítulo, prática comum às telenovelas exibidas na época: “Só fala quem sabe. Não vale promessa. Pague pra ver. A vida é um jogo, um quebra-cabeça... O Bem-Amado!”.

⁶⁶ A partir de 1975, com a contratação de Hans Donner, houve inovação gráfica nas vinhetas de abertura, que tomaram uma referência, tanto no Brasil quanto no exterior (FILHO, 2001, p. 319-320).

⁶⁷ O plano geral dissolve a figura personagem, focalizando a imagem como um todo, passando a noção de um conjunto, que no limite, ressalta o contexto. Em contraposição o *close up*, dirige a atenção absoluta ao objeto da filmagem (PALHA, 2008, p. 30).

⁶⁸ Máscaras de vídeo são as ferramentas que visam recortar a parte que interessa de uma imagem (foto ou vídeo), para a criação de uma animação.

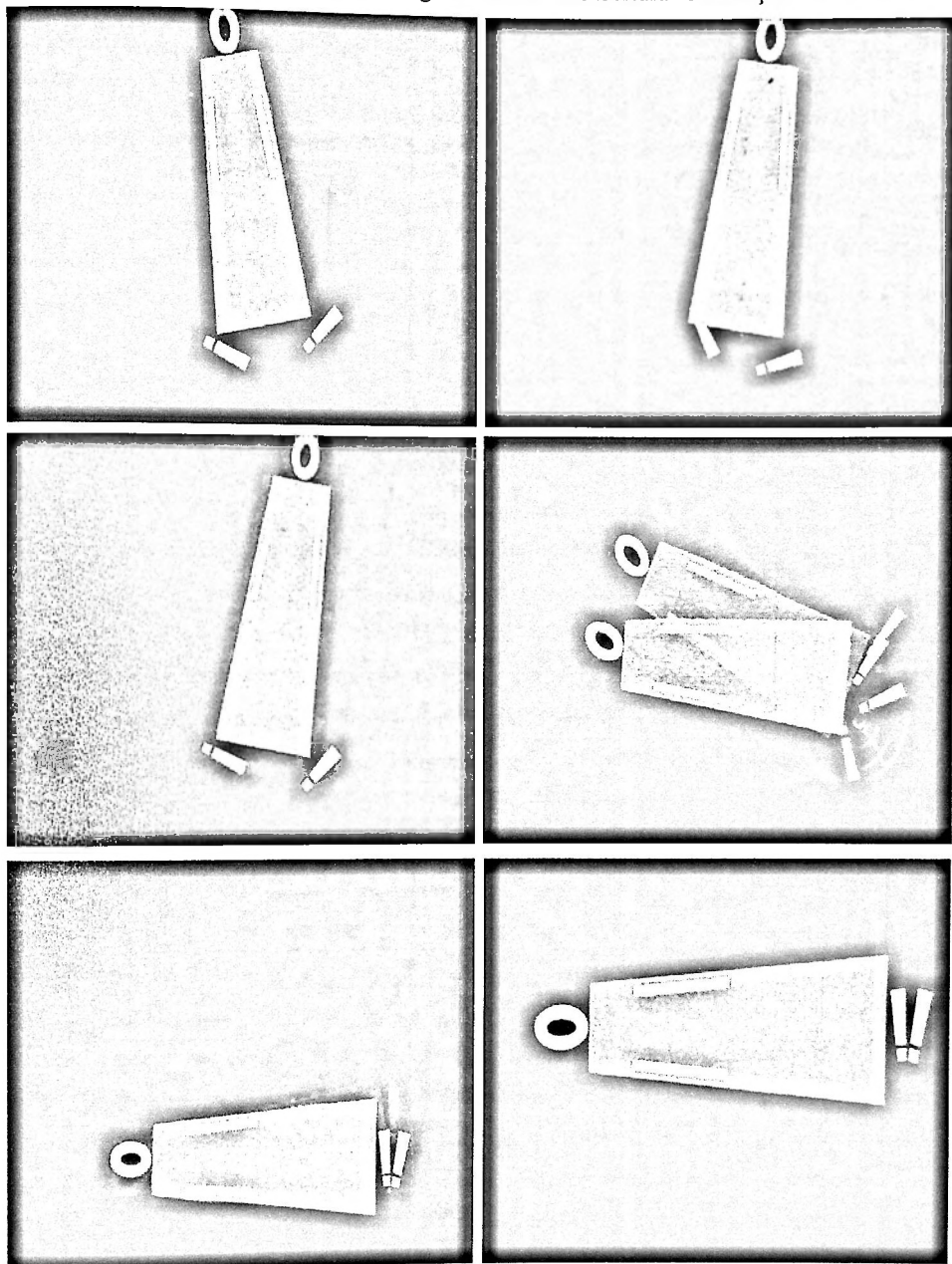
Figura 6: Vinheta de Abertura – Máscaras de Vidro



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01.

A segunda sequência narrativa se deteve à apresentação do título da telenovela, (narrado em voz grave) e do logotipo. Durante a animação, o personagem é preenchido em amarelo contra um fundo azul, cores que são complementares e causam grande impacto visual.

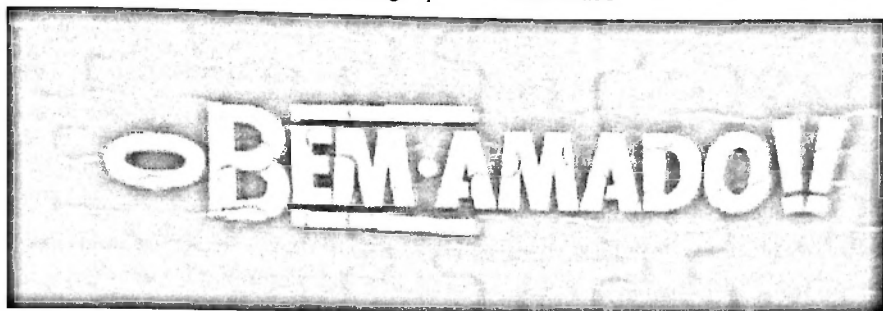
Figura 7: Sequência de Imagens Vinheta de Abertura - Animação



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01.

Já na exibição do logotipo, o mesmo é exibido em amarelo contra um fundo vermelho, com quebra cabeças evidenciando a utilização da nova tecnologia a cores.

Figura 8: Logotipo “O Bem-Amado”



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01.

A tipografia utilizada é do tipo bastão, sem ornamentos, o que facilitaria a reprodução nos aparelhos com baixa resolução disponíveis na época. O uso de caixa alta (maiúsculas) pode ser entendido como um reforço visual da mensagem, também enaltecido pelo uso de dois pontos de exclamação. Todos os elementos tipográficos foram aproveitados na construção do logotipo que simboliza o morto, sendo a letra “O” (que, vale observar, parece ser um zero) rotacionada para formar a cabeça do indivíduo. Já a letra “B” teve seu corpo/tamanho aumentado para simbolizar os ombros do cadáver. Um ponto foi inserido entre as palavras do título, o que pode fazer alusão a um umbigo ou a um botão de paletó, podendo remeter diretamente a expressão “abotoar o paletó”. Os dois pontos de exclamação fazem alusão aos pés/sapatos do cadáver. O personagem simbolizado e animado no logotipo é inflexível, se move lenta e desajeitadamente até que ele próprio tomba. Ao tombar, a imagem representa um cadáver, que representa o gancho para a movimentação de toda narrativa. Segundo Peter Burke, no livro *Testemunha Ocular* (2004), a construção deste tipo de imagem, principalmente com a disposição dos dois pontos de exclamação, contém elementos significativos, seguindo uma convenção visual, recorrentemente empregada na representação de cadáveres nos quais o ângulo para identificação da morte parte das solas dos pés. No que concerne ao padrão estético e visual, esta vinheta de abertura além de empregar diferentes estilos tipográficos, não segue a mesma composição cromática, visto que as cores utilizadas são contrastantes.

Com a riqueza da paleta tropical, paisagens e personagens se valorizaram nas telas. Fazendo uso de uma estratégia da própria indústria cultural, ao se aproximar do real, os produtores da telenovela visaram, através da construção de realidades imaginárias (próprias do gênero melodramático), estabelecer uma ligação direta com o telespectador, garantindo sua audiência. Além de buscar maiores índices de audiência, a veiculação de programas em cores abriu o mercado nacional para a comercialização de aparelhos televisivos que exibiam imagens coloridas, considerados um símbolo de modernidade e desenvolvimento. O próprio advento da TV em cores ganhou uma referência na trama, em uma cena na qual alguns personagens estão diante do novo aparelho. O farmacêutico Libório (Araldo Weiss), buscando alcançar maior *status*, compra um aparelho de televisão colorido e convida os personagens o Maestro Sabiá (Apolo Correia), Tião Moleza (Antônio Carlos Ganzarolli), Nezinho do Jegue (Wilson Aguiar) e Pepito (Juan Daniel) a assistirem à programação em uma TV em cores, o que gera comentários sobre a novidade⁶⁹.

Apesar da maioria dos televisores comercializados em 1973 ainda ser em preto e branco o aparelho em cores induz setores da classe média a “ilusões da condição burguesa”, visto que a posse deste eletrodoméstico conferia *status* e sucesso individual ao comprador (SIVA, 1994, p. 218). Com a exibição de “O Bem-Amado”, foi impulsionada a venda de aparelhos de televisão em cores, permitindo assim fixar definitivamente a programação colorida. Em entrevista, o ator Paulo Gracindo realiza um paralelo entre as produções em preto e branco e a primeira telenovela colorida:

[...] é como um postal em cores e outro em preto e branco; o colorido é o que todo mundo compra. E, como uma coisa puxa outra, acho que a novela em cor será a grande responsável pelo incremento nas vendas de aparelhos coloridos (*Veja*, 14/02/1973, p. 56).

Este novo padrão de qualidade técnica e artística, inaugurado com a produção de “O Bem-Amado”, tornou possível que a telenovela brasileira adentrasse no mercado externo e ocupasse uma posição de destaque. O sucesso de “O Bem-Amado” proporcionou à Rede Globo a abertura de mercados para além das fronteiras nacionais, inclusive para países latino-americanos considerados centros produtores e distribuidores de programas melodramáticos, como o México e a Argentina. Inicialmente, foi exportada integralmente para a Tele-

⁶⁹ O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Regis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Esta cena pode ser verificada no DVD 09, em 00:06:58 segundos.

Montecarlo do Uruguai e, logo em seguida, negociada e distribuída por toda América Latina, com exceção da Venezuela (ORTIZ; RAMOS, 1991, p. 118)⁷⁰.

“O Bem-Amado” e “Gabriela” representaram um novo tempo em relação à televisão brasileira e mercado internacional, pois obtiveram grande aceitação, outorgando credibilidade à produção nacional e garantindo maior facilidade de exportação da programação da TV do Brasil, principalmente da Globo (BRITTOS, 2005, p. 137).

Os povos de língua castelhana tiveram oportunidade de conviver diariamente com os tipos e situações autenticamente brasileiros. De acordo com José Dias (2009, p. 74), tanto no México como na Argentina, os 178 capítulos originais de “O Bem-Amado” foram transformados em 223. Atingindo um total de 30 países, inclusive os Estados Unidos, a produção também alcançou o mercado europeu através da venda dos direitos para Portugal. O reconhecimento desta telenovela, no mercado externo, resultou na obtenção do primeiro prêmio internacional concedido a um artista brasileiro em televisão: Paulo Gracindo que recebeu o prêmio especial do *Primer Festival de la Telenovela en México*; além de serem noticiadas outras menções, como melhor adaptação (Dias Gomes), melhor álbum (Toquinho e Vinícius de Moraes) e direção (Daniel Filho). Um ano depois sua exibição, em 1974, “O Bem-Amado” recebeu o prêmio Troféu Imprensa, na categoria melhor novela⁷¹.

2.4. “O Bem Amado”, uma obra aberta e coletiva

Com um ritmo produtivo extremamente acelerado, a telenovela, ao mesmo tempo em que resguarda a racionalidade e a padronização exigidas pelo mercado, é uma produção que resulta de um processo de criação artística coletiva. Este gênero televisivo constitui-se em produção coletiva que compreende profissionais de diversas áreas – como autor, diretor, elenco – cada qual responsável por sua função e com o compromisso de formatar um produto que detenha tanto a qualidade artística quanto o alcance de níveis de audiência almejados. Toda a unidade de produção de “O Bem-Amado” – autor, diretor, produtor, técnicos, atores, cenógrafos, sonoplastas, figurinistas – era composta por profissionais já reconhecidos no meio

⁷⁰ Maiores informações sobre a exportação da telenovela “O Bem-Amado” podem ser acessadas no portal: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/curiosidades.html>>. Acesso em 20 dez. de 2013.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/premios.htm>>. Acesso em 01 out. de 2015.

artístico⁷². Esta produção envolveu 1.299 profissionais, direta ou indiretamente, sendo mais de 200 técnicos, 750 atores⁷³ e figurantes, 155 funcionários dos departamentos de investigação e análise de mercado, promoção, divulgação e *merchandising* e diretores artísticos, além de outros profissionais desempenhando as mais diversas funções (DIAS, 2009, p. 77). Como bem apontaram os autores Renato Ortiz e José Ramos (1989), na telenovela:

Subsiste ainda uma contradição entre ser “cultura” ou “mercadoria”, entre “padronização” e “diferença”, o que faz com que a narrativa seja estirada por fios que puxam em sentidos opostos, um que procura a uniformidade e a racionalização, outro que desliza para a diferenciação e a criatividade (ORTIZ; RAMOS, 1989, p. 122).

Com relação a estes dois últimos aspectos, diferenciação e criatividade, são analisadas as contribuições dos profissionais responsáveis pelo processo de criação artística de “O Bem-Amado”. Para a elaboração desta narrativa, a Rede Globo contratou, com exclusividade, Dias Gomes, um autor legitimado nos testes de audiência. Esta estratégia visava reduzir consideravelmente a margem de erro, visto que suas histórias alcançaram índices relevantes no Ibope para o horário das 22 horas. Dias Gomes, ao contemplar sobre o caráter artístico da produção, assevera que:

Apesar de ser um trabalho pioneiro, pois era a primeira telenovela em cores no Brasil, alguns capítulos me proporcionaram grande prazer estético [...] me levaram a seguinte reflexão: “seria possível realizar uma verdadeira obra de arte na televisão? Principalmente se estendêssemos o conceito de arte às massas? Ou haveria limitações de ordem estética intransponíveis? Essas limitações não seriam mais de ordem conjuntural e extraveículo, localizadas principalmente na forma e nos objetivos comerciais da produção?” (GOMES, 1998, p. 275).

Partindo da mesma perspectiva levantada por Dias Gomes, o autor Umberto Eco no livro *Obra Aberta* (1976), analisa o campo de possibilidades no qual pode ser compreendida uma obra de arte. O estudioso italiano entende que uma obra de arte comporta uma

⁷² A ficha técnica desta produção envolve: supervisão de Daniel Filho; Régis Cardoso na direção; coordenação de produção de Mariano Gatti; editor de VT Ubiratan Martins; o assistente de produção Almeida Santos; Lia Mara como continuista; maquiagem de Erik Rzepecki; figurino com Carlos Gil; assistente de figurino Nilson Resende; cenografia de Paulo Dunlop; Sonoplastia de Paulo Ribeiro; iluminação de Sílvio Carneiro; contrarregas: Paracium Gonçalves, José Cupertino, Zenon Alves, Carlos da Silva e Carlos Silveira; chefia técnica com Silas Teixeira; técnico, Guassalin Nagen; câmeras: Joel José, Alexandre Braz e Carlos Giraldes; áudio: Mauro Araújo e Mazoel de Lima; operador de vídeo: Jorge Câmara; operador de VT: Antônio Fernando; supervisor de operações: Alpheu de Azevedo.

pluralidade de significados, uma vez que é originada por uma complexa rede de influências, sejam políticas, sociais ou históricas. Segundo Eco, o próprio autor da obra traz consigo uma tradição estilística dos autores que o precederam, uma ideologia inspiradora, além de sua própria forma de ver mundo (ECO, 1976, p. 34). Eco observa a obra de arte como reflexo de um discurso ideológico mais amplo, que pode deter conexões com o seu próprio momento histórico, expressar o desenvolvimento geral do contexto ou mesmo expressar níveis mais profundos, que podem não estar muito claros a seus contemporâneos (ECO, 1976, p. 35-36). A obra artística pode ser entendida como aberta na medida em que propõe novos valores estéticos, dotados de caracteres experimentais, suscitando um *campo de possibilidades* de análise.

Ao analisar a experiência estética da televisão, Eco afirma que as produções desse veículo podem proporcionar o mesmo prazer estético contido em outros gêneros artísticos. Especificamente, as telenovelas de Dias Gomes mobilizaram, tal como uma obra de arte, para um novo despertar, provocado por uma relação composta por elementos da realidade e a crítica de valores sociopolíticos (KEHL, 2005, p. 249). Partindo das premissas formuladas por Eco, a telenovela “O Bem-Amado” foi compreendida como um reflexo de um discurso ideológico mais amplo, fazendo emergir os agentes responsáveis, a rede complexa de influências que permitiram a confecção desta obra.

Conforme aponta Pierre Bourdieu (1989), a historicização das relações sociais dos agentes envolvidos nesta produção permite o entendimento das práticas executadas pelos diferentes campos de interesses, ficando evidente como determinadas ações ocorreram em detrimento de outras. É interessante observar que o campo televisivo, que é determinado por variáveis fortes, tais como o poder econômico, a competição por fatias de mercado e a submissão ao registro de índices de audiência. Estas “estruturas invisíveis” ordenariam os processos de criação dos produtos televisivos, como a telenovela “O Bem-Amado”.

2.4.1. Dias Gomes: o ofício da telenovela

O trabalho de criação de uma telenovela era extenuante e, de acordo com Dias Gomes, seguia um processo rotineiro, conduzido por um ritmo acelerado de “dezoito, vinte

laudadas por dia durante meses, parece que a gente entra num túnel, sem enxergar a saída e sem ver nada do lado”⁷⁴. Ao descrever seu esquema de trabalho, Dias Gomes declara⁷⁵:

Antes de tudo, faço a pesquisa e a criação das linhas gerais da trama, estabelecendo o estilo e o ambiente que ela terá. Surge daí uma sinopse. Entretanto, dentro dessas linhas gerais não estão previstos todos os personagens ou o fim da história.

Neste momento, a telenovela além de estar sujeita a alterações segundo as pesquisas de audiência e preferência dos telespectadores, sofria intervenções da censura. Sobre tal fato Dias Gomes comenta: “muita coisa pode mudar e tudo pode ser criado. À proporção que escrevo os capítulos, novas ideias vão surgindo e nem mesmo eu sei o que virá depois. O principal problema é o tempo, o despertador da televisão”⁷⁶. O teledramaturgo ainda afirma que, diferentemente do teatro e do cinema:

[...] na telenovela a história está toda na cabeça do autor. Escritos não existem mais que vinte capítulos iniciais. O autor precisa então escrever vinte páginas por dia, faça chuva ou faça sol, inspirado ou não, sem direito a sequer adoecer. E trabalha num clima de pânico, criado pelos resultados do Ibope, pelos atritos com a Censura, por problemas técnicos e até humanos (*Veja*, 08/12/1971, p. 74).

De acordo com José Dias (2009), em “O Bem-Amado”, Dias Gomes:

[...] estabeleceu novos nexos criativos e críticos em relação à realidade brasileira, dentro do regime de limites e possibilidades próprios à TV Globo da época. Por exemplo, os neologismos criados por Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) foram resultados do processo de adaptação, algo que acabou tornando o personagem mais popular, apaixonante e criticável (DIAS, 2009, p. 65).

O processo de adaptação do texto teatral para o gênero telenovela obedeceu a um meticuloso processo de reorganização, uma vez que inseriu novos temas, diálogos e personagens. A estrutura da trama permaneceu. Diferentemente da peça, Odorico Paraguaçu tem seu estado civil alterado tornando-se viúvo. Na telenovela, houve a substituição da personagem Leonilda (mulher de Odorico) por Selma (depois alterado para Telma, personagem interpretado por Sandra Bréa), filha de Odorico, que se relaciona com dois dos principais antagonistas do prefeito – o jornalista Neco Pedreira (não mais Maneco) e Juarez

⁷⁴ *Veja*, 29/06/77, p. 113-114.

⁷⁵ Entrevista concedida a Edgard Ribeiro de Amorim. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/idart%205/televiso.htm>>. Acesso em 01 fev. de 2016.

⁷⁶ *Veja*, 08/12/1971, p. 74

Leão. As irmãs Cotinha, Dudu e Popó passam a ser às irmãs Cajazeiras: Doroteia, Dulcineia e Judiceia. Entre outras modificações, podemos citar a inserção de novos personagens: Zeca Diabo (Lima Duarte) e Juarez Leão (Jardel Filho), que possibilitaram a discussão de problemas sociais; a oposição encarnada em dois personagens, Lulu Gouvêia e Donna Medrado (Zilka Salaberry) que exercia a função de delegada; o misticismo popular era representado no personagem Zelão das Asas (Milton Gonçalves). Outros personagens foram inseridos na narrativa e representam a modernização de costumes como: Telma Paraguaçu (Sandra Bréa), Céceu Paraguaçu (João Paulo Adour), Adalgisa Portela (Maria Cláudia), Jairo (Gracindo Júnior) e o *hippie* Nadinho (Jorge Botelho)⁷⁷.

Segundo Denise Rollemberg (2011, p. 4), alguns aspectos que constavam no *script* enviado para Divisão de Censura de Diversões Públicas, em 1972, não permaneceram na trama. A temporalidade da estória foi alterada do ano de 1960, para dias então atuais, quer dizer 1973. Sucupira era Girassol, localizada no Vale do Sol. Notam-se mudanças com relação ao personagem principal que, inicialmente, se chamava Odorico Osório da Boa Morte e não Odorico Paraguaçu, e era dono da companhia de água mineral e não da fábrica que produzia, segundo o personagem, “o melhor azeite de dendê do mundo!”. Além disso, na telenovela, Odorico não morre tão tragicomicamente, quanto na peça, com um tiro ricocheteado. Este processo de reorganização obedeceu a uma lógica de produção, inerente à indústria cultural, bem como as limitações estabelecidas pela censura.

2.4.2. Produção, direção e elenco

Primeira novela em cores transmitida no Brasil, “O Bem-Amado” representou uma experiência totalmente nova para a equipe técnica, que encontrou dificuldades em se adaptar aos equipamentos e dominar esta nova linguagem. Dificuldades extras que foram administradas por profissionais como Daniel Filho, produtor geral, e Régis Cardoso⁷⁸, diretor. Daniel Filho relata que, quando a obra “veio para ver encenada na televisão, nossa cabeça voava nas possibilidades, mas não sabíamos de todas as dificuldades que a televisão em cores iria trazer para gente” (FILHO, 2012). O produtor geral, em uma telenovela, acompanha todo o processo de produção, desde o início, cabendo-lhe buscar e prever os recursos necessários.

⁷⁷ Estes personagens serão analisados detalhadamente no Capítulo 03.

⁷⁸ Régis Cardoso dirigiu mais de 30 novelas no Brasil e em Portugal. Já afastado das produções televisivas, passou a dedicar-se a cursos de formação de profissionais de televisão. Para maiores informações, consultar sua autobiografia: CARDOSO, Régis. *No Princípio Era o Som*. São Paulo: Madras, 1999.

“É responsável por: dinheiro; história/*script*, autor; diretor; elenco; direção de fotografia; direção de arte; finalização e lançamento” (FILHO, 2003, p. 78). Tal como um administrador, o produtor é quem negocia contratações e organiza o cronograma de pré-produção e gravação, gerindo o produto em um ritmo industrial. Sendo responsável pela obra como um todo, o produtor também delimita público alvo que a obra visa atingir (FILHO, 2003, p. 77- 78).

Em “O Bem-Amado” trabalhavam conjuntamente com Daniel Filho os profissionais Mariano Gati, coordenador de produção, e Almeida Santos, assistente de produção. Toda equipe de produção atua conjuntamente com a direção. Os profissionais envolvidos na produção auxiliam na preparação das cenas para o diretor, tentando viabilizar a produção dentro do orçamento estimado. Realizando soluções para o plano de filmagem, buscaram que a produção fosse efetivada de uma forma rápida e econômica (FILHO, 2003, p. 83). Já a função do diretor em uma telenovela é dar forma ao programa. É o profissional que mais interage com o autor, pois a novela tem que ter uma narrativa clara e atraente para o telespectador. Procurando um formato para a narrativa audiovisual, o diretor escala e direciona os atores, buscando as melhores possibilidades de representação para os personagens (FILHO, 2003, p. 189). Muitas vezes, atrasos e incidentes dificultavam o trabalho do diretor:

Régis Cardoso acha que realmente a pressa reduz o diretor muitas vezes a um mero selecionador de enquadramentos de cenas – o resto é confiado à intuição e ao talento dos atores. Às vezes, surgem conflitos: um ator empolgado com o *Actors' Studio* tenta seguir uma linha realista *a la* Marlon Brando, enquanto intérpretes mais velhos insistem em buscar uma composição teatral do gênero da *Comédie Française* (Veja, 14/01/73, p. 56).

Nas gravações de “O Bem-Amado”, Régis Cardoso se deparou com vários tipos de imprevistos, pois se tratava de uma produção experimental em termos de aspectos tecnológicos e de conteúdo. Como foi dito anteriormente, neste folhetim eletrônico, além de ser utilizada a tecnologia de transmissão em cores – o que gerava inúmeros problemas com contrastes, iluminação, e cuidados com figurino e cenário –, foram empregadas nas câmeras de última geração, o que possibilitava novas angulações, tomadas externas diurnas e noturnas. Algumas cenas precisaram ser repetidas várias vezes até que o resultado final pudesse ser aprovado por Régis (DIAS, 2009, p. 74). Em entrevista concedida a José Dias, em 1975, o diretor afirmou que:

Pra mim, “O Bem-Amado” foi uma das realizações mais marcantes da televisão brasileira. E dirigir essa novela foi à coisa mais importante que

aconteceu na minha carreira. Tratava-se de uma experiência pioneiríssima, aquela de fazer a primeira novela em cores no Brasil. Lembro-me do grande cuidado que tínhamos com o equipamento recém-importado, estávamos sempre procurando angulações que não forçassem o material que estreávamos. Por causa disso, repetíamos inúmeras vezes às mesmas cenas. Pois só trabalhando é que descobríamos o que era ou não possível de fazer com o equipamento. Foi um esforço enorme: nós, procurando a perfeição técnica, o Dias Gomes, buscando uma nova linguagem para a telenovela (DIAS, 2009, p. 74).

Essa busca pela perfeição técnica em “O Bem-Amado” assegurou a Régis Cardoso o prêmio de melhor direção no *Primer Festival de la Telenovela*, no México (DIAS, 2009, p. 77). A escalação do elenco foi imprescindível para a criação de um espetáculo de sucesso. Daniel Filho aponta que “a escalação dos atores significa 70% da direção, porque é nesse momento que se escolhe o tipo físico, a maneira de representar, a sonoridade e as possibilidades daquele personagem” (FILHO, 2003, p. 189). Além do diretor, participam da seleção de atores para compor elenco, o produtor e, muitas vezes, o autor.

Na transposição da obra “O Bem-Amado” do teatro para a TV, Dias Gomes além de aprofundar a temática, ampliou consideravelmente o universo dos personagens de Sucupira. O enriquecimento dessas figuras pode ser notado ao se comparar o número de personagens do palco, um total de dezessete, com o número dos núcleos dramáticos principais, que chegam a quarenta. Estas alterações no texto original se devem ao fato do próprio formato do gênero telenovela, que requer maior desenvolvimento do argumento principal e subtramas. Para compor os 178 capítulos de “O Bem-Amado” foi necessário à criação de novos personagens para endossarem a trama principal e entrelaçarem as tramas paralelas.

Dias Gomes destaca que a participação dos atores Paulo Gracindo, Lima Duarte, Emiliano Queiroz, Jardel Filho, Milton Gonçalves, Dirce Migliaccio, Carlos Eduardo Dollabela, Rogério Froes e Ida Gomes, aprimoraram o caráter artístico de sua obra (GOMES, 1998, p. 275).

O protagonista da trama, o prefeito Odorico Paraguaçu, vivido nas telas por Paulo Gracindo, um dos atores preferidos por Dias Gomes para representar seus personagens principais (SACRAMENTO, 2012, p. 154). A atuação de Gracindo já era admirada pelo dramaturgo, desde as produções teatrais da década de 1950. Com uma interpretação brilhante, a qual acrescentava até mesmo neologismos à linguagem de seu personagem, Paulo Gracindo imortalizou Odorico Paraguaçu na TV. Aliás, o próprio Dias Gomes faz justiça a este fato na dedicatória do livro, *Odorico na Cabeça* (1991), onde se lê: “Para Paulo Gracindo, a quem Odorico deve o milagre da encarnação”.

Figura 9: Paulo Gracindo como Odorico Paraguaçu



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 07, em 02:06:40 segundos.

Outro ator que merece grande destaque é Lima Duarte que iniciou sua carreira no primeiro ano da televisão brasileira, fazendo parte do elenco de “Sua Vida Me Pertence” de 1951. Então indicado por Daniel Filho, para vivenciar nas telas o matador Zeca Diabo, personagem este que promoveu a carreira de Lima Duarte na Rede Globo. “Era um papel que eu já havia visto o Lima fazer a muito tempo, em mil novecentos e cinquenta e poucos. E o Lima, incrivelmente com trinta e poucos anos de carreira, ganhou o prêmio de revelação do troféu imprensa” (FILHO, 2012). Lúcia Rito escreveu em reportagem que a entrada do personagem Zeca Diabo causou um anticlímax, pois era “cangaceiro simplório carregado de ternura e ingenuidade” que acabou conquistando os telespectadores devido ao carisma e talento de Lima Duarte⁷⁹. Para a crítica televisiva:

[...] o ator de verdade encara o texto como um ponto de partida e o personagem como um ser humano cheio de contradições e anseios. Por isso o público gostou tanto de Zeca Diabo. Ele pegou as pessoas desprevenidas com sua voz fina, com sua ternura. Ele sacudiu um pouco o sistema de interpretação que está esclerosado (Veja, 06/06/1973, p. 88).

⁷⁹ Veja, 06/06/1973.

Na teledramaturgia, Jardel Filho iniciou sua carreira em 1965, mas já era um ator reconhecido no meio teatral e no cinema, inclusive em produções do Cinema Novo. Em “O Bem-Amado” Jardel Filho interpretou o personagem Juarez Leão. Iniciando sua carreira nos anos de 1950 no meio teatral, Milton Gonçalves era um dos poucos atores negros que atuava neste período. Recorrentemente foi escalado para as telenovelas de Dias Gomes, fazendo parte do elenco de nove produções do teledramaturgo. Na ficcional Sucupira alçou voos através do personagem Zelão das Asas. Dirce Migliaccio também percorreu os meios teatral e cinematográfico fazendo parte do elenco da peça “Eles Não Usam Black Tie”, em 1958 e do filme “O Assalto ao Trem Pagador” de 1962. Uma de suas atuações mais lembradas foi como a histórica Juju Cajazeira. Carlos Eduardo Dollabela iniciou sua carreira no cinema e integrou o elenco de telenovelas de sucesso como “Irmãos Coragem” e “Selva de Pedra”. Na trama enfocada viveu nas telas o jornalista engajado Neco Pedreira. Tendo sua carreira iniciada no teatro, Rogério Froes, estreia na TV em 1968 na telenovela “Passos do Vento” e fez parte de folhetins como “Assim na Terra como no Céu” (1970), “Bandeira 2” (1971), “Selva de Pedra” (1972), “O Espigão” (1974). Interpretou o Vigário em “O Bem-Amado”. Ida Gomes, iniciou sua carreira no rádio, passando por emissoras como Nacional, Tupi e Educadora. Estreou na TV Tupi em 1951, onde participou do “Grande Teatro Tupi”, dirigido por Sérgio Britto, e do programa “Câmera Um”. Na Rede Globo, sua primeira novela foi “A Rainha Louca” (1967), de Glória Magadan⁸⁰. Em 1973, Ida Gomes interpretou Doroteia, uma das irmãs Cajazeiras.

Também foram escalados os seguintes atores para o elenco principal de “O Bem-Amado”: Dorinha Duval (Dulcineia Cajazeira), Antônio Carlos Ganzarolli (Tião Moleza), Ruth de Souza (Chiquinha do Parto), Zilka Salaberry (Donana Medrado), Wilson Aguiar (Nezinho do Jegue), Lutero Luiz (Lulu Gouveia), Ana Ariel (Zora Paraguaçu), Angelito Mello (Mestre Ambrósio), Gracindo Jr. (Jairo Portela), Maria Cláudia (Gisa Portela), D’Artagnan Mello (Carlito Medrado), Ferreira Leite (Joca Medrado), Arnaldo Weiss (Libório), Isolda Cresta (Odete), João Paulo Adour (Cecéu Paraguaçu), André Valli (Ernesto Cajazeira), Lídia Mattos (Dona Virgínia), Augusto Olímpio (Cabo Ananias), Teresa Cristina Arnaud (Mariana), Jorge Botelho (Nadinho), Apolo Corrêa (Maestro Sabiá), Eliezer Motta (Quelê), João Carlos Barroso (Eustórgio), Guiomar Gonçalves (Maria da Penha), Rafael de Carvalho (Coronel Emiliano Medrado), Lígia Mattos (Dona Virgínia), Susy Arruda (Dona Florzinha Fonseca).

⁸⁰ Informações disponíveis em <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/morre-aos-85-anos-atriz-ida-gomes-uma-das-irmas-cajazeira-3119921#ixzz4BUNJOqaz>. Acesso em 11 de dez. de 2015.

No elenco de apoio, destacamos os seguintes atores: Adelaide Conceição (Sofia Cajazeira), Anely Alvarez (Lúcia Leão), Alciro Cunha (Tonhão), Antônio Vitor (Juiz de Sucupira), Auricéia Araújo (Dona Hermínia), Geny do Amaral (Rosa Paraguaçu) Jorge Cândido (Hoteleiro), Maria Tereza Barroso (Cotinha Cajazeira), Mário Petraglia (Damião), Marta Anderson (Geruza), Nanai (Demerval Barbeiro), Nair Prestes (Balbina), Roberto Cesário da Silveira (Pé de Chumbo) e Dino Santana (Jagunço de Odorico). Nesta produção foram apresentadas as atrizes Sandra Bréa, que representou a personagem Telma Paraguaçu e Dilma Lóes, como Anita Medrado.

2.4.3 Cores vivas e fortes: a composição do cenário e figurino

Cabem aos departamentos de cenografia e figurino fornecer ao telespectador os dados sobre o local onde se passa toda a trama, o dia, a hora, a situação meteorológica, a região ou pátria, além de refletir a situação econômica, social e psicológica dos personagens. Todos esses dados, no entanto, podem ser representados por elementos cênicos conjugados à iluminação, que podem informar sobre local, atmosfera e o clima emocional de uma cena. Tanto a cenografia, quanto o figurino fornecem o conceito visual da telenovela, conferem unidade estética à obra. O figurino e a cenografia legitimam os discursos narrados, uma vez que representam e validam os estilos de vida fazendo com que a construção da identidade seja tanto simbólica quanto social. Segundo José Dias (2009, p. 152), a definição do cenário é uma das engrenagens que possibilitam a narração da trama, pois se define a forma, a cenografia passa a ter uma funcionalidade própria na dinâmica da telenovela.

Uma vez estabelecida à linguagem, as divisões de funções e áreas de atuação entre diretor, produtor e ator mobiliza-se um universo de pequenos movimentos dos quais resultará a engrenagem articulada que produzirá a cena. No princípio há apenas uma ideia que, aos poucos, vai tomando forma, seja através dos perfis dos personagens, de suas palavras, gestos e movimentos, seja através da definição das linhas, do estilo, do desenho do cenário, isto é, de todos os elementos que emprestam uma fisionomia própria à montagem. Em todas essas atividades encontramos sempre a cenografia como parte integrante do espetáculo (DIAS, 2009, p. 154).

O figurino, dentro do sistema de produção da novela, é responsável por definir a caracterização de cada personagem, viabilizá-lo, montando um guarda-roupa e orientando a caracterização do personagem a fim de manter a unidade visual. Para garantir que o estereótipo do personagem corresponda à vida real, são feitas pesquisas de referências

estéticas, que estão de acordo como o cotidiano e a moda vigente do período a ser narrado. O figurino possui grande importância na construção de um personagem, pois auxilia o ator a assumir outra personalidade, sendo uma peça essencial ao processo criativo (CARNEIRO, 2003, p. 47). Das tarefas executadas pelo figurinista, a área estética e plástica permite interagir, em um só tempo, o mundo da ficção e o da vida real.

É ajudando a construir o mundo ficcional que o figurinista se projeta em direção a um universo de certo modo mais amplo – o da realidade vivida com amplitude dos espaços, onde existem os homens de carne e osso, o plano exterior, em que reinam os indivíduos formadores da audiência, exigindo do profissional de figurino sempre mais (LEITE; GUERRA, 2002, p. 228).

Ao se projetar no real, o figurinista busca estruturar sua concepção estética por meio da moda. Nas telenovelas, que muitas vezes se prolongam por meses, as mudanças no figurino são frequentes, contudo, deve-se manter a linha conceitual dos personagens.

Em “O Bem-Amado”, os cenários de Paulo Dunlop alternavam cores fortes com tons mais suaves, tal como acontecia com os figurinos de Carlos Gil⁸¹. Anteriormente a esta produção, como os cenários eram gravados em preto e branco, não era exigido grandes acabamentos. Sobre a execução de cenários, Daniel Filho aponta que “no princípio da televisão eram feitos de taperas pintadas de cinza e de branco, marrom ou bege ocasional. Raramente um cenário tinha cor” (FILHO, 2003, p. 255). O figurino criado por Carlos Gil seguia o novo conceito de produção instaurado na década de 1970, embasado pela estética naturalista, aproximando-se do cotidiano vivido fora das telas (RIBEIRO, 2010, p. 14). A explosão de cores fortes para compor a cenografia e o figurino de “O Bem-Amado” enfatizava a novidade desta nova forma de transmissão. De acordo com reportagem da revista *Veja* sobre as gravações de “O Bem-Amado”:

Todos eles representam seus papéis em cenários nunca tão bem cuidados. As paredes de madeira da igreja, da farmácia e dos interiores não apresentam arranhões ou buracos de pregos, comuns nas outras novelas. Relógios e espelhos são proibidos, por causa dos reflexos, assim como as cores branco e vermelho, que não podem passar de 10% do total de um cenário, sob risco de dominá-lo. No início das gravações, o desconhecimento até mesmo dessas primeiras regras fundamentais, obrigou toda a equipe a um trabalho muito maior do que o normal, fazendo com que cada cena precisasse ser gravada, em média, oito vezes (*Veja*, 14/02/73, p. 54).

⁸¹ Complementando a ficha técnica dos profissionais envolvidos com os departamentos de figurino e cenografia: Nilson Rescende, como assistente de figurino; Guerrero, assistente de cenografia; Nilton Canavezes, assistente de estúdio; Silvio Carneiro, iluminação; e Erich Rzepecki, responsável pela maquiagem.

Como exposto na reportagem, a melhor definição da imagem exigiu maior cuidado com cenário e figurino. Os relógios e os espelhos somente poderiam ser utilizados dependendo do ângulo, sob a pena de causarem reflexos que inutilizariam cenas perfeitas em interpretação. Na produção de “O Bem-Amado”, a atenção era remetida a objetos brilhantes que levaram banhos de *spray* para se tornarem opacos, com o propósito de não prejudicar a definição da imagem. Nessa direção, José Dias (2009, p. 73) aponta que o ator Emiliano Queiróz, que interpretava o personagem Dirceu Borboleta, não podia usar óculos, uma vez que o reflexo das lentes “rasgava” a imagem. Outra preocupação recorrente era com o ajuste das tonalidades, especialmente no emprego dos tons de branco e vermelho que “estouravam a imagem”.

O branco e o vermelho são quase um tabu cromático: se passarem de 10% envolvem a cena inteira de uma nuance que os técnicos chamam ironicamente de “Dama das Camélias” porque é de um alvor de tuberculosa tendo hemoptise, ou de “Mengão”, um rubro intenso que torna pupilas e cabelos da cor do fogo (*Veja*, 14/02/1973, p. 55).

A cenografia e o figurino criados para “O Bem-Amado” continham elementos que remetiam diretamente à realidade narrada pela trama. Tanto elementos cênicos, quanto as próprias locações externas, transportavam o telespectador para o universo narrado pela ficção seriada. Para criar uma identidade visual a ser transmitida a cores vivas, Carlos Gil realizou uma pesquisa analisando as tendências presentes na moda, contemplando o vestir ordinário e o extraordinário. Mergulhando no imaginário relacionado ao meio urbano, o figurinista tomou algumas peças que teriam como referência Salvador, como por exemplo, as guias, as rendas e saias das baianas e os abadá dos capoeiras. O figurino prima pela comunicação. Através da composição de roupas é possível suscitar ao público informações sobre a idade, temperamento e posição social. Com relação à elaboração do cenário, onde se desenrolaria a trama, Daniel Filho⁸² explica o local que inspirou Dias Gomes a edificar Sucupira:

A verdade existe na inspiração do local baiano em que o Dias colocou a estória. A verdade é que aquele local que o Dias gosta é o lugar que o Dias foi criado, que também nosso João Ubaldo também está lá sempre que é Itaparica. Itaparica então serve de referência para construirmos a cidade do Odorico Paraguaçu (FILHO, 2011).

O departamento cenográfico com intuito de constituir o ambiente idealizado por Dias Gomes, buscou uma cidade que abarcasse tanto em aspectos naturais quanto arquitetônicos,

⁸² Transcrição do depoimento de Daniel Filho que consta no DVD 01, em 00:05:08 segundos.

características similares a Itaparica, Bahia. A cidade escolhida, onde seria possível a reprodução deste cenário, foi Sepetiba, localizada no litoral do Rio de Janeiro. Outras locações externas selecionadas pela produção foram às cidades de Salvador, Bahia, e do Rio de Janeiro. As gravações que tomaram como cenário Salvador incorporaram cartões postais da cidade buscando ressaltar a identidade soteropolitana. Entre as principais locações da capital baiana, destacam-se a Baía de Todos os Santos, o Mercado Modelo, juntamente com o Elevador Lacerda e o Farol da Barra, geralmente filmadas em plano geral⁸³.

Contudo, a maior parte das tomadas externas foi realizada na pacata cidade de Sepetiba, que representaria a fictícia Sucupira. Apesar de se localizar no Rio de Janeiro, a cidade em questão dispunha de todos os ingredientes necessários para identificar uma pequena localidade do litoral baiano – uma praça central, um coreto, uma Igreja, além das praias –, criando um clima cenográfico perfeito. Para as gravações de “O Bem-Amado”, o elenco chegava à sede da emissora às sete horas da manhã e, de lá, seguia de ônibus para Sepetiba. A fim de facilitar as gravações, a equipe de produção da novela alugou uma casa na região para servir de camarim aos atores⁸⁴. Outras casas também foram utilizadas pela cenografia a fim de representar a delegacia, os Correios, o posto médico, o bar, a farmácia, o consultório odontológico, a casa das irmãs Cajazeiras e da família Medrado. No decorrer da trama, também foram gravadas externas no Rio de Janeiro.

Além das dificuldades encontradas na utilização dos novos aparatos tecnológicos, neste momento, ainda havia o problema de espaço. Os estúdios eram pequenos e os cenários tinham de ser montados e remontados. As gravações em estúdio foram realizadas no próprio prédio da TV Globo, localizado no bairro do Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, foram empregados como elementos cênicos artesanato regional próprios da Bahia. Com a finalidade de caracterizar as famílias de origem oligárquica – os Cajazeira e os Medrado – foi utilizado como recurso quadros com fotos de representações próprias de coronéis oitocentistas. Peter Burke argumenta, no livro *Testemunha ocular* (2004), que as imagens não devem ser consideradas simples reflexões de suas épocas e lugares, mas sim extensões dos contextos sociais nos quais foram produzidas. Acreditamos que a utilização de fotografias reproduzidas ao longo dos cenários estabeleceu uma interface entre o presente e o passado, pois foram empregadas como forma de representação do contexto social e

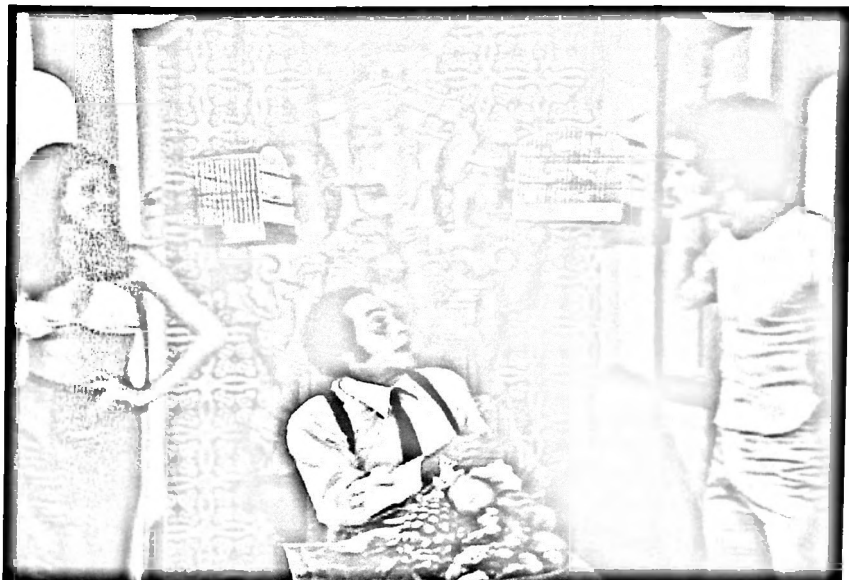
⁸³ Compreende-se por plano geral o enquadramento mais amplo que capta o objeto de forma mais ampla, integrando – o ao contexto, a paisagem (PALHA, 2008, p. 30).

⁸⁴ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/producao.htm>>. Acesso em 15 set. de 2015.

econômico, numa identificação com o passado tradicional e oligárquico das famílias Cajazeira e Medrado.

Entre os principais cenários elaborados para a trama de “O Bem-Amado”, pode-se destacar a casa de Odorico Paraguaçu, com sala conjugada à copa. O emprego de cores vibrantes no cenário evidenciou-se na casa do protagonista, que possuía paredes coloridas em rosa, azul e branco, contrapostas a cortinas vermelhas. Além das cores abundantes, havia muitos elementos como uma fonte central, várias gaiolas com passarinhos, imagens de santos ao fundo, que remetiam ao *status*, religião e megalomania do protagonista.

Figura 10: Cenário Casa de Odorico Paraguaçu



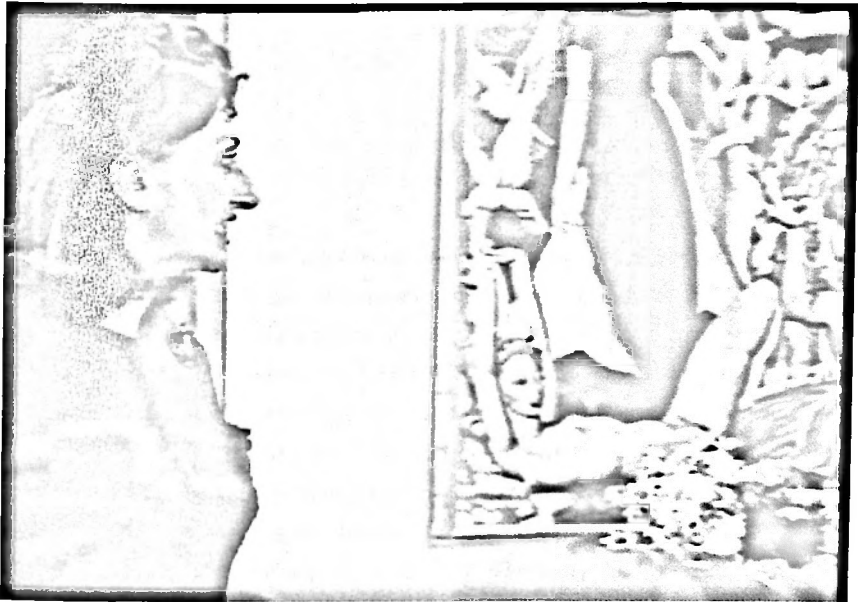
Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 07, em 02:06:56 segundos.

O gabinete da prefeitura era composto por uma escrivaninha com cadeira, um mapa do Brasil ao fundo e a bandeira do Brasil à esquerda. O figurino escolhido para o personagem principal representava a imagem de um coronel. Odorico vestia-se com ternos claros, um característico chapéu Panamá e tinha sempre a mão um cigarro palha.

O cenário que representava a casa das irmãs Cajazeiras foi constituído por três ambientes – sala, copa e quarto –, todos bastante coloridos. Na sala e na copa, além do artesanato regional nordestino, havia diversas imagens de santos e um crucifixo, remetendo à

tradicional religiosidade de uma típica família oligárquica. Fotos da família Cajazeira estão distribuídas na parede. Uma especificidade do cenário estruturado para estas personagens está no fato de conter quadros com representações femininas, empregadas como recurso cênico. As irmãs Cajazeiras, em público, são avessas a imoralidades, se adequando à conduta social exigida. Assim, no ambiente social da sala de estar, um quadro com estilo impressionista, apresenta uma mulher formal e composta. Já no quarto, ambiente íntimo, foi alocado entre a penteadeira e as três camas um quadro grande, que expressava muita sensualidade com nus de três mulheres e um homem. Este recurso foi utilizado para ressaltar o envolvimento amoroso das solteironas Cajazeiras com o personagem principal.

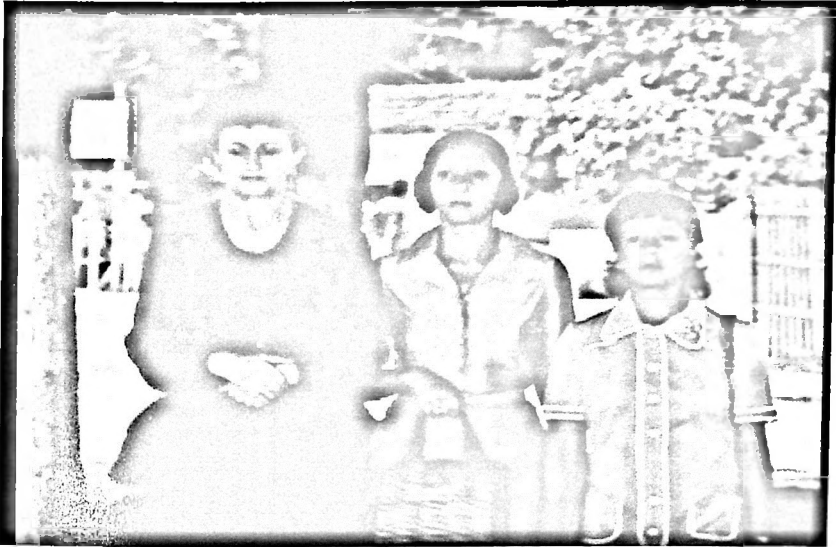
Figura 11: Cenário - Quarto das Irmãs Cajazeiras



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 05, em 01:10:55 segundos.

O figurino idealizado para as irmãs Doroteia (Ida Gomes), Dulcineia (Dorinha Durval) e Judiceia (Dirce Migliaccio) estava de acordo com o temperamento psicológico das personagens, sendo extravagante e colorido, composto por vestidos caricatos e chapéus excêntricos.

Figura 12: Figurino Irmãs Cajazeiras



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 04, em 00:49:12 segundos.

Para a família Medrado o cenário formulado era perpassado por tons fortes de azul. Na parede central foi posicionado um grande quadro, ao centro, utilizando as cores nacionais com a representação da república, e uma mulher com vestido romano levantando a bandeira do Brasil, ao fundo. Acredita-se que foi um artifício empregado para caracterizar a força da mulher, visto que Donna Medrado (Zilka Sallaberry) ocupava a função de delegada de Sucupira, cargo designado apenas para homens, na década de 1970. Como dito anteriormente, outro elemento usado com a função de caracterizar a representação dessa família são diversas fotografias que remetem ao passado oligárquico dos Medrados.

O figurino selecionado seguia o perfil de cada personagem: para Donna Medrado foi criado um uniforme estruturado em duas peças, saia e blusa, que representava a autoridade e austeridade exigida à função de delegada; para Anita Medrado (Dilma Lóes) e Carlito Medrado (D'Artagnan Mello), o figurino resultava de uma composição de peças bastante coloridas que seguiam a moda jovem vigente na década de 1970.

Figura 13: Figurino/Cenário - Casa dos Medrados



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 01, em 00:25:53 segundos.

Outro cenário criado por Paulo Dunlop que merece destaque é a sede editorial do jornal “A Trombeta”, de propriedade de Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dollabella). Com o intuito de ressaltar o caráter explosivo presente nas manchetes veiculadas no jornal, como recurso cenográfico foi incorporado um quadro da foto da bomba de Hiroshima que, juntamente com a máquina de escrever, eram sempre filmados em primeiro plano. Outros objetos foram incorporados para reproduzir o ambiente da produção de um jornal, como uma prensa tipográfica, mesa e escrivaninha.

Figura 14: Cenário - Redação do jornal “A Trombeta”.



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 01, em 0:24:41 segundos.

O espaço criado para representar as cabanas dos pescadores era rústico, sem muitas cores, constituído de paredes forradas com esteiras, redes, cordas, chapéu de palha e adornadas com estrelas do mar, peneiras de palha e jarros de barro.

Figura 15: Cenário - Casa de Zelão das Asas



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 08, em 02:17:59 segundos.

Como se pode notar através da análise das imagens, ao contrário dos demais cenários que continham diversas imagens de santos católicos, nas cabanas, eram recorrente tomadas que davam *closes* na imagem de Iemanjá.

Outro elemento cenográfico que caracteriza este núcleo são os saveiros trazidos diretamente do Ceará. Entretanto, como a trama se passava no estado da Bahia “os dizeres ‘Do Ceará para o Brasil’, que encimam a jangada tiveram que ser habilmente camufladas com um pano bege”⁸⁵, pela equipe de produção. Os pescadores utilizavam um figurino simples matizado por tons pastéis e composto basicamente por peças de algodão cru. Tecidos mais rústicos e sujos eram frequentemente empregados como recurso para a demonstração de classes sociais menos favorecidas. Como se pode notar, o figurino e o cenário, através do uso dos clichês visuais e estereótipos, facilitam o reconhecimento de características econômicas e sociais dos personagens.

Para além de estereótipos previamente definidos, ambos os departamentos de cenografia e de figurino possibilitaram a identificação de aspectos ideológicos e psicológicos dos personagens. Nesta direção, foi criado um cenário e figurino próprios para o personagem Juarez Leão (Jardel Filho), que não correspondiam diretamente à posição social e econômica de um médico na sociedade dos anos de 1970. Todos os aspectos que pudessem caracterizar Juarez Leão estavam embasados em sua estrutura psicológica e ideológica. Dias Gomes concebeu este personagem como um “homem novo”, dotado de um papel conscientizador, que não teria se contaminado pela modernização urbana capitalista e buscava, por meio de ações sistemáticas, transformar a realidade política e social de Sucupira. A fim de evidenciar as características do personagem e sua proximidade com o povo, todo o cenário e figurino eram muito semelhantes aos dos pescadores. O ambiente formulado para Juarez era uma cabana simples e rústica de madeira pintada de branco, com uma rede na sala. Seguindo esta mesma tendência, o figurino era extremamente simples, constituído por peças de algodão cru.

Entre os cenários criados para ambientar Sucupira destaca-se, ainda, os descritos a seguir. A Igreja, com um altar sem muitos adornos. O bar de Seu Pepito (Juan Daniel), similar a um bar comum de interior, rústico, com diversas garrafas, copos americanos e produtos para venda atrás do balcão. O posto de higiene do Estado que possuía elementos próprios de um ambiente hospitalar, com o cartaz de silêncio, mapa do corpo humano, maca e balança, além de um oratório com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, ao fundo. No posto policial, as

⁸⁵ *Veja*, 14/02/1973, p. 53.

paredes eram desgastadas e pintadas de amarelo e vermelho, à direita está uma cela e atrás da mesa da delegada, um quadro com a bandeira insígnia. A agência dos Correios, ambiente simples, possui como único adorno o mapa do Brasil fixado na parede. Na escola pública, além das carteiras de madeira, mesa e um globo, há uma bandeira do Brasil à direita. Como se pode notar, em toda composição dos cenários era recorrente o emprego de símbolos nacionais, seguindo as exigências do regime militar.

A principal ferramenta de caracterização do núcleo jovem de “O Bem-Amado” foi o figurino. Conforme aponta Maria Rita Kehl (1979), esta representação visava atender à demanda da indústria cultural que formatava produtos objetivando atingir os cerca de 30 milhões de jovens brasileiros da época. Em “O Bem Amado”, a caracterização da juventude contém estruturas que sinalizam a modernização do período. Destacamos as seguintes personagens jovens: Telma Paraguaçu (Sandra Bréa), Cecéu Paraguaçu (João Paulo Adour), o *hippie* Nadinho (Jorge Botelho) e Gisa Portela (Maria Cláudia). Todos utilizavam um figurino moderno, com peças bastante coloridas, seguindo a moda vigente no início dos anos de 1970.

Lima Duarte, o Zeca Diabo, foi responsável pela composição do figurino de seu personagem. De acordo com o ator, Zeca era “um homem cheio de impulsos generosos, mas cujo destino foi ser matador a serviço de coronéis. Então eu disse para o Carlos Gil, o figurinista, que eu iria fazer o guarda roupas dele” (ARRUDA, 2007, p. 179). O ator buscou nas tinturarias próximas à Estação da Luz, em São Paulo, onde os imigrantes nordestinos abandonavam as roupas que deixavam para lavar, os ternos para vestir seu personagem. “Comprei uns três mil réis de teminhos, deixei o bigode crescer, e treinei em frente ao espelho o olhar de matador”, recorda-se Lima Duarte (ARRUDA, 2007, p. 179). A fim de que seu personagem ficasse ainda melhor caracterizado, ele propôs que fosse estudada uma forma de mudar a sua arcada dentária⁸⁶. Para tanto, foi colocada uma prótese que evidenciava falhas nos dentes que dariam mais personalidade a Zeca Diabo.

⁸⁶ Veja, 06/06/1973, p. 88.

2.4.4 A Trilha Sonora que embalou a trama

Figura 16: Capa do LP Nacional de “O Bem-Amado”



A trilha sonora nacional de “O Bem-Amado” foi produzida por João Araújo, com a coordenação de João Mello e composta por 11 canções, todas de acordo com a temática abordada na telenovela. A seleção da trilha sonora foi realizada na fase inicial da produção, na qual foram apresentadas ao produtor musical e aos compositores a sinopse da novela e o *briefing* (informações e instruções concisas e objetivas sobre a telenovela). Neste momento, foi definida a música de abertura juntamente com as canções-tema escolhidas a partir do perfil de cada um dos personagens principais.

Para compor toda a trilha sonora de “O Bem-Amado” foram escalados dois compositores brasileiros mais reconhecidos do país, Vinícius de Moraes e Toquinho. A atribuição de toda trilha a uma dupla de compositores, além de buscar a qualidade artística, visava acelerar o processo de produção do álbum e garantir a unidade. Em depoimento concedido aos autores Guilherme Bryan e Vicent Villari (2014), Toquinho relembra o processo de contratação realizado por Daniel Filho e a produção da trilha:

Quem nos chamou foi Daniel, na época diretor artístico da emissora. Era a primeira novela a cores e a expectativa era grande. (...) A gente quase não fez o disco por preguiça. Vinícius queria viajar, ir para Europa, mas eu

gostei da ideia e o convenci a ficar. Depois que o Daniel nos passou a ideia da novela, dos personagens, nos fizemos uma reunião e mostramos uma série de músicas que já estavam prontas. Ele fez uma garimpagem e escolheu algumas que cabiam na história. As outras tivemos que fazer (BRYAN; VILLARY, 2014, p. 132).

Entre as canções que já estavam compostas e foram selecionadas por Daniel Filho estão: *Cotidiano N.º 2*⁸⁷ tema de Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dolabella) e gravada por Toquinho. Nessa letra, os versos “Hay dias que no sélo que me passa/ Eu abro meu Neruda e apago o sol/ Misturo poesia com cachaça/ E acabo discutindo futebol/ Mas não tem nada, não/ Tenho meu violão” remetem ao perfil do personagem, uma vez que ler as obras de Pablo Neruda indica uma posição política mais à esquerda do personagem Neco Pedreira. Já em “Acordo de manhã, pão com manteiga/ E muito, muito sangue no jornal/ Aí a criançada toda chega/ E eu chego a achar Herodes natural/ Mas não tem nada, não/Tenho meu violão”, apontam os jornais que buscavam realizar denúncias sobre a violência da realidade vivida, que se torna quase natural no governo Médici. Tal como na canção, Neco Pedreira buscava denunciar os abusos em seu jornal “A Trombeta”.

Se o amor quiser voltar foi tema do casal Telma (Sandra Bréa) e Juarez Leão (Jardel Filho), que é apresentada pela interprete Maria Creusa, tendo também sua forma instrumental. Como tema de Juarez Leão (Jardel Filho) foi selecionada a canção *No colo da serra*, que teve como interpretes os próprios compositores. Na voz de Maria Creusa, Patota de Ipanema se torna tema de Gisa (Maria Claudia), jovem oportunista que vem do Rio de Janeiro desperta o interesse de Odorico.

Toquinho e Vinícius de Moraes compuseram sete canções exclusivas para trilha sonora de “O Bem-Amado”. O bolero *Quem És?* foi gravado por Nora Ney; *Veja Você*, tema do casal Neco Pedreira (Carlos Dolabela) e Anita Medrado (Dilma Lóes), canção gravada por Toquinho e Maria Creusa; *Um Pouco Mais de Consideração*, interpretada por Toquinho, é o tema que embala as cenas de Dirceu Borboleta (Emiliano Queiroz). Um dos maiores sucessos desta trilha, *Meu Pai Oxalá*⁸⁸, tema do personagem Zelão das Asas (Milton Gonçalves), foi interpretada pelos próprios compositores que incorporam, em sua letra e música, elementos pertencentes ao candomblé. Mesmo após as exibições de “O Bem-Amado”, esta canção foi sempre tocada em shows, sendo incorporada ao repertório dos artistas. Segue um trecho da letra:

⁸⁷ Este título foi atribuído em alusão à música *Cotidiano* composta por Chico Buarque, em 1971.

⁸⁸ Disponível em:

<<http://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/meupaioxala.html#ixzz3la1IAUZMv>>. Acesso em 10 ago. de 2015.

Atotô Baluaê, atotô babá/Atotô Baluaê, atotô babá/ (...) Vem das águas, de Oxalá/ Dessa a mágoa que me dá/ Ela aparecia o dia/ Ao romper da escuridão/ Linda no seu manto todo branco em meio à procição/ E eu que ela nem via ao Deus pedia amor e proteção/ (...) Meu Pai Oxalá é o rei venha me valer/ Meu Pai Oxalá é o rei venha me valer/ O velho Omulu, Atotô Baluaê/ O velho Omulu, Atotô Baluaê.

A música tema da abertura da telenovela seria *Paio de Pólvora*⁸⁹. Segundo Toquinho:

[...] fomos convidados pelo Jaime Lerner, em Curitiba, para inaugurar o Teatro Paio. Então, fizemos uma música sobre o teatro. Era uma letra muito forte, até porque o paio de pólvora era o Brasil daquela época (BRYAN; VILLARY, p. 133).

A letra continha críticas duras ao autoritarismo do período e, como já era esperado pelos compositores, foi censurada. Faltando poucos dias para a estreia, nem os compositores, nem Daniel Filho haviam definido o tema de abertura. Sobre a escolha da música, Toquinho revelou que:

Faltam dois dias para entregar a abertura e não tinha a música. O Daniel telefonando e o Vinicius, com preguiça fugindo. Então eu sentei, fiz a letra toda, a melodia, e gravei, nem falei para o Vinicius. Depois, quando ele pegou o disco, ouviu e comentou: “Ficou boa essa música. Não me lembro de ter feito”. Eu falei: “nós fizemos não se lembra?” E ele: “Ah é, acho que sim.” Ele morreu achando que fez, porque o convenci que fez. No final acabou sendo muito marcante. Não sei se foi porque O Bem-Amado passou várias vezes, de várias formas, mas é uma música muito lembrada até hoje (BRYAN; VILLARY, 2014, p. 133).

A canção de abertura passa a ser *O Bem-Amado*⁹⁰, composta tomando como base o perfil e as ações do personagem principal – Odorico Paraguaçu. Obcecado pela inauguração do cemitério, Odorico Paraguaçu não media esforços, passando por todos os pressupostos éticos para buscar que a morte chegasse à Sucupira.

À noite no dia, a vida na morte, o céu no chão/ Pra ele, vingança dizia muito mais que o perdão/ O riso no pranto, a sorte no azar, o sim no não/ Pra ele, o poder valia muito mais que a razão/ (...) /Logo o vento da noite vem lembrar/ Que a morte está sempre a esperar/Em um canto qualquer desta vida / Quer queira, quer não.

⁸⁹ A música *Paio de Pólvora* será analisada detidamente no próximo subtítulo.

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/toquinho/o-bem-amado.html#ixzz3lo7MehOO>>. Acesso em 01 ago. de 2015.

De acordo com Bryan e Villari (2014), esta faixa foi executada pelo MPB4 e creditada como Coral Som Livre. Entretanto, tanto no Dicionário Globo de TV (2003, p. 39-40) quanto no site da própria emissora⁹¹, a interpretação da música *O Bem-Amado* é atribuída ao Coral Som Livre, com participação do conjunto MPB4. Em depoimento dado aos autores Bryan e Villari (2014), Toquinho reitera:

Eu os chamei porque a música era difícil de cantar. Tinha que ser algo forte. Precisava de um coral. Como eles eram de outra gravadora, entraram com outro nome. Na gravação, eles até mudaram uma nota aqui, outra ali, o Ruy (Faria, do MPB4) fez outra frase, eu fingi que era aquilo mesmo, aproveitei tudo (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 133).

Ao final desta produção, mesmo com os percalços causados pela censura federal, Toquinho ficou satisfeito com o resultado do álbum: “Para mim, foi um dos meus melhores trabalhos com Vinícius” (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 133). Com produção musical de João Mello e arranjos de Chiquinho Moraes e Rogério Duprat, a trilha sonora nacional de “O Bem-Amado” foi concluída as vésperas da sua estreia nas telas⁹².

A trilha nacional de “O Bem-Amado” teve uma tiragem considerável, visto o sucesso da faixa “Meu Pai Oxalá” que alcançou a posição 56º, frente às 100 músicas mais ouvidas do ano de 1973 (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 59). A trilha internacional também foi comercializada meses depois da estreia da telenovela. De acordo com Bryan e Villari (2014, p. 59), em geral, os álbuns internacionais abriram um novo mercado, aumentando o faturamento da Som Livre. Valendo-se do sucesso desta reapresentação de “O Bem-Amado”, em 1977, a Som Livre relançou nas lojas o LP com a trilha nacional da telenovela.

⁹¹ O endereço eletrônico da emissora é: www.memoriaglobo.com

⁹² Os responsáveis pelo áudio de “O Bem-Amado” são Mauro Araújo e Manoel Lima.

Figura 17: Capa do LP Internacional de “O Bem-Amado”



A trilha sonora internacional de “O Bem-Amado”, diferentemente dos álbuns das telenovelas anteriores, privilegiou canções instrumentais e intérpretes brasileiros. A trilha internacional deste folhetim eletrônico contou com a produção de João Araújo, com coordenação de João Mello. O produtor musical João Mello foi o responsável pela introdução da trilha internacional às telenovelas. Após a seleção do repertório compatível com a trama, solicitava-se autorização das gravadoras para inclusão das músicas na sonorização das telenovelas. A fim de diminuir os custos com os *royalties*, vários dos intérpretes eram brasileiros.

No LP internacional de “O Bem-Amado”, das 11 faixas, cinco foram interpretadas por artistas nacionais, são elas: *Poor Devil*, composta por Waltel Branco exclusivamente para o personagem Zeca Diabo (Lima Duarte); *I could never imagine*, interpretada por Cristian, tema de Neco Pedreira e Telma; Sergio Sá cantou a balada *Listen*, que embalou as aventuras do personagem Cecéu (João Paulo Ardour); tema de Neco, a canção *I've been around* foi interpretada por Roberto Lippi Neto; e, por fim, a música *Dancing in to moon ligh*t, gravada em formato de jazz por David Jones, na verdade Benê. Entre as canções reproduzidas em formato instrumental selecionadas para compor esta trilha estão: *Shine, shine*, tema de Juarez e Telma; *Also sprach Zarathustra*, faixa utilizada para caracterizar a megalomania do personagem Odorico Paraguaçu, uma vez que a grandeza da canção contrastava com as ações do personagem; o funk *Masterpiece*, interpretada pela banda The Temptations; *Harmony*,

composta pelo músico de Soul Ben Tomas. As canções *Take Time to love me*; *Fleur de lune* na voz de Françoise Hardy; *Give me your love*, por Jermaine Jackson, completam a trilha internacional (BRYAN; VILLARY, 2014, p. 134-135).

2.5 Entre a (auto) censura e a publicidade

Tachado de subversivo pelo regime militar, Dias Gomes teve seu trabalho televisivo fortemente monitorado pela censura oficial, o que lhe rendera vários cortes em suas tramas. Sobre a censura, Dias Gomes contou em sua autobiografia um episódio intrigante. Em ofício enviado pelo superintendente da polícia federal Antônio Bandeira constava uma recomendação ao chefe dos censores, Wilson Aguiar: “ler com especial cuidado os textos do Sr. Dias Gomes, linha por linha e *principalmente* nas entrelinhas (grifos meus)” (GOMES, 1998, p. 277)⁹³. Em entrevista ao telejornal “Jornal da Globo” que foi ao ar em 12 de abril de 1985 Dias Gomes comenta⁹⁴:

DIAS GOMES: O meu convívio com a Censura é de longa data, eu aprendi a conviver com ela, aceitá-la como um dado da realidade.

REPÓRTER: Mas tem algum segredo especial?

DIAS GOMES: Bom, gente sempre procura falar de modo que a censura não perceba, o que estamos dizendo. [Risos] Então a gente desenvolve uma técnica, muitos anos nós falamos por metáforas, por simbolismos, para denunciar coisas que não podiam ser denunciadas.

E “O Bem-Amado” não fora exceção, até mesmo porque, como observa Denise Rollemberg (2011, p. 7), seus “personagens desafiam, com ironia, deboche e humor, a imagem de país e povo que o regime pretendeu veicular através do seu órgão de propaganda: prosperidade, grandeza, desenvolvimento, união, ordem, harmonia”. Segundo o próprio Dias Gomes: “O Bem-Amado era uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar”, já que era baseado em fatos políticos, satirizados a fim de “criticar o sistema, em tempos que a Censura não permitia” (GOMES, 1998, p. 276).

No período de veiculação da telenovela, sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, o aparato repressor se fortaleceu através de leis mais rígidas para justificar os atos

⁹³ No início de 1970, a Divisão de Censura de Diversões Públicas foi reorganizada, incorporando um novo grupo de profissionais mais educados e qualificados para exercerem a função de censor (FICO, 2002, p. 254; KUSHNIR, 2012).

⁹⁴ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/mostras/saramandaia-1976-c-censura/saramandaia-1976-e-censura/saramandaia-1976-e-censura-dias-gomes-e-o-realismo-fantastico.htm>. Acesso em 18 de ago. 2015.

censórios⁹⁵. A principal norma utilizada pelo regime baseava-se no Decreto nº. 20.493⁹⁶, vigente desde 1946, que regulamentava a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão do Departamento Federal de Segurança Pública. A DCDP instituiu a censura nos meios de comunicação, voltando-se para questões vinculadas à moral e aos bons costumes. Juntamente com este decreto, passou-se a vigorar normas regulatórias específicas para a censura de obras teatrais e cinematográficas, que eram estendidas às produções televisivas, como o Decreto nº 51.134, de 03 de agosto de 1961⁹⁷ e a Lei 5.536⁹⁸, de novembro de 1968. A Lei 5.536 cria o Conselho Superior de Censura que detém o poder de submeter, avaliar e sujeitar as produções artísticas a inspeções locais, realizadas por agentes autorizados.

A censura prévia para as emissões televisivas e radiofônicas que contivessem exteriorizações contrárias à moral e aos costumes foi formalizada pelo Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970⁹⁹, passando os roteiros e VTs a serem analisados de acordo com valores sociais e morais norteadores da DCDP. Além de questões associadas à moral e aos bons costumes, a Censura passou a tratar de aspectos políticos contrários ao regime. Dessa forma, as produções artísticas e intelectuais não poderiam atentar contra a segurança nacional e/ ou desrespeitar o “regime representativo e democrático”, bem como não deveriam estimular a luta de classes, incitar a violência, preconceito étnico ou religioso. Todos estes itens integravam a lista dos assuntos proibidos.

O processo de censura nas telenovelas era inicialmente conduzido pela análise da sinopse conjuntamente com a descrição dos personagens principais. Posteriormente, a censura exigia o envio dos dez primeiros capítulos para apreciação (RIBKE, 2011, p. 664). Após as gravações, o material audiovisual era assistido por três censores que, com base em “critérios

⁹⁵ Para maiores informações sobre a censura nos meios de comunicação consultar as obras: KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012. MATTOS, Sérgio. *Mídia Controlada*. São Paulo: Paulus, 2005.

⁹⁶ O Decreto nº. 20.493 está disponível integralmente na página <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1>>. Acesso em 01 nov. de 2014.

⁹⁷ Decreto nº 51.134, de 03 de agosto de 1961, regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio e da televisão. Este decreto está disponível integralmente no site <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-51134-3-agosto-1961-390748-publicacaooriginal-1-pe.htm>>. Acesso em 01 nov. de 2014.

⁹⁸ A Lei 5.535, Capítulo IV, Do teatro e diversões públicas, Art. 41, nega a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica das obras que contiverem os seguintes aspectos: a) contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) for ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional; h) induzir ao desprestígio das forças armadas. Disponível integralmente em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm>. Acesso em 01 nov. de 2014.

⁹⁹ O Decreto 1.077 está disponível integralmente em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em 01 nov. de 2014.

fundamentais de julgamento”, sugeriam mudanças para que a produção se adequasse à faixa de horário proposta. Era comum a seguinte menção: “Os cortes assinalados no *script* pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do D.P.F. devem ser rigorosamente obedecidos” (MATTELAT, 1989, p. 70). Mesmo seguindo o protocolo, no entanto, não implicava na liberação definitiva, pois enquanto a telenovela estava sendo exibida sua veiculação ficava condicionada a pareceres regulares. Ademais, antes de cada programa, todas as emissoras de televisão eram obrigadas a exibir o certificado de liberação da Censura Federal, no qual era datilografado o nome da atração e do diretor, o título original e ano, assim como a faixa de idade para qual a atração estava liberada.

“O Bem-Amado” antes mesmo de sua estreia nas telas foi alvo dos censores. Em 1972, o *script* “Odorico, O Bem Amado” seguiu para a *apreciação* da DCDP, a fim de obter aprovação para que a telenovela pudesse ir ao ar. Aprovada com ressalvas, “O Bem-Amado” estreou em 05 de janeiro de 1973. A ação dos censores nesta obra pode ser verificada pelo *script*, enviado pela Rede Globo (no qual os cortes são descritos) nos pareceres da DCDP¹⁰⁰ e, através da análise audiovisual da obra, o que permite ter a percepção de assuntos inaceitáveis aos olhos do regime militar.

No decorrer da apresentação de “O Bem-Amado”, houve intervenções diretas por parte dos censores nos textos que iriam ser brevemente gravados. Assim como ocorriam em todos os meios de comunicação, direcionamentos de cortes dos textos eram realizados na forma de telefonemas, comunicações oficiais e memorandos. Ao tratar sobre a forma que os censores agiam na imprensa, Beatriz Kushnir (2004) reitera que “(...) *bilhetinhos da censura* aportaram em todas as redações do país, por telefone ou por entrega em mãos, e indicavam o que poderia ser divulgado. Ficaram conhecidos como os: *De ordem superior, fica proibido...* (grifos da autora)” (KUSHNIR, 2004, 195). Todavia, torna-se possível verificar as alterações impostas pela censura federal ao analisar o material audiovisual, propriamente dito. Como evidencia Rollemberg (2011, p. 3), nenhum dos capítulos sofreu restrição integral, sendo liberados com cortes precisos, que indicavam os assuntos que não poderiam ser abordados, bem como o que deveria ser alterado.

¹⁰⁰ O *script* “Odorico, O Bem Amado”, analisado por Denise Rollemberg (2011), encontra-se disponível no Arquivo Nacional-DF, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Os pareceres analisados pela autora estão disponíveis no Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer n.º 4166/73, Brasília, 22 de junho de 1973. Parecer n.º 652/73 (Cap. 13), Brasília, 2 de fevereiro de 1973. Parecer n.º 6070/73 (Cap. 145), Brasília, 10 de agosto de 1973. Parecer n.º 4516/73 (Cap. 121), Brasília, 22 de junho de 1973. Arquivo Nacional/DF. Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas. In: ROLLEMBERG, Denise. *Ditadura, Intelectuais e Sociedade: O Bem Amado* de Dias Gomes (2011).

A trama prevista originalmente para o horário nobre, das 20 horas, fora autorizada somente para exibição às 22 horas. O rearranjo de horário imposto ao “O Bem-Amado” alterou, por conseguinte, a faixa etária dos telespectadores de 12 para 16 anos (ROLLEMBERG, 2009, p. 08). Ao indicar impropriedade a menores de 12 anos, o documento da DCDP, assinado por seu diretor Rogério Nunes, encaminhado ao diretor da Rede Globo de Televisão, liberou a telenovela para exibição às 22 horas, listando entre as principais recomendações: que o lado cômico fosse enfatizado e que a personagem Selma (que foi alterado para Telma, interpretada por Sandra Bréa) não possuísse caráter duvidoso do ponto de vista moral como sugere a sinopse (ROLLEMBERG, 2009, p. 7). Como se pode notar, a Censura Federal objetivava assegurar que a produção não desestabilizasse seus principais pilares: a “segurança nacional” e a “moral e os bons costumes”.

Em nova avaliação, tendo transcorrido mais de dois terços da telenovela ao ar, Denise Rollemberg (2011)¹⁰¹ aponta que os censores alegaram no Parecer nº. 4166/73¹⁰², dos capítulos 110 a 113 de “O Bem-Amado” que ocorriam:

[...] situações afloradas, pelo seu duplo sentido, a essa altura dos acontecimentos, podem ser claramente interpretadas como alusivas à conjuntura nacional, particularizando instituições, pessoas ou mesmo outros valores consagrados. A novela, portanto, “torna-se inconveniente nos termos ora apresentados.” Seus diálogos, “desrespeitosos e contundentes”. A aparente “irreverência” de um personagem central tomara “subversão”, “encarando o líder que polariza os interesses do povo contra o poder corrompido...”. Sem dúvida, o documento referia-se ao médico (ROLLEMBERG, 2011, p.7).

Juarez Leão (interpretado por Jardel Filho), médico engajado, foi um dos principais antagonistas do personagem Odorico Paraguaçu. Detinha grande consciência política e buscava alcançar a justiça social. Suas cenas eram caracterizadas pelo embate à corrupção, ao patrimonialismo, mandonismo e ao patriarcalismo. Entre as ações deste personagem está a tentativa de conscientização dos pescadores de assumirem a liderança da Cooperativa de Pesca, na qual eram explorados. Com a Cooperativa, os pescadores perderam a posse de seus barcos, juntamente com a qualidade de vida, uma vez que recebiam nem mesmo o mínimo necessário à sobrevivência. A administração da Cooperativa, a fim de manter a “ordem”, empregava meios coercitivos. Um exemplo dessa prática foi o incêndio do barco do pescador

¹⁰¹ O texto de Rollemberg (2011) contém detalhes sobre a troca de documentação (*script* e pareceres) entre a produção da telenovela e a Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão da Polícia Federal.

¹⁰² Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº. 4.166/73. Brasília, 22 de junho de 1973. Arquivo Nacional/DF. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, 2 pp (ROLLEMBERG, 2011, p. 7).

Zelão das Asas (Milton Gonçalves) que não se associou à entidade¹⁰³. Tendo a percepção desta situação, Juarez Leão lidera os pescadores a se unirem e juntos pressionarem o sócio dirigente – o estelionatário Jairo Portela (Gracindo Jr.) – para retomarem a posse de seus barcos, de seus próprios meios de produção.

JAIRO PORTELA: O Dr. Juarez Leão agora virou advogado dos meus pescadores.

JUAREZ LEÃO: Antes de eles serem seus pescadores, eles já eram meus amigos, Dr. Jairo. E foi por serem meus amigos, que eles me deram a procuração para falar por eles.

JAIRO PORTELA: Muito bem. Eu estou ansioso pelo discurso.

JUAREZ LEÃO: Vim pura e simplesmente dizer, em nome de todos os pescadores de Sucupira que de hoje em diante nenhum deles vai mais trabalhar para o Senhor.

JAIRO PORTELA: Acontece Dr. Leão que a coisa não é assim tão simples.

JUAREZ LEÃO: E sei que não é tão simples. É até mesmo muito enrolada. Mas eles decidiram resolver assim, de maneira simples e como eles têm razão, vai ser assim.

JAIRO PORTELA: Dr. Leão, o senhor é um médico, não entende muito dessas coisas. Talvez ignore, por exemplo, que existam papéis assinados, documentos, compromissos. Cada um destes homens me deve dinheiro. Dinheiro que eu tirei do meu bolso para comprar saveiros, material de pesca. Eu fiz um investimento Dr. Leão. E não vou perder assim, com um simples, chega não queremos mais.

JUAREZ LEÃO: Dr. Jairo, eu não sou nenhum ingênuo. Eu sei onde o Senhor obteve dinheiro para comprar estes saveiros. Sei também o quanto o senhor tem ganhado nas costas desses homens, que arriscam a vida todos os dias para que o Senhor aumente mais sua conta bancária.

JAIRO PORTELA: Agora se estes homens tiverem que fazer alguma reivindicação que façam, mais diretamente, um de cada vez.

JUAREZ LEÃO: [Risos] Para você embulhar um de cada vez.

JAIRO PORTELA: E o dinheiro que eles me devem, quem vai pagar?

JUAREZ LEÃO: Ninguém. O que eles já trabalharam pra você já paga tudo.

JAIRO PORTELA: Então, vão devolver os saveiros!

PESCADORES: Ninguém vai devolver nada!

JAIRO PORTELA: Vou mover uma ação na justiça, vão devolver tudo!

JUAREZ LEÃO: Vou dizer uma coisa Jairo Portela, já conheço seus métodos. Não tente fazer com ninguém o que fez com Zelão¹⁰⁴.

Utilizando os meios coercitivos empregados no regime militar Jairo Portela, a fim de impedir a união dos pescadores, utilizou como ferramentas a coerção e o espancamento dos membros que se posicionavam contra a sua administração¹⁰⁵. Na telenovela, a Cooperativa era constituída por sociedade, dirigida pelo sócio administrador Jairo Portela em parceria com o

¹⁰³ O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Regis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Cena disponível DVD 03, Capítulo 08, em 02:35:00 minutos.

¹⁰⁴ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição de diálogo entre os personagens Juarez Leão e Jairo Portela, disponível no DVD 07, Capítulo 08, em 02:40:03 a 2:43:00 minutos.

¹⁰⁵ Informação disponível no DVD 07, Capítulo 09, em 02:59:54 segundos.

prefeito Odorico Paraguaçu que detinha 30% os lucros¹⁰⁶. Não distante da realidade brasileira do período, a Cooperativa de Sucupira era controlada por membros ligados ao poder político da cidade¹⁰⁷. Este tema não passou pelo crivo dos censores, como consta no Parecer n.º 4166/73: “Do ponto de vista associativo de classe, a cooperativa apresenta-se como uma organização que só beneficia a cúpula dirigente, tese diametralmente oposta à difundida pelo Governo Federal através da AERP” (ROLLEMBERG, 2011, p. 7).

Contudo, pode-se notar que as colocações dos censores surtiram efeito, pois a tentativa de associação dos pescadores fracassou. Ao analisar as cenas que perpassam a temática, percebe-se que Dias Gomes, ao longo dos episódios, foi diluindo o tema a ponto que os próprios pescadores se voltassem contra Juarez Leão. A fim de exemplificar, segue a fala do pescador Mestre Ambrósio: “Esse Dr. Juarez só arruma encrenca para os outros. Chega muito bem, muito bem intencionado e no fim a gente fica em má situação”¹⁰⁸. O médico foi acusado de incitá-los contra a “ordem”. Somente no capítulo final, com a prisão de Jairo Portela, os pescadores retomam a posse de seus barcos¹⁰⁹. Tomando como base o Parecer supracitado, acredita-se que essa alteração foi condicionada pela intervenção da Censura Federal.

Zelando pela “manutenção da ordem”, os censores vetaram as palavras ódio e vingança. Também foram vetadas as palavras cabo, meganha e macaco¹¹⁰ depois de transcorridos 2/3 da telenovela¹¹¹. Posteriormente, foi à vez das patentes - coronel, cabo e capitão - fato que obrigou a emissora a apagar a faixa de áudio para que fosse silenciado sempre que as palavras fossem proferidas. Segundo Ribke (2011, p. 666), as tomadas sem som, provavelmente, devem ter criado um estranhamento e mesmo uma situação cômica para os telespectadores, convidando-os a uma interpretação crítica do texto, justamente o que as autoridades desejavam evitar¹¹². Sobre essa proibição do uso do epíteto “coronel”, Dias Gomes relata que: “[...] proibiram que se chamasse Odorico de coronel. Mais adiante, vetaram que Zeca Diabo fosse chamado de capitão. E, já faltando cinco capítulos para terminar, o cabo Ananias teve sua patente cassada” (GOMES, 1998, 276). Como detalhou Rollemberg:

¹⁰⁶ O BEM-AMADO, 2012. Informação disponível no DVD 01, Capítulo 09, em 03:05:21 segundos e no DVD 08, Capítulo 06, em 02:05:10 segundos.

¹⁰⁷ No Brasil, a partir da Lei 5.764, de 1971, as cooperativas passaram a ser regulamentadas, fiscalizadas e controladas pelo Conselho Nacional de Cooperativismo instituído pelo governo federal.

¹⁰⁸ Transcrição da fala de Mestre Ambrósio, disponível no DVD 08, Capítulo 09, em 03:05:46 segundos.

¹⁰⁹ Informação disponível no DVD 10, Capítulo 10, em 03:25:00 minutos.

¹¹⁰ Os termos macaco e meganha são gírias comumente empregadas no Nordeste brasileiro e significam polícia ou guarda-civil.

¹¹¹ A partir DVD 07, nota-se que não há mais a incidência destes termos.

¹¹² Na análise dos episódios disponíveis nos 10 DVDs de “O Bem-Amado”, distribuídos pela Globo Marcas, não foi possível verificar esse fato, visto que todos os capítulos sofreram edição.

O uso da patente coronel para se referir a Odorico e outros latifundiários poderosos, e capitão Zeca Diabo era inaceitável. No capítulo 120 chega a aparecer no *script* a seguinte frase num diálogo: “Coronel, raça que precisa desaparecer”. A “visão grotesca” atribuída à polícia e aos policiais, chamados de macacos e meganhas, tampouco era possível. Esses termos são os campeões da caneta vermelha (ROLLEMBERG, 2011, p. 11).

A corrupção – característica inerente aos prefeitos Odorico Paraguaçu e Walfrido Canaveira ¹¹³ (Chico City, interpretado por Chico Anysio) – incomodou os membros da Associação Brasileira de Municípios, delatando esse comportamento como “inaceitável” ao Ministério da Justiça que comunicou ao DCDP. Sobre esta ocorrência, foi publicada a seguinte matéria ¹¹⁴:

As atuações dos prefeitos Odorico Paraguaçu e Walfrido Canaveira, nas cidades de Sucupira (da novela “O Bem-Amado”) e Chico City (do programa de Francisco Anísio), na Rede Globo, certamente não contribuem para melhorar a imagem dos chefes das municipalidades. Por isso, reclamações da Associação Brasileira de Municípios ao Ministério da Justiça acabaram levando a Censura Federal a mais uma das suas cruzadas contra os maus exemplos. E, na semana passada, finalmente, os alcaides ofendidos conseguiram uma vitória sobre os prefeitos de fantasia: o corrupto Canaveira foi cassado e obrigado a renunciar ao cargo junto com seu grande amigo, o delegado, incorrigível dilapidador do erário. **A razão, explicada pela Censura Federal à TV Globo – ainda que a emissora não confirme – foi a seguinte: “No Brasil não existem prefeitos corruptos”.** Assim, não deixa de ser inquietante a sobrevivência do neurótico Odorico Paraguaçu, solidamente instalado em seu gabinete até os últimos capítulos de “O Bem-Amado”. Para ele, o único castigo da Censura, até agora, foi perder algum tempo atrás a patente de “coronel” que ostentava na novela. De qualquer forma, o final da novela já está gravado, e irá ao ar nos primeiros dias de outubro (grifos meus).

Concomitantemente aos assuntos de cunho político, os censores direcionaram atenção e esforços para preservar os valores da família, da moral e os dos bons costumes. Rollemberg aponta que:

De outra parte, o comportamento quase geral dos outros componentes materializa esporadicamente críticas veladas e vexatórias à autoridade, tida quase sempre como desmoralizada. A família, por outro lado, é vista sob uma

¹¹³ O prefeito Walfrido Augusto Canaveira, interpretado por Chico Anysio, era um personagem que representava o político populista que driblava as cobranças do povo em relação à situação econômica da cidade. Todos os dias de seu mandato inaugurava uma nova obra pública, mesmo que inútil e mal acabada. Para os eleitores que cobravam o cumprimento das promessas de campanha, Walfrido Canaveira tinha sempre a mesma resposta: “Palavras são palavras, nada mais que palavras”. Informações disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/chico-city/galeria-de-personagens.htm>>: Acesso em 01 fev. de 2016.

¹¹⁴ *Veja*, 26/09/1973.

perspectiva desmoralizante, realçando-se aqui a desagregação do lar, a vida livre de quaisquer injunções legais ou morais, a agressividade do jovem, a carência da autoridade paterna, o adultério e o casamento como uma instituição burguesa superada (ROLLEMBERG, 2011, p. 8).

As críticas indicadas no Parecer ¹¹⁵ podem ser observadas na análise do material audiovisual de “O Bem-Amado”. Dias Gomes satirizou conceitos como a família, o patriarcalismo, o casamento e a virgindade. A hipocrisia e demagogia dos moralistas, a busca pela emancipação e independência feminina, a infidelidade foram questões polemizadas pelo autor ao longo da trama. Um dos personagens que sofreu mais intervenções da censura, no âmbito moral e dos bons costumes, foi a personagem Telma. Ao longo de toda a trama Telma se contrapôs aos padrões normativos da ideologia da domesticidade, afirmando-se por meio de um posicionamento questionador frente à opressão machista de seu pai, aos códigos de sexualidade e modelos de comportamento impostos pela sociedade. Devido a seu comportamento libertário, cortes e recomendações por parte da DCDP, recaíram sobre as cenas desta personagem. Mas não só os textos foram vetados. O figurino de Telma, que acompanhava o arquétipo da mulher independente dos anos de 1970, também sofreu censura visto que era o mais sensualizado, caracterizado geralmente pelo uso de tops, saias compridas e calças. Entretanto, por meio da análise das cenas a partir do DVD 05, Capítulo 10, pode-se notar uma alteração drástica na caracterização da personagem. Acredita-se que a mudança no figurino se deva a recomendações dos censores. Assim, de tops e saias, Telma passou a vestir blusas sociais e cacharréus, calças de alfaiataria e vestidos compridos sem decotes.

Ao examinar o parecer da DCDP ¹¹⁶ referente ao “O Bem-Amado”, Rollemberg (2011, p. 11) evidencia uma cena que foi integralmente vetada. Nesta cena, transcorreria uma ação onde o filho do prefeito, Cecéu Paraguaçu (João Paulo Adour) e seu amigo o *hippie* Nadinho (interpretado por Jorge Botelho) colocariam fogo em um mendigo. Esta tomada foi impedida de ir ao ar pelos censores, com a justificativa de poder influenciar os jovens mal formados.

Dias Gomes, entretanto, retomou o acontecimento em um contexto diferente. Na análise do material audiovisual de “O Bem-Amado” foi verificado, por meio de uma cena ¹¹⁷, na qual contracenam os personagens Telma, Cecéu e o médico Juarez Leão (Jardel Filho) que o fato do filho do prefeito ter incendiado um bêbado por diversão foi ao ar. Na cena,

¹¹⁵ Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº. 4.166/73. Brasília, 22 de junho de 1973. Arquivo Nacional/DF. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, 2 pp (ROLLEMBERG, 2011, p. 8).

¹¹⁶ Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer n. 6070/73 (Cap. 145). Brasília, 10 de agosto de 1973. Arquivo Nacional/DF. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, 2 pp (ROLLEMBERG, 2011, p. 11)

¹¹⁷ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 03, Capítulo 09, em 02:48:40 a 03:36:00 minutos.

relembrando o acontecimento, Juarez Leão (Jardel Filho) buscou compreender as razões pelas quais Cecéu desejou incendiar um indivíduo, e diz à Telma:

JUAREZ LEÃO: Eu me lembro dele, tocando fogo num bêbado que dormia. Nunca pode entender como uma pessoa pode fazer aquilo. Será que ele tem consciência da atitude¹¹⁸ que ele está assumindo?

CECÉU: Colé, hein amizadinha? Você diz que não entende como uma pessoa faz isso é. Mas será que você entende o porquê que um exército de pessoas faz a mesma coisa? A mesma coisa com milhares de mulheres, crianças, velhos, tudo. Porque que você só se horroriza com o que eu fiz, se você vê na televisão, todos os dias, que no mundo inteiro as pessoas fazem exatamente a mesma coisa, umas com as outras. Que com guerra ou sem guerra, a palavra de ordem é destruir, destruir tudo. E a gente viu, já começa a ser destruído desde que nasce desde o berço. Ou será que você não tem consciência dessas coisas hein?!

A partir da fala de Cecéu verifica-se que tal atitude não era uma exceção a aquele momento, marcado por uma violência generalizada. Pode-se inferir que tal que o diálogo, retomado por Dias Gomes, faz referência às barbáries cometidas contra inocentes na Guerra do Vietnã (1959-1975) - pelo uso e armas químicas que produziam queimaduras - e, pela formação dos jovens no Brasil, comprometida por um contexto marcado por práticas violentas atreladas ao regime militar.

Aprendendo a lidar com as limitações impostas pela censura, Dias Gomes passa a inserir “iscas” no *script*, ou seja, certas cenas provocantes buscando concentrar o foco dos censores. Introduzindo mensagens mais sutis, mas não menos críticas, Dias Gomes relata que: “O jogo consiste em inventar um episódio que concentre toda a atenção da censura. A censura faz parte da minha vida profissional. É como uma mulher com quem eu viveria com repugnância” (MATTELART, 1990, p. 73). A trilha sonora também sofreu alterações, como relatamos anteriormente.

A canção de abertura da trama foi *Paiol de Pólvora*. Contudo, acabou censurada por conter os seguintes versos:

Estamos sentados em um paiol de pólvora
 Estamos trancados no paiol de pólvora
 Paralisados no paiol de pólvora
 Olhos vedados no paiol de pólvora

Dentes cerrados no paiol de pólvora

¹¹⁸ A atitude comentada pelo médico Juarez Leão é a de devolução, ao posto médico, dos móveis retirados por Odorico. O médico fica perplexo com o fato de Cecéu ter cometido um crime brutal e estar auxiliando na reabertura do posto de saúde de Sucupira.

Só tem entrada no paiol de pólvora
 Ninguém diz nada no paiol de pólvora
 Ninguém se encara no paiol de pólvora

Só se enche a cara no paiol de pólvora
 Mulher e homem no paiol de pólvora
 Ninguém tem nome no paiol de pólvora
 O azar é sorte no paiol de pólvora

A vida é morte no paiol de pólvora
 São tudo flores no paiol de pólvora
 TV em cores no paiol de pólvora
 Tomem lugares no paiol de pólvora
 Vai pelos ares o paiol de pólvora¹¹⁹.

Mesmo vetada como tema de abertura pela censura federal, a canção *Paiol de Pólvora* integrou a sua trilha sonora de “O Bem-Amado”, sendo tocada integralmente nos vinte primeiros capítulos da telenovela¹²⁰. Observa-se ao analisar a cenas iniciais da telenovela que a música acompanha somente tomadas de plano geral, focalizando paisagens diversas. Percebe-se claramente a disjunção entre o sonoro e a imagem visual, uma vez que a imagem não estabelecia nenhuma relação direta com trilha sonora¹²¹. Acredita-se que a adoção desta prática na telenovela “O Bem-Amado” objetive a percepção mais rápida e direta por parte do telespectador ao conteúdo político presente na letra da música, pois este é claramente crítico ao momento histórico vigente. Decorrido aproximadamente um terço da telenovela, a música sofre nova censura, sendo reproduzida somente em sua forma instrumental. A canção, mais uma vez, foi reproduzida a fim de acompanhar as cenas em que o personagem Odorico Paraguaçu arquiteta suas artimanhas políticas a fim de alcançar seu objetivo, a inauguração do cemitério. No álbum comercializado pela Som Livre, *Paiol de Pólvora*, foi incluída somente em seu formato integral – contendo letra e música.

Todavia, além de buscar driblar a DCDP, Dias Gomes enfrentou, dentro da própria emissora, a autocensura. Instituída pela Rede Globo, a autocensura era guiada pelas premissas estabelecidas pelo “Padrão Globo de Qualidade” e objetivava impedir cortes por parte da Censura Federal que, por sua vez, geravam grandes prejuízos financeiros à empresa (KUSHNIR, 2004, p. 189). Com a finalidade de evitar atritos com as autoridades da censura e oficiais do exército, Walter Clark criou o que ele próprio definiu como “agência de

¹¹⁹ MORAIS, Vinícius; PECCI FILHO, Antônio. *Paiol de Pólvora*. Álbum *O Bem-Amado*. Universal, 1973. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/toquinho-e-vinicius/paiol-de-polvora.html>>. Acesso em 25 de jun. de 2014.

¹²⁰ O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Regis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Disponível nos DVD 01 e 02.

¹²¹ Cena disponível no DVD 02, Capítulo 02, em 00:23:47 segundos.

inteligência interna”. Para tanto, Clark contratou ex-censores e profissionais com laços estreitos com o regime militar, cuja função explícita foi exercer a “censura em casa” ao longo dos materiais produzidos, garantindo sua aprovação suave quando submetido ao DCDP (RIBKE, 2011, p. 664). Walter Clark (1991) ¹²², para evitar possíveis problemas com as produções de autoria de Dias Gomes, declarou que:

[...] ele (Dias Gomes) escrevia o que queria, eu punha no ar o que podia. Não iria oferecer meu pescoço em holocausto para ele posar de campeão da liberdade. Contratei um ex-diretor do Departamento de Censura da Guanabara, o Ottati, e o coloquei ali com a missão de ler tudo que ia pra o ar, fazendo a censura mais rigorosa que fosse possível (CLARK, 1991, p. 258).

De acordo com Ribke (2011, p. 667), não há uma única justificativa para a relativa autonomia alcançada por Dias Gomes que não sofreu nenhuma severa punição por suas constantes tentativas em atravessar as fronteiras impostas pelo regime militar. A primeira justificativa se deve pela qualidade na produção de Dias Gomes, visto a rejeição da DCDP para com os espectáculos de variedades populares no ar que não atendiam o nível esperado – com anfitriões carismáticos, concursos bizarros e dançarinos em trajes reveladores –, o que contribuiu para sua posição privilegiada. Ribke (2011) cita um boletim interno da Rede Globo ¹²³ que remete à reputação de Dias Gomes:

[...] como um dramaturgo brasileiro aclamado apelou às autoridades do regime, uma vez que evocou seus sentimentos nacionalistas culturais e sua aspiração para melhorar a educação das pessoas através do pequeno ecrã, o que claramente considerado como uma poderosa ferramenta para a edificação das massas (RIBKE, 2011, p. 667).

Uma segunda razão reside no fato de que Dias Gomes ter tido o apoio do influente Roberto Marinho. Entretanto, esse apoio não se deu pela defesa da liberdade de expressão, em um contexto marcado pelo cerceamento de direitos, mas sim por um viés econômico, visto que escritores, como Dias Gomes, eram indispensáveis e insubstituíveis na indústria cultural uma vez que a telenovela era e ainda é o gênero mais rentável na televisão brasileira (BORELLI, PRIOLLI, 2000, p. 24; RIBKE, 2011, p. 677).

Dias Gomes, a fim de atingir o viés político característico de suas obras, harmonizou sua autonomia criativa e política, com a disciplina exigida pelo meio televisivo e com as pressões decorrentes da censura federal (SACRAMENTO, 2012, p. 265). Para tanto, ele se

¹²² Walter Clark, diretor-geral da Rede Globo, foi responsável depois por reestruturar o setor comercial e, sobretudo, reformular a programação, inclusive o núcleo de telenovelas.

¹²³ Boletim Global. Uma crescente melhoria de qualidade, setembro/ 1974, p. 12-13.

adequou à lógica de produção inerente ao gênero, aos parâmetros sociais vigentes – o que, no momento, implicava precauções com a censura federal – buscou atender o gosto da audiência massiva e manteve a regularidade da produção de novelas como forma de gerar o lucro.

Como um produto midiático, a telenovela impinge sentidos a músicas, a moda e situações vividas por personagens, que serão lidos e interpretados pelos telespectadores. Comercializada pelo selo Som Livre, a trilha sonora de “O Bem-Amado” foi lançada em dois LPs, um nacional e outro internacional. As canções selecionadas para compor um álbum de uma telenovela seguem também pré-seleção baseada em seu potencial em se tornar um bem de consumo (ORTIZ; RAMOS, 1989, p. 129). Os discos eram formatados visando atingir o público jovem e urbano. Para tanto, predominava um repertório de *rock*, *disco music*, *funk*, além de baladas românticas.

Ao difundir modismos, a telenovela passa a ser uma vitrine de novos hábitos de consumo. Os produtos adquirirem características singulares, um encantamento quando inseridos em uma produção cultural que embala histórias nas quais os telespectadores se identificam de tal maneira que influencie em seu modo de vida e perfil de consumo (BUDAG, 2008, p.105). Em “O Bem-Amado”, o figurino - utilizado pelo núcleo jovem representado, sobretudo, pelos personagens Telma Paraguaçu, Adalgisa Portela, Céceu Paraguaçu e *hippie* Nadinho - acoplado ao corpo dos atores, personalidade e estilo dos personagens, ao entrar em contato com o público induz um fluxo do consumo de moda. Ao consumir os objetos veiculados ao longo da trama, o telespectador “vivencia” características que foram transferidas do personagem para o seu figurino (WAJNMAN, 2013, p. 3). Aproveitando-se da popularidade e a grande audiência desse gênero ficcional, a indústria da moda percebeu na telenovela um excelente meio de divulgação de produtos e garantia de retorno financeiro.

A telenovela “O Bem-Amado”, por se tratar de uma de uma produção veiculada no horário das 22 horas, foi direcionada a um público jovem/adulto, composto por ambos os gêneros, alcançando as mais diversas classes econômicas.

O público das telenovelas, antes limitados à classe “C”, ampliou-se largamente nas classes “B” e “A”. (...) “O Bem Amado”, de Dias Gomes, tanto é visto nos apartamentos da praia de Ipanema e nos palacetes do Morumbi, quanto nos conjuntos proletários da Cidade de Deus e do ABC paulista (*O Estado de S. Paulo*, 19/07/1973, p. 16).

Devido aos índices de audiência alcançados pelas produções anteriores de Dias Gomes, por se tratar da primeira telenovela produzida em cores e por alcançar um público composto por diferentes classes sociais, a telenovela “O Bem-Amado” tornou-se um espaço

atraente para ações de *merchandising*. Custando em média 40% a mais que o valor cobrado pelo informe publicitário tradicional, o *merchandising* na telenovela, consiste em uma estratégia de *marketing* que visa à inserção de mensagens comerciais no texto e na imagem (diálogos, ambiente, personagens), transformando em mídia o espaço que compõe o folhetim (MATTELART, 1989, p. 74-75). Esther Hamburger (2014, p. 29), ao analisar o *merchandising* presente na produção “Beto Rockfeller”, pontua que este tipo de estratégia comercial introduzida nas telenovelas constitui uma via de acesso dos telespectadores ao universo dos personagens. Sob o título de *Anúncio disfarçado*, a revista *Veja*, debate o *merchandising* praticado nas telenovelas:

A aparição, à primeira vista casual, dos rótulos, símbolos ou emblemas desses produtos chega a custar para seus fabricantes até 100.000 Cruzeiros, durante os seis ou sete meses de duração das novelas. Quase sempre, a inserção deste tipo de anúncio exige prévio acordo entre os patrocinadores oficiais das novelas e os recém-criados departamentos de *merchandising* da Globo e da Tupi (*Veja*, 01/08/1973, p. 63).

O *merchandising* em “O Bem-Amado” difunde tanto a imagem de um produto de consumo quanto veicula um programa governamental do Estado autoritário: um “serviço comunitário”. Entre os produtos promovidos nesta telenovela estão a Cola- Cola, a bala Supra Sumo, o Colírio Moura Brasil e, seu principal anunciante, o medicamento descongestionante Vick VapoRub. O descongestionante, o colírio e a bala¹²⁴ foram divulgados em um único cenário: a farmácia. A veiculação da propaganda se deu a partir de cartazes fixados nas paredes e de caixas e de produtos presentes nas prateleiras e no balcão da farmácia do personagem Libório (interpretado por Arnaldo Weiss). Nas cenas que transcorriam na farmácia, eram recorrentes tomadas de câmeras que davam *closes* aos diversos cartazes distribuídos nas paredes e aos potes de Vick VapoRub. A propaganda veiculada nos cartazes do Colírio Moura Brasil e do descongestionante continham as seguintes chamadas: “Poeira vento. Colírio Moura Brasil, alívio num piscar de olhos”; “Vick VapoRub, pegue e pronto!”; “Nas gripes e resfriados Vick VapoRub o tratamento em forma de carinho”; “Leve para casa produtos Vick VapoRub, sempre a serviço da saúde”; “Vick VapoRub, esfregue e pronto”, “Favor facilitar o troco, para tosse Vick VapoRub”¹²⁵. O expediente do *merchandising* não passaria despercebido pela mídia impressa, como registraria a revista *Veja*:

¹²⁴ O BEM-AMADO, 2012. Pode se verificar o *merchandising* presente na telenovela “O Bem-Amado” através da análise audiovisual dos DVDs comercializados pela Globo Marcas. O anúncio da bala Supra Sumo pode ser verificada no DVD 09, e Capítulo 04, em 00:53:40 segundos.

¹²⁵ A veiculação do *merchandising* de Vick VapoRub está explícita em toda telenovela, mas pode ser constatada no DVD 02, Capítulo 06, em 01:40:00 a 01:40:33 segundos.

Sem sentir, o público das telenovelas tem consumido um volume de propaganda ainda maior do que aquele veiculado pelos intermináveis comerciais que recheiam os capítulos de uma novela. Na Rede Globo, por exemplo, em “O Bem-Amado” (22 horas), cartazes nas paredes da farmácia do seu Libório sugerem que os produtos Vicky – xaropes, pastilhas – curam praticamente tudo (*Veja*, 01/08/1973, p. 63).

Como se pode notar, as chamadas contidas nos cartazes são assertivas de modo que a mensagem transmitida ao telespectador seja direta, voltada para o consumo do produto. Em geral, o tempo das cenas que veiculam a imagem do produto a ser comercializado tem a duração similar a um reclame comercial, isto é, trinta segundos. Ao divulgar um medicamento em uma farmácia, o produto ambienta o próprio cenário, sendo exposto de forma sutil, integrado à vida dos personagens e, conseqüentemente, podendo ser absorvido ao cotidiano dos telespectadores, visto que, de alguma forma, havia um processo de identificação. Outro produto divulgado na trama de “O Bem-Amado” foi a Coca-Cola, mostrado de forma muito mais sutil. Próximo ao bar do personagem Pepito (Juan Daniel), foi fixado um cartaz do refrigerante, filmado enquanto o personagem Zeca Diabo (Lima Duarte) passava, ao fundo¹²⁶. Dessa forma, o *merchandising* comercial retifica as relações de intimidade presentes na própria telenovela (que se realiza em um tempo contemporâneo e em espaços conhecidos) e no anúncio de produtos que podem ser consumidos, tanto por personagens, quanto pelos telespectadores (HAMBURGUER, 2014, p. 30).

Além da promoção de produtos para o consumo, o *merchandising* também pôde ser empregado na divulgação de instituições governamentais ou mesmo para promoção de “serviços comunitários” que, por exemplo, poderiam ajudar a incutir na população novos hábitos condizentes aos desejados pelo regime militar, como a higiene, alfabetização, entre outros. Paradoxalmente, ao passo que “O Bem-Amado” se configura como uma obra de vanguarda que continha em seu texto valores politicamente engajados, esta telenovela foi empregada pelo o Estado autoritário como veículo de propaganda do Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral). Como mencionado no capítulo anterior, a racionalidade presente na propaganda do Estado utilizou a mídia como dispositivo de técnicas disciplinares, com o objetivo de veicular seus projetos políticos em consideráveis parcelas da população.

Sancionado pela Lei nº 5.379, de 15 de dezembro de 1967, o Mobral foi um projeto que visava a alfabetização funcional e acelerada de jovens e adultos. A funcionalidade deste projeto de alfabetização consistia no desenvolvimento do aluno a fim de que este recebesse as

¹²⁶ O BEM-AMADO, 2012. A veiculação do *merchandising* da Coca-Cola pode ser verificada no DVD 03, Capítulo 05, em 01:09:44 segundos.

informações e desempenhasse corretamente seu papel na sociedade. Segundo Gilberta Jannuzzi (1987, p. 65), o projeto concebia a educação como um investimento, uma preparação da mão-de-obra para se adequar ao desenvolvimento industrial promovido pelo regime militar. Opondo-se a uma educação crítica e questionadora, o Mobral propunha intrinsecamente o condicionamento do indivíduo para a manutenção do *status quo*. A veiculação do Mobral em uma telenovela já havia sido realizada anteriormente. Em “Meu Pedacinho de Chão”, o projeto serviu de base para estruturação do *script*. Baseando-se em dados fornecidos pela secretaria de Agricultura, Saúde e Educação Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho abordaram temas como vacinação, desidratação, higiene técnicas agrícolas e o problema do analfabetismo no campo, temas presentes na pauta da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP).

“Meu Pedacinho de Chão”, que foi feita para o público do interior, mas acabou fazendo sucesso nas cidades: amores ingênuos e puros, cenas de vida rural, muitas crianças e personagens simpáticos a elas.[...] Embora não tenha as preocupações didáticas da TV Cultura, a Globo, na novela, procura “incutir no telespectador a necessidade de estudar para vencer profissionalmente e viver melhor” (Veja, 10/05/1972, p. 45).

Em “O Bem- Amado”, a promoção do projeto Mobral foi mais perspicaz. Ao analisar as cenas da telenovela, é possível constatar que foi inserida a propaganda a partir de cartazes fixados na parede da sala que antecede o gabinete do prefeito Odorico Paraguaçu e na parede central dos Correios. Os cartazes eram os mesmos utilizados para a divulgação do projeto nacionalmente. A mensagem contida no cartaz fixado no gabinete do coronel Odorico Paraguaçu tem os seguintes dizeres: “Mostre o caminho: leve ao Mobral para quem não sabe ler e escrever”¹²⁷. Ao centro do cartaz há uma fotografia composta por um homem branco (possivelmente um engenheiro), apontando com o dedo indicador para frente, (projetando a perspectiva de futuro) e, em segundo plano, um operário com um biótipo de um nordestino, acompanhando com o olhar, o dedo indicador de seu superior. A situação imagetivamente representada nessa fotografia deixa clara a ideia de formação de mão de obra para atender o projeto desenvolvimentista do governo federal. Já o cartaz presente nos Correios seguia a mesma mensagem do cartaz veiculado no gabinete do prefeito e veiculava de forma assertiva “Encaminhe um analfabeto ao Mobral”¹²⁸. Nas cenas com os personagens principais da

¹²⁷ O BEM-AMADO, 2012. A veiculação do *merchandising* do Mobral, tendo como cenário o gabinete do personagem principal, pode ser verificada no DVD 06, Capítulo 03, em 00:42:22 segundos; Capítulo 04, em 01:07:15; Capítulo 07, em 02:15:00 minutos.

¹²⁸ O *merchandising* do projeto Mobral, tendo como cenário os Correios, pode ser verificada no DVD 06, Capítulo 03, em 00:46:07 segundos.

trama, a divulgação do Mobral era realizada por tomadas de câmeras indiretas. Tal abordagem incute nos telespectadores a mensagem no projeto, contudo de forma subliminar.

CAPÍTULO III

“O Bem-Amado”: Trama e Representações

CAPÍTULO III – “O Bem-Amado”: trama e representações

3.1 Apresentando os personagens

Os personagens habitantes de Sucupira expressam uma tipologia popular, refletindo estereótipos, tendências, comportamentos e características comuns a modos de vida de diversas regiões interioranas do país no início de 1970, tais como: o prefeito/coronel, as solteironas, os demais representantes de famílias oligárquicas, o vigário, o dono da venda, o cangaceiro e o funcionário público (DIAS, 2009, p. 39). No entanto, “O Bem-Amado” também apresentou personagens que representavam práticas sociais atreladas à modernidade, bem como revela as figuras que evidenciavam a militância partidária do próprio autor. A análise dos personagens desta telenovela possibilita a percepção de uma multiplicidade de representações que expressam formas de sociabilidade de toda ordem, inseridas em um campo das lutas ideológicas imaginado por Dias Gomes. “O Bem-Amado” ultrapassa a estrutura do gênero melodramático, uma vez que seus personagens não seguem uma linha maniqueísta, isto é, a divisão entre os adeptos do bem e do mal.

Sadek (2008) subdivide os núcleos dramáticos da telenovela “O Bem Amado” em dois polos, demarcando-os de acordo com a posição política de cada um em relação ao prefeito de Sucupira, protagonista central da trama. Assim, classifica o polo “da situação, com Odorico Paraguaçu e seus correligionários e os simpatizantes, incluindo as ‘donzelas praticantes’; e o da oposição, com seus adversários políticos, desafetos, à esquerda ‘arruacista’ e os ‘safadistas’” (SADEK, 2008, p. 48).

Todavia, a dualidade proposta por Sadek, confrontando situação *versus* oposição de esquerda, limita o estudo da telenovela, visto que podemos verificar em “O Bem-Amado” um núcleo de oposição não uniforme politicamente. Além disso, existem outros núcleos dramáticos que podem ser caracterizados politicamente como neutros, por exemplo, os pescadores.

O protagonista da trama, Odorico Paraguaçu (em atuação de Paulo Gracindo), representa a figura típica do coronel vinculado à família oligárquica Cajazeira, fazendeiro e dono da maior produção de dendê do Estado da Bahia. Personagem sempre acompanhado por Quelé (Elizier Motta), o jagunço. Segundo Dias Gomes, “Odorico é pernóstico, bem-falante,

como todo político nordestino: É um paranoico, um homem de ideia fixa, que aos poucos vai perdendo a noção da realidade”¹²⁹.

A veia cômica explorada pelo teledramaturgo na construção do anti-herói Odorico Paraguaçu foi estabelecida graças à linguagem repleta de neologismos. O linguajar criado para o personagem foi alicerçado em falácias que visavam, essencialmente, a manipulação do povo e a alijá-lo de melhores condições de vida. Langaro (2006) aponta que Dias Gomes, utilizando-se da ironia e da sátira, concebe o personagem Odorico Paraguaçu como figura cômica e caricaturada¹³⁰, ou seja, exagerada em seus caracteres políticos, especialmente os negativos. O humor satírico foi empregado em “O Bem-Amado” como uma estética narrativa que pode vir a desviar a atenção dos censores e tornar público aspectos da realidade político social do país daquele período. Sempre em tom de retórica política, Odorico inventava frases e máximas atribuindo-lhes autorias a personalidades da História, fossem filósofos consagrados, como Platão, fossem denotados políticos, como Rui Barbosa. A forma como abreviava conversas e raciocínios, bem como os peculiares advérbios que despejava em cada frase, caíram no gosto popular. A postura de político do interior, cuja maior preocupação era falar corretamente e com termos rebuscados, acabou levando o autor da telenovela a criar para Odorico uma sucessão de neologismos, que passaram a identificá-lo como uma marca registrada. Estes passaram a servir como uma marca registrada do personagem conferindo-lhe popularidade junto aos telespectadores, os quais, ávidos pelas “invencionices linguísticas” proferidas pelo prefeito, não deixariam de empregá-las em suas conversas informais e bate-papos no cotidiano. Acerca da inspiração para compor a linguagem “apetrechada” de Odorico, Dias Gomes comentaria em entrevista ao jornal de Brasília:

Um ficcionista deve andar com as antenas sempre ligadas. Um dia, num balcão de um banco, escutei alguém dizer: Por oramente, não. Também houve um candidato a deputado que, num comício em praça pública (bons tempos dos comícios...), iniciou seu discurso afirmando: Meu povo vim de branco para ser mais claro. E houve um vereador na antiga Gaiola de Ouro do Rio de Janeiro que, querendo apaziguar os ânimos exaltados de seus pares, disse: Tolerância, minha gente, esta é uma casa de tolerância... Como você vê há Odoricos por toda parte (*Correio Brasiliense*, 31/08/ 1980, *Apud DIAS*, 2009, p. 90).

¹²⁹ *Veja*, 31/01/1973, p. 70.

¹³⁰ Segundo Propp (1992, p. 89) tornar caricatural é “por nua a trivialidade da vida de modo que todos aqueles detalhes que escapam aos olhos surgissem claramente à vista de todos”.

Em um dos discursos do prefeito Odorico no rádio, Dias Gomes então elabora a seguinte fala: “Cidadões e concidadãs, povo de Sucupira, é deverasmente lamentável que a televisão não tenha chegado aqui em Sucupira, porque senão vocês iam ver que eu vim de branco para ser mais claro”¹³¹. Como diria seu criador, o simpático “mau-caratista” Odorico Paraguaçu representa o arquétipo do político do interior que, por meio de sua grande obra pública, gostaria de ter seu nome gravado nos “Anais e Menstruais da História”¹³². Além do corrupto e demagogo prefeito, integravam a família Paraguaçu os seus filhos, Telma (Sandra Bréa) e Cecéu (João Paulo Adour), e sua irmã Zora (Ana Ariel).

Telma, de acordo com Rollemberg (2011, p. 4), é “uma mulher bonita e de ideias nada provincianas sobre o amor”. Não sem propósito fora interpretada pela atriz Sandra Bréa, então tida como símbolo sexual à época. Ela havia vivenciado a liberdade em termos comportamentais, indo morar até mesmo em uma comunidade *hippie*. Suas cenas são marcadas por uma afirmação constante de liberdade que se contrapõe à estrutura sociocultural da cidade. Esta oposição é marcada por críticas e discussões com o coronel Odorico Paraguaçu, sempre insistindo no cerceamento à autonomia da jovem. A revolta de Telma aos padrões comportamentais e seus questionamentos se devem ao fato de ela ter presenciado, na infância, Odorico chicotear sua mãe e a expulsar de casa. Telma acaba se envolvendo amorosamente com os dois maiores opositores de seu pai, Neco Pedreira (Carlos Dolabela), dono do jornal “A Trombeta”, e o médico Juarez Leão (Jardel Filho), por quem se apaixona.

O segundo filho de Odorico, Cecéu (João Paulo Adour), representa o jovem irresponsável, mimado, inconsequente, filho de coronel - ou “filhinho de papai”, “*playboy*”. Não sofre nenhuma punição por conta de suas irresponsabilidades em razão de integrar uma família tradicional e influente econômica e/ou politicamente. Suas ações são abusivas, indo do roubo de carro, passando por direção perigosa até tentativa de estupro. Cecéu tem como melhor amigo o *hippie* Nadinho (Jorge Botelho). Este se muda para Sucupira e desempenha, juntamente ao filho de Odorico, uma série de transgressões incompatíveis ao lema “paz e amor”.

Entre falas, comportamento, ações e gestuais do personagem Nadinho, Dias Gomes emanava representações sobre o movimento *hippie* e a adesão a ele por parte da juventude brasileira. Movimentos de contracultura, como o *hippie*, emergiram na década de 1960 e mantiveram por boa parte da década seguinte. Eram constituídos com base no desejo de uma

¹³¹ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição da fala de Odorico Paraguaçu disponível no DVD 10, Capítulo 06, em 01:55:07 segundos.

¹³² Expressão criada por Dias Gomes para o personagem Odorico Paraguaçu (DIAS, 2009, p. 31).

felicidade individual, simples, distante da sociedade de consumo e do moralismo, sem pretensões à organização político-partidária. O movimento *hippie* buscou novas formas de organização social, muitas vezes concretizadas nas chamadas comunidades alternativas, as quais eram constituídas sem hierarquias, baseadas na produção própria de bens necessários à vida, no amor livre e consumo de drogas. Groppo (2000, p. 615) afirma que tal comportamento se deu com o estabelecimento de “novos tipos de relações sociais e sexuais, a experimentação constante e eclética de drogas, misticismos, religiosidades, filosofias”. Sobre a construção do personagem *hippie* Nadinho, Denise Rollemberg (2011, p. 11) observa que Dias Gomes acaba por caracteriza-lo como um “idiota, um inútil, encostado na casa do coronel, à sombra do seu filho *playboy*”. Na trama, Nadinho é filho de milionários e segue a filosofia do *drop out*, a qual consiste, segundo definição de Paes (1992, p. 23), em “cair fora da família, da cidade, do racionalismo, enfim, da repressão” do sistema socialmente estabelecido. Como acentuam Zappa e Soto (2011, p. 259) se posicionam como um *drop out* “era a primeira condição para se tornar um verdadeiro *hippie*”. Os três personagens descritos – Telma, Cecéu e Nadinho – representam os jovens advindos de um grande centro urbano, Salvador, que, ao retornarem à sua cidade natal, colidiram com os valores tradicionais lá presentes.

Contudo, deve-se ver ter claro que a representação do *hippie* Nadinho, na pena de Dias Gomes, no fundo se trata da apropriação da representação que o PCB empregara acerca dos comportamentos contraculturais e/ou *hippies*, os quais (relativo aos comportamentos contraculturais... certo?) inclusive se reproduziam entre a chamada esquerda revolucionária armada, demarcando, assim, um dos poucos pontos de convergência entre o “Partidão” e aqueles grupos revolucionários. A visão generalizada da esquerda, com raízes ancoradas no marxismo e nos princípios morais políticos e dogmáticos propostos pelo PCB, não conferia credibilidade ao movimento contracultural, visto que este não levaria a nenhuma alteração da realidade política social brasileira, observando como uma tendência importada e vazia baseada no consumo de drogas, em crenças místicas orientalistas e no existencialismo (KUCINSKI, 2001, p. 6).

Esta representação sobre os movimentos contraculturais e/ou *hippies* era convergente com a dos conservadores, moralistas, defensores do *status quo*, de todos os matizes, indo do catolicismo, passando por empresários e profissionais liberais, até os militares, enfim, ao sabor da reprovação daqueles comportamentos pela ditadura militar.

Chama a atenção o nome concebido por Dias Gomes para o personagem. Nadinho que parece o masculino de “nadinha”– diminutivo de nada. Aventa-se a ideia que este nome é uma

referência da visão de Gomes sobre a rebeldia do personagem, assim como de *hippies*, ou seja, não levaria a nada em matéria de transformação político-social do mundo, tal como avaliavam as esquerdas políticas. O nome do personagem pode ser comparado à gíria “desbundados” - denotando farra, curtidão e despolitização - empregada pelos militantes de esquerda para se referirem de modo pejorativo aos adeptos dos movimentos contraculturais, que renunciavam se engajar e/ou que recuavam em relação à luta armada (DINIZ, 2014, p. 2)

133

Tal como Nadinho, Telma deixou-se levar pelo ideário contracultural tendo, inclusive, vivenciado a experiência de morar em uma comunidade alternativa. Todavia, a personagem volta ao “sistema”, para lutar consciente e politicamente por uma causa: a emancipação feminina. Posição da personagem que de um lado vai de encontro com a ideologia de Dias Gomes e, talvez, servira para o autor referendar a ideia de que a luta por uma sociedade mais justa só vale e deve ser feita se, politicamente orientanda e desvelada por dentro do “sistema”.

O núcleo dramático que oferece a base de apoio político a Odorico é formado por Dirceu Borboleta e pelas irmãs Cajazeiras. Um aspecto cômico foi delineado por Dias Gomes nas relações do protagonista com aquelas irmãs. Trata-se do envolvimento amoroso de Odorico com as irmãs “Dona Doroteia, Dona Dulcineia e Dona Judiceia, todas ‘talqualmente’ Cajazeira, a fina flor do ‘donzelismo’ juramentado de Sucupira”. Em cenas que enfocam tal envolvimento, Odorico aparece como matreiro, sagaz e capaz de seduzir as “as mal-amadas” de Sucupira. As três irmãs beatas, sobrinhas do poderoso coronel Hilário Cajazeira (Álvaro Aguiar), fazem parte de família oligárquica e compartilham veneração ao prefeito. Odorico fazia a cada irmã promessas de casamento para obter favores secretos, isto é, troca de intimidades amorosas. Dorotéia (Ida Gomes), a mais velha, é professora de grupo escolar e detém o controle sobre as outras irmãs. Sendo a mais politizada delas, exerce a liderança da situação na Câmara dos Vereadores de Sucupira. Juntamente com Odorico, ela é a correligionária responsável por arquitetar os planos para driblar a oposição, principalmente com relação à família Medrado. A irmã caçula, Judiceia (Dirce Migliaccio) apresenta características de histeria, especialmente com relação às investidas de Odorico, as quais ela respondia com gritinhos e gargalhadas. Dulcineia Cajazeira (Dorinha Duval) é a mais romântica, submissa e acaba tornando-se a grande vítima de Odorico e, no decorrer da trama,

¹³³ DINIZ (2014, p. 07) chama a atenção a inegável a intrínseca relação do que o termo “desbunde” com a postura e a estética *hippie*, geralmente associada a um estilo despojado e/ou desmantelado.

acaba por engravidar do prefeito. Aproveitando-se da ingenuidade de Dirceu Borboleta, se casa com ele.

Sensível, metódico, tímido e gago, Dirceu Pena (Emiliano Queiroz), mais conhecido por Dirceu Borboleta ¹³⁴, em alusão ao *hobbie* de caçar e colecionar lepidópteros, é um personagem que alterna ataques de nervosismo com momentos de mansidão. Conjectura-se que Dias Gomes empregou como recurso para a composição do personagem Dirceu Borboleta características do protagonista do filme “O Colecionador”, de William Wyler, lançado mundialmente em 17 de junho de 1965. Com roteiro baseado no romance homônimo, de John Fowles (1963), alcançou sucesso em bilheteria. O filme narra a história de Freddie Clegg (Terence Stamp) - funcionário público, tímido, reservado, introspectivo e antissocial e colecionador de borboletas – que sequestra a jovem Miranda Grey (Samantha Eggar) e a deixa presa em cativo no porão de sua casa de campo. Além de ser funcionário público, o personagem Dirceu Borboleta apresenta traços comuns à composição psicológica do personagem Freddie

Clegg ¹³⁵. Na telenovela Dirceu Borboleta mora com sua mãe, D. Florzinha (Susy Arruda) – personagem totalmente alienada. Apesar de seguir uma conduta ética é secretário particular de Odorico, a quem é fiel e venera como a um pai, apesar de ser constantemente rechaçado.

Amigo íntimo de Odorico, o Vigário (Rogério Froes) exerce intensa participação e influência sobre a vida social de Sucupira. Quando jovem, antes de se ordenar, relacionou-se amorosamente com Zora, irmã do prefeito. Pautado por uma conduta ética, o Vigário circula entre todos os núcleos dramáticos e empenha-se em mediar os conflitos que ocorrem na cidade. É possível perceber que na composição deste personagem religioso, Dias Gomes não investiu em traços que o caracterizassem como um típico padre político, aquele que age diretamente na vida político-partidária, cuja existência se dera no Brasil desde o Império e atravessara toda a história da República, atuando, em grande parte deste período, ao lado de grupos sociopolíticos defensores do *status quo*. O que não quer dizer que o Vigário de Sucupira não agisse ou se posicionasse na vida política local. Mas, Dias Gomes também não o investiu de posicionamentos ou ações abertamente afinados com tendências católicas progressistas ou pautados pela opção preferencial aos pobres, substanciadas a partir do

¹³⁴ Dirceu Borboleta permaneceu nas telas além da exibição da telenovela, ficando ao ar por quatro anos no seriado “O Bem-Amado” (1980-1984), e em 1994, o personagem foi retomado no humorístico “Escolinha do Professor Raimundo”.

¹³⁵ Maiores informações sobre o filme “O Colecionador”, disponíveis em: <http://criticos.com.br/?p=5265&cat=5>. Acesso em 05 de abril de 2016.

Concílio Vaticano II e reforçadas, localmente, pela defesa dos direitos humanos frente ao arbítrio e à tortura da ditadura. Características que obviamente seriam vetadas pela Censura. Entretanto, no decorrer da trama, ao transpor o Vigário de apoiador para opositor de Odorico, em razão da administração corrupta do prefeito, Dias Gomes indica que o personagem religioso não é conivente com desvios de autoridades públicas no exercício de seus cargos. Registre-se que o motivo da oposição do Vigário com relação a Odorico era consonante com posicionamentos do movimento golpista de 1964 e do regime dele advindo ¹³⁶. O núcleo de personagens envolvidos diretamente com a Igreja se completa com o sacristão Tião Moleza (Antônio Carlos Ganzarolli). Apesar de sua preguiça, está sempre atento a qualquer novidade que ocorra em Sucupira. Além de sacristão, é o coveiro da cidade, utilizando, enquanto ninguém morre, as covas do cemitério como dormitório.

Um personagem que constantemente movimenta a trama é o farmacêutico Libório (Arnaldo Weiss). Deprimido e sem perspectivas, tenta sucessivamente o suicídio, embora sempre sem êxito. Seu desapego à vida é fruto das constantes traições de sua mulher Odete (Isolda Cresta) a qual, libertina e sem respeito por marido, acaba por abandoná-lo por um caixeiro viajante. Tem como amigos Pepito (Juan Daniel), dono do bar e Mestre Sabiá (Apolo Correia), maestro da cidade. Este núcleo dramático foi definido tomando como base seus personagens com seus respectivos lugares/cenários, onde se repercutiam os fatos da cidade, ou seja, agentes e lugares ocupados em formar a opinião pública, ou pelo menos a opinião de alguns setores sociais, com poder de repercutir ideias e interpretações sobre a realidade. Em cidades pequenas no passado, os costumeiros lugares de informações e comentários eram justamente a farmácia e, logicamente, o bar.

Os estelionatários Adalgisa (Maria Cláudia) e Jairo Portela (Gracindo Junior), fugitivos do Rio de Janeiro, chegaram à interiorana Sucupira em busca de uma oportunidade proveitosa. Jairo, valendo-se de sua inteligência e esperteza, e Adalgisa, de seu poder de sedução, levam a vida aplicando golpes. O casal estabelece uma parceria com o coronel Odorico, que resulta em sua candidatura. Ademais, o coronel se rende aos encantos de Gisa, despertando ciúmes nas irmãs Cajazeiras.

Os núcleos antagonistas são compostos por vários personagens com diferentes ambições. Fato que leva Rollemberg (2009, p. 8) a se perguntar:

¹³⁶ O golpe civil-militar de 1964 e o regime militar se colocaram contrários, pelo menos publicamente, à corrupção no setor público, inclusive tendo a combatido por meio de cassações políticas e punições de funcionários públicos, ainda que se elas se dessem de forma pontual e politicamente interessadas (FICO, 2004).

Em Sucupira, quem poderia lhe atirar a primeira pedra? A oposição representada por outra família de latifundiários, herdeira dos mesmos valores e práticas? O jornal local com ela comprometido por laços pessoais e políticos?

A rivalidade à família Cajazeira, base de apoio ao mando de Odorico, é historicamente encabeçada pela família Medrado. A oposição liderada pelos Medrado estava ancorada em valores arcaicos e tradicionais, remanescentes da estrutura coronelística, uma vez que o poder político na cidade era disputado por gerações entre aquelas duas famílias. Logo, o que se tinha era uma oposição interna entre agentes de um mesmo segmento social, o que de resto significa dizer agentes sociais que compartilhavam uma mesma visão social de mundo, ainda que possam divergir pontualmente em algumas práticas.

Donana Medrado (Zilka Salaberry), matriarca forte assume, extraoficialmente, a função de delegada de Sucupira. Donana comanda a delegacia, pois seu marido Joca Medrado (Ferreira Leite) ficou paraplégico após um confronto com a família Cajazeira. Contudo, a personagem exerce o papel de matriarca, a qual na vida real responde em lugar do marido, não sem reproduzir muito mais fielmente o papel do homem da casa, até mais duro, devido a preconceitos que pudessem meandrar julgamentos sobre atos ou falhas dela por conta de ser mulher ¹³⁷. Donana é auxiliada pelo atrapalhado Cabo Ananias (Augusto Olímpio), outro personagem bastante cômico da trama, completando o quadro de personagens pertencentes ao poder policial da cidade. Um de seus filhos, Emiliano Medrado (Rafael de Carvalho), para vingar a morte de seu irmão, matou um membro da família Cajazeira, tendo que fugir da cidade. A delegada tem como neta a jovem Anita Medrado (Dilma Lôes), funcionária do posto dos Correios da cidade e como neto Carlito Medrado (D'Artangnan Mello). Ambos tiveram o pai, anteriormente ao início da trama, assassinado a mando de Odorico Paraguaçu. Estes personagens, mesmo pertencendo à elite, não se contrapõem às estruturas de sociabilidade tradicionais, não havendo contestação nem choque entre gerações. Com hábitos distintos do núcleo juvenil da elite, representado pelo núcleo dramático dos Paraguaçu, a jovem da família Medrado trabalha, condição que não parece ser a de nenhum jovem do grupo ligado a Odorico. Anita apesar de ser economicamente independente, emocionalmente busca casar-se e construir família, ao contrário de Telma, que apesar de buscar um

¹³⁷ Aventa-se que Dias Gomes realizou uma espécie de chiste com relação a generais da ditadura militar e suas esposas ao representar a relação entre Donana e seu marido. Nesta época, ventilava-se que algumas esposas de generais costumavam influenciar em assuntos sobre o que deveria ser censurado na TV, sobremaneira, em termos de comportamento. Claro que não se tinha provas, mas informalmente descaracteriza, pontualmente, a firmeza da ideologia dos militares com relação à segurança nacional quanto se tratava da defesa da moral e dos bons costumes.

envolvimento afetivo não segue estes padrões normativos próprios à condição feminina na década de 1970.

O dentista/protético Lulu Gouvêia (Lutero Luiz), apesar de não ser um Medrado, integra o núcleo dramático opositor a Odorico. O dentista obteve o apoio irrestrito daquela família para sua candidatura a prefeito. Embora seu discurso de oposição expresse laivos de um político populista, Lulu era subserviente, atendendo aos interesses políticos da família Medrado¹³⁸. Por outro lado, a oposição férrea ao poder de Odorico, e por extensão ao poder oligárquico e ao mandonismo local, era feita por um personagem de sobrenome “Leão”. Com isso, o autor criou nomes que remetem a imagens distintas, e por que não dizer antagônicas, para personagens com diferentes propósitos na trama.

Outro ácido opositor de Odorico é o jornalista Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dolabella), intelectual frustrado que gostaria de ser um grande escritor e sair da provinciana Sucupira. Proprietário e redator chefe do jornal da cidade “A Trombeta”, denuncia as arbitrariedades cometidas pelo prefeito. Não obstante, nota-se que Dias Gomes estruturou o personagem como uma representação dos proprietários de jornais de circulação nacional. Observa-se que a forma de proceder do personagem Neco Pedreira aproximava-se, em termos conjecturais, ao modo de agir dos donos da imprensa na condução de seus periódicos, uma vez que eram propensos a submeterem seus jornais ao sabor de suas paixões. Com pontuais exceções, a grande imprensa apoiou o golpe civil-militar de 1964, visto que o regime militar, em um primeiro momento, estava alinhado aos interesses liberais. Todavia, grande parte da imprensa terminaria a década ou iniciaria a seguinte trilhando o caminho da oposição ao regime militar motivado, entre outras coisas, pela censura federal¹³⁹ e pela política econômica que mostravam um desalinho aos interesses mais liberais, desejados por donos de muitos jornais. Como exemplos históricos temos os jornais, como *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, ambos inclusive fechados por perseguição política do regime via finanças, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e a própria Abril, com a revista *Veja* (KUSHNIR, 2012, p. 39-42).

¹³⁸ Para afixar a noção de submissão observa-se o nome escolhido por Dias Gomes para o personagem. “Lulu”, ainda que possa corresponder ao hipocorístico de, provavelmente, Luís, é comumente usado para denotar tratamento carinhoso ou familiar, mas também é empregado para designar cãozinho de madame que, pelo comportamento do personagem, parece ser a hipótese mais plausível, por isso escolhido por Dias Gomes.

¹³⁹ Com a implementação do AI-2 a censura à imprensa foi acirrada, visto que este Ato disciplinava a situação jurídica dos “cassados”, vedando-lhes “manifestação sobre assunto de natureza política” e aumentou a pena de três meses para um ano de detenção, não só do infrator cassado, mas também do responsável pelo veículo de comunicação utilizado para a prática da infração.

Apesar da disputa pelo amor de Telma, Neco se torna amigo do médico Juarez Leão (Jardel Filho), que se constitui em um dos maiores antagonistas de Odorico. Com a finalidade de reabrir o posto de saúde, o prefeito solicita ao governo estadual um médico. Vindo de Salvador, Juarez é o forasteiro que interfere com seus valores éticos e modernizantes no previsível cotidiano de Sucupira. O personagem se culpa pela morte de sua esposa, passando a beber compulsivamente e se comportando, muitas vezes, de forma agressiva e intimidante. Contudo, não deixou de manifestar seu senso crítico contundente. Ao trabalhar numa pequena cidade, quis fugir da capital, onde era acusado de um crime que não havia cometido. Em Sucupira, se posicionou contra as injustiças cometidas pelo prefeito que pretendia fazer uso privado do serviço de saúde pública, penalizando inimigos e adversários. Da mesma forma, o médico se mobilizou contra a Cooperativa de Pesca (de propriedade do empresário Jairo Portela em sociedade com Odorico Paraguaçu), a qual explorava os pescadores, tentando conscientizá-los de seus direitos sociais. O médico forasteiro trouxe uma visão de modernidade social fundamentada na participação ativa e consciente do povo na vida sociopolítica de Sucupira.

A representação do povo pobre e sofrido, sem consciência política e inerte diante do poder, é uma constatação em “O Bem-Amado”. É possível verificar que os tipos populares, como o cangaceiro Zeca Diabo (Lima Duarte)¹⁴⁰ e os pescadores, são pueris, inocentes, vítimas da estrutura sociopolítica a qual estavam submetidos.

José Tranquilino da Anunciação - alcunhado de Zeca Diabo - matador temido pelo povo de Sucupira era, ao mesmo tempo, um homem ingênuo e sem instrução, temente a Padre Cícero, a quem se refere como “Santo Padim Pade Ciço Romão Batista”. A falta de oportunidades educacionais e violência sexual sofrida pela sua irmã Jaciara (Valéria Amar), o levam à criminalidade, o que na trama é associada ao cangaço. Arrependido dos crimes cometidos, Zeca Diabo retorna à Sucupira com a promessa, feita ao “Padim Pade Ciço”, de nunca mais matar ninguém. Ele se esforça ao máximo para alcançar seu maior sonho, ser protético. Zeca possui uma relação de subordinação e carinho com a mãe (Auricéia Araújo). Também é pai de Eustórgio (João Carlos Barroso), irmão de Mestre Ambrósio (Angelito Mello) e tio de Mariana (Teresa Cristina Arnaud).

Provenientes da classe econômica e culturalmente desfavorecida os personagens juvenis Eustórgio e Maria são representados por Dias Gomes de forma distinta dos jovens

¹⁴⁰ Como mencionado anteriormente, Zeca Diabo foi um personagem retomado da peça homônima encenada em 1944 que lutava por justiça social. Segundo Sacramento (2012, p. 88), Dias Gomes nesta peça abordou o cangaço e a desigualdade fundiária.

pertencentes à elite. Segundo Pierre Bourdieu (1983, p. 112-121), a juventude não pode ser entendida como uma unidade social homogênea, dotada de interesses comuns e sim concebida a partir de uma estrutura de classes sociais, na qual a idade seria somente um dado biológico socialmente manipulável. Para tanto, Bourdieu (1983, p. 115) propõe a existência de “duas juventudes” que possuiriam diferenças análogas em todos os domínios da existência, jovens com a mesma idade biológica, os quais seriam distinguidos a partir das oportunidades socioeconômicas. De um lado, jovens livres de grandes responsabilidades, os quais possuem facilidades socioeconômicas capazes de garantir maior nível de escolaridade e, conseqüentemente, maiores oportunidades de ascensão social - como se pode observar na representação dos personagens juvenis dos núcleos dramáticos Paraguaçu e Medrado. De outro lado, jovens - como Eustórgio e Mariana - sofrem as coerções do universo econômico real, uma vez que amadurecem devido à rápida entrada no mundo do trabalho e sem grandes oportunidades educacionais, estando sujeitos a uma série de problemas derivados de seu contexto social. Na esfera educacional, Mariana é analfabeta e Eustórgio recusa-se a estudar a fim de ser protético. Por meio destes dois personagens, Dias Gomes aborda o ciclo vicioso que pode perpetuar por gerações, que mantêm respostas e soluções similares de sobrevivência quando as condições sociais e culturais desfavorecidas são mantidas. Assim, Eustórgio busca seguir o mesmo destino de seu pai e, Mariana sofre violência de cunho sexual, tal como sua tia Jaciara.

Os personagens Mestre Ambrósio, Zelão das Asas (Milton Santos) e a esposa deste, Chiquinha do Parto (Ruth de Souza), são as principais figuras que compõem o núcleo dos pescadores. Sem consciência política, esses personagens são explorados pelo estelionatário Jairo Portela (Gracindo Jr.). Pode-se notar que esse núcleo dramático se aproxima da representação de povo concebida pelo nacional-popular. Dentro dessa corrente, buscou-se a construção do “homem novo”, idealizado a partir de suas raízes rurais, supostamente não contaminadas pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2014, p. 9). Esta concepção se alinhou à percepção do nacional-popular, marcada por um romantismo revolucionário herdado dos anos de 1960, para construção da imagem do “autêntico” povo brasileiro, como defende Ridenti (2014, p. 9). Palha (2009, p. 102) aponta que o conceito de ‘povo’ em Gramsci pode ser entendido em duas dimensões: primeira, a de povo-nação, estabelecida através de uma relação direta (orgânica ou desagregada) determinada em sua totalidade; e, a segunda que, compartilhada pelo nacional-popular, compreende ‘povo’ como uma parcela de uma sociedade ou Nação, situado entre os grupos sociais subalternos que se encontram à margem da história e se mantêm distantes do processo produtivo encontrando-se dessa forma

alienados. Muito provavelmente envolto por esta percepção, Dias Gomes atribuiu aos seus personagens características, como de povo sofrido, ingênuo e trabalhador, além de estarem alienados de sua própria realidade social.

Conforme a obra “O Pagador de promessas”, Dias Gomes em “O Bem-Amado”, retoma o misticismo através do personagem Zelão das Asas (Milton Gonçalves). Trata-se de um pescador humilde e negro (Milton Gonçalves) que se salva de uma tempestade em alto mar e promete, a Bom Jesus dos Navegantes, voar com asas improvisadas, saltando do alto da torre da igreja com a finalidade de mostrar toda sua fé e devoção ¹⁴¹. Para tanto, o personagem constrói pares de asas feitas com pano, metal e madeira e realiza sucessivas tentativas de alçar voo. Um elemento que merece destaque é a música tema composta por Vinícius e do Toquinho para Zelão - “Meu pai Oxalá” - revela muito sobre este personagem. Na música o refrão “Meu pai Oxalá é o rei, venha me valer” apresenta que o orixá regente de Zelão é Oxalá que, por sua vez, simboliza o amor pela liberdade, mas também o instinto de liderança e de direção a ser seguida. O teledramaturgo dirige tais elementos na trama escudados pela visão comunista, sugerindo como caminho a conscientização social e política. Através da formatação de Zelão das Asas - o negro e pobre que alcança a liberdade, desafiando o impossível - Dias Gomes elege o personagem como referencial simbólico do homem novo, visão esta compartilhada por vários intelectuais ¹⁴².

Observa-se que o personagem Zelão das Asas – tal como pode ser comparado ao personagem Zé do Burro (interpretado por Leonardo Villar), do Pagador de Promessas - luta contra a sociedade a fim de fazer valer seu próprio direito de escolha e não aquele imposto por condutas sociais racionalizadas (GOMES, 1998, p. 180). Assim, Dias Gomes sugere que, as camadas populares podem adquirir a liberdade ao se contrapor as regras rígidas impostas que ferem os princípios da justiça social, transformando sentimentos, pensamentos e ações, alcançando o impensável.

¹⁴¹ *Veja*, 31/01/1973, p. 70.

¹⁴² Entre os intelectuais que observaram o referencial afro, destacando sua autenticidade, resistência e uma série de referências a aspectos culturais estão: Jorge Amado com as obras “Jubiabá” (1935), “Mar morto” (1936), “Capitães da areia” (1937), “Tenda dos Milagres” (1970); Vinícius de Moraes com “Orfeu do carnaval” (1959), João Felício dos Santos com “Ganga Zumba” (1962), entre outros (PROENÇA FILHO, 2004).

3.2 O desenlace da trama

Dias Gomes, ao transformar sua peça em uma telenovela, realizou uma completa revisão no texto teatral, partindo da tríade que marca a estrutura do gênero televisivo: abertura, desenvolvimento e desenlace. Para tanto, o teledramaturgo alterou os núcleos secundários da ação, criando subtramas para a versão televisiva. Apesar dessa elaboração e da inserção de novos personagens, o teledramaturgo não modificou a estrutura básica da peça em sua transposição para a televisão. Ao contrário, a multiplicidade de cenas foi trabalhada de forma mais convergente para alimentar as duas principais motivações de Odorico que acabam por marcar seu destino político: a inauguração do cemitério e o triunfo sob a oposição.

Todavia, como a obra faz parte de um gênero ficcional que tem o romance como eixo condutor, Dias Gomes não foge completamente dos moldes do folhetim, criando um triângulo amoroso composto por Telma, Neco e Juarez Leão, estes dois últimos os principais antagonistas do personagem principal. Ironicamente cria também um quarteto amoroso composto pelo prefeito e as irmãs Cajazeiras.

A trama principal de “O Bem-Amado”, como já mencionado, gira em torno da obra prioritária do mandato de Odorico Paraguaçu, o cemitério municipal, a qual não pôde ser inaugurada devido à escassez “defuntícia”¹⁴³. O personagem usa toda sua influência socioeconômica, atrelada à demagogia, para se candidatar e cumprir sua principal promessa de campanha. Dessa forma, Dias Gomes movimenta toda a trama tendo como unidade dramática, como ganchos¹⁴⁴, as constantes tentativas de Odorico em promover o sempre adiado festivo “inauguratício” do cemitério. Dominado por essa ideia fixa e singular, o protagonista é movido por um forte grau de paranoia, pois acreditava ser constantemente perseguido e sabotado por seus opositores. Dias Gomes (2009, p. 68) comenta que:

Odorico chegou à conclusão de que todos conspiravam contra ele. A cidade inteira. Era uma vasta conspirata maquiavelista, talvez com ramificações nacionais e internacionais que estava em curso para apeá-lo da Prefeitura de Sucupira, com interesses escusos, quiçá antipatrióticos. E ele precisava desmantelar essa conspiração.

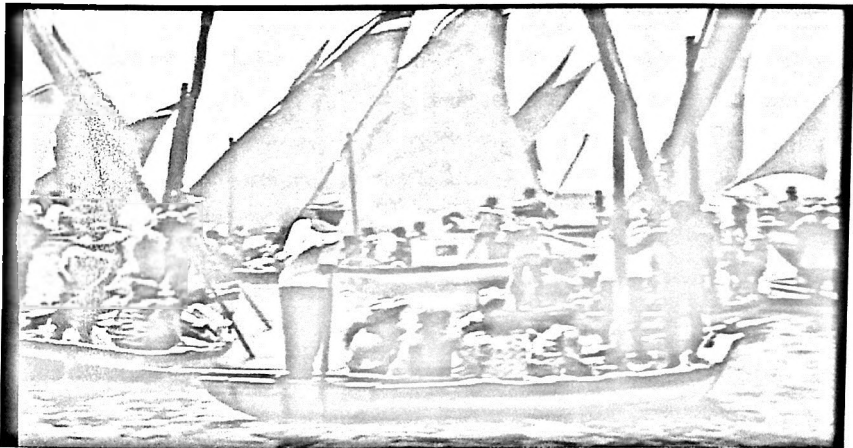
¹⁴³ O uso das aspas serve para indicar os vocábulos e expressões criados por Dias Gomes para o personagem Odorico Paraguaçu.

¹⁴⁴ Gancho pode ser entendido como um recurso narrativo responsável por causar a expectativa necessária para manter a audiência do público (VITÓRIO, 2015, p. 27).

A trama principal da narrativa conta com uma característica que remete à farsa, dada a partir de um elemento cômico: a busca incessante de Odorico por um morto. Contudo, para um entendimento ampliado de “O Bem-Amado”, é essencial uma análise detalhada dos primeiros capítulos, pois neles é ambientada a trama principal, são apresentados os núcleos dramáticos e o contexto onde se desenvolverá o enredo/a trama. Nesse sentido, foram evidenciadas algumas das principais tomadas e diálogos que contribuem diretamente para o entendimento da telenovela em estudo nesta dissertação.

Gravada em plano geral, sob o balanço do mar, a Figura 3 de “O Bem-Amado”, apresenta uma movimentada procissão marítima para Iemanjá, cuja imagem é adornada com flores e oferendas.

Figura 18: Primeira Cena “O Bem-Amado”



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, em 0:00:30 segundos.

Conduzida ao ritmo dos atabaques, a tomada apresenta o universo no qual a trama se desenlaçará. Entretanto, esta cena foi contraposta por um corte, panorâmico, que direcionou a câmera para um plano de conjunto que focaliza a Igreja Católica, vazia apesar dos insistentes badalos do sino chamando para a missa ¹⁴⁵. Além dos pescadores e do povo, participam da procissão o candidato a prefeito Odorico Paraguaçu e as irmãs Cajazeiras. Odorico lança ao

¹⁴⁵ O corte ou *take* é empregado para introduzir uma nova tomada, tendo com função dar aos telespectadores significados descontínuos ou inusitados (CALZA, 1996, p. 19).

mar sua oferenda a Iemanjá juntamente com a proposta de sua candidatura, expressa no cartaz: “Para Prefeito vote em Odorico”¹⁴⁶.

É possível notar que, através da comparação entre ao audiovisual e o texto encenado nos palcos, Dias Gomes (1975, p. 53-54), no primeiro capítulo da telenovela, seguiu a mesma estrutura da abertura da peça¹⁴⁷, aproveitando até mesmo os diálogos e a caracterização das cenas. Como se trata de uma produção televisiva, o autor estendeu o texto, fazendo referência a novas temáticas que viriam a ser desenvolvidas no decorrer da trama como, por exemplo, a promessa de Zelão das Asas para Bom Jesus dos Navegantes. O capítulo prossegue com uma tomada externa diurna no coreto, onde está sendo realizado o comício de candidatura de Odorico Paraguaçu. É interessante notar que como música de fundo nesta cena foi executada pela banda marcial de Sucupira o “Hino ao soldado”.

Concomitantemente ao comício¹⁴⁸, Mestre Ambrósio e Zelão das Asas conduzem, à beira da praia, em uma rede, um defunto que será enterrado em outra cidade¹⁴⁹. Assim como na peça, o cortejo de Mestre Leonel é acompanhado somente por Chiquinha do Parto (Ruth de Souza) e um cachorro vira-latas, que vem amarrado junto à rede do pescador morto. O cortejo segue até a igreja para receber as bênçãos. Voltando ao comício, há uma tomada que enfoca, ao som de fogos e da banda da cidade, Dirceu Borboleta, as irmãs Cajazeiras e o jagunço Quelé acompanhando o discurso de Odorico, quando ele profere: “Povo de Sucupira, meus ‘concidadões’, estou aqui diante de vocês como candidato a prefeito desta cidade!”¹⁵⁰

¹⁴⁶ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 01, Capítulo 01, em 00:02:40 segundos.

¹⁴⁷ A peça referida é “Odorico, O Bem-Amado”.

¹⁴⁸ Com o objetivo de transpor a ideia simultaneidade, ao mesmo tempo em que acontecia o cortejo, ocorria o comício de Odorico, foi empregada a mesma música de fundo, o “Hino ao soldado”.

¹⁴⁹ O BEM-AMADO, 2012. Gravada em plano geral, disponível no DVD1, Capítulo 01, em 00:05:40 a 00:06:30 segundos.

¹⁵⁰ Transcrição do discurso de Odorico disponível no DVD 01, Capítulo 01, em 00:08:10 segundos.

Figura 19: Comício Odorico Paraguçu



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 01, em 0:15:19 segundos.

No entanto, o discurso é interrompido pelo sacristão Tião Moleza que comunica o candidato sobre o acontecido. Odorico abandona o comício e vai ao encontro dos pescadores. A tomada segue com a cena dos pescadores no bar de Pepito (Juan Daniel) contando os detalhes do falecimento de Mestre Leonel.

A cena do comício é cortada, por outra tomada, tendo como cenário o bar de Pepito. A cena é iniciada com os pescadores contando os detalhes da morte de Mestre Leonel ao comerciante. Para a cena, Dias Gomes, mais uma vez, retomou os diálogos presentes no seu texto teatral. Assim, Odorico encontra os pescadores, sendo informado por Zelão das Asas que para fazer o enterro do falecido seria necessário percorrer aproximadamente, três léguas até chegar ao cemitério mais próximo. A conversa continua:

TIÃO MOLEZA: Vexame para o defunto ter que viajar tanto depois de morto.

ODORICO: É uma humilhação para a cidade, uma humilhação para todos nós; nós que aqui nascemos e aqui não podemos ser enterrados¹⁵¹.

A partir daí, Dias Gomes utilizando a comicidade como recurso, traça o argumento que irá delinear toda a trama de “O Bem-Amado”. Odorico lança, então, sua proposta de

¹⁵¹ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo disponível no DVD 01, Capítulo 01, em 00:13:55 segundos.

campanha e segue para o comício a fim de continuar seu discurso. Com a cena do evento eleitoral retomada, tem-se na tela o candidato a discursar, seguido de intervenções pontuais dos presentes no comício:

ODORICO: Quem ama sua cidade, quem gosta e por que dizer quem idolatra sua terra, deseja nela descansar. Mas, nessa cidade infeliz ninguém pode realizar este sonho, porque ninguém pode dormir nela descansado. [Aplausos] Isto está direito minha gente?

JUJU: Claro que não!

ODORICO: Merecem os nossos mortos esse tratamento?

CORO: Não!

ODORICO: Vejam este pobre homem [ao fundo a câmera se desloca e dá um close no cortejo], vetusto cidadão desta cidade, morreu com quase cem anos aqui viveu, aqui nasceu, aqui teve filho, aqui construiu família, mas agora, depois de morto, ele é obrigado a emigrar! Botam o corpo dele, dentro de uma rede, e lá vai ele, balançando sua defuntice, através de três léguas, para ser enterrado em terra estrangeira, no meio de estranha gente. Pode este homem dormir sossegado o sono eterno?

CORO: Não!

ODORICO: Vai a sua pobre alma ter paz?

CORO: Não!

ODORICO: Meus conterrâneos de Supupira, esta cidade não pode continuar nesta situação! [Aplausos] Na atual conjuntura, a gente tem que fazer o cemitério municipal.

DOROTEIA: Uma cidade que não respeita seus mortos não pode respeitar os vivos!

ODORICO: É incrível que esta cidade, mui justamente chamada, apelidada e por não dizer, cogluminada, a Pérola do Norte, cidade que é o orgulho do estado da Bahia, pela boniteza de sua paisagem, pelo arejamento e porque não dizer pela frescura 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

[Relinchos do jegue Rodrigo]

NEZINHO DO JEGUE: Que isso Rodrigo, quando um burro fala...

DOROTEIA: Queremos o nosso cemitério! [Coro]

ODORICO: Se eleito, meu primeiro ato vai ser o de cumprir o funério dever de mandar fazer o construímento do cemitério municipal. Como dizia Ruy Barbosa, o grande baiano, **bom governante é aquele que governa com o pé ficando na terra e o olho ficado no futuro, ou vice-versa. Porque o futuro de todos nós é o campo santo, porque não dizer o cemitério** ¹⁵² (grifos meus).

A afirmativa de Odorico Paraguaçu “porque o futuro de todos nós é o cemitério” pode ser compreendida como uma crítica de Dias Gomes às propagandas veiculadas pelo regime militar que enalteciam o Brasil como um país do futuro. Pesquisas na área da consciência histórica, por exemplo, demonstram que as gerações do regime militar operacionalizavam a temporalidade do país, muito mais em termos de futuro do que de passado. Isto se deve as

¹⁵² O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do discurso de Odorico disponível no DVD 01, Capítulo 02, em 00:14:23 a 00:18:22 segundos.

dificuldades enfrentadas naquela realidade – cerceamento de direitos, falta de oportunidades sociais e econômicas – as quais faziam com que esta geração projetasse as expectativas do presente no futuro. Ou seja, se o futuro inevitável é o cemitério, o futuro propagado pelo regime militar não levaria a lugar algum ¹⁵³.

Dessa forma, a construção do cemitério em Sucupira é oficializada como a bandeira da campanha eleitoral de Odorico. Voltando a cena, Neco Pedreira, ao ouvir o discurso do protagonista, comenta, em tom de crítica, com Pepito: “Isso aí é como uma espécie de doença, que está começando a dar aqui em Sucupira, se a gente não acaba logo no início, acaba virando epidemia”. Neco Pedreira interrompe o discurso jogando bombinhas/estalinhos no chão, que acabam por dispersar a multidão. Quando criticado pelo candidato a prefeito responde: “Obrigado Odorico, espero que você seja o primeiro a fazer uso dele” ¹⁵⁴. Ao analisar o diálogo supracitado e, principalmente, a fala de Neco Pedreira, percebe-se que Dias Gomes utilizou um recurso narrativo muito atraente às produções literárias e também cinematográficas, no qual o desfecho da trama é sugestionado. Verifica-se assim que, no primeiro capítulo de “O Bem-Amado”, Dias Gomes oferece uma pista sobre possível desenlace da trama. Entretanto, ao telespectador que notou ou percebeu a dica, caberia apenas acompanhar a telenovela até o final para saber se o vaticínio de Neco Pedreira sobre a inauguração do cemitério se concretizaria ou não.

Com toques de crítica e ironia à intransigente defesa “da moral e dos bons costumes”, pelo menos publicamente, cujo expediente que o regime militar não deixara de abraçar, Dias Gomes engendra a cena seguinte. Nela, Odorico reúne-se com as irmãs Cajazeiras para articular o desenvolvimento de sua campanha eleitoral. Os personagens, em torno de uma mesa, discutem a criação de *slogans* para a candidatura de Odorico. Segue-se o diálogo da cena:

ODORICO: Seja pobre, ou seja rico, dê seu voto a Odorico!
 JUJU: Esse ficou ótimo!
 ODORICO: Vote em um homem sério e ganhe um cemitério!
 DOROTÉIA: Ah, esse eu acho melhor, porque trata do ponto fundamental de nossa plataforma de campanha!
 [A câmera de aproxima de Odorico em *close up*]
 ODORICO: **Eu, como candidato das famílias, acho que toda minha campanha vai ser baseada na seriedade e na moral (grifos meus).**¹⁵⁵

¹⁵³ Análise de conteúdo realizada pela Prof.^a Dr.^a Cássia Rita Palha, da Universidade Federal de São João Del Rey, durante a defesa desta dissertação.

¹⁵⁴ Transcrição da fala de Neco Pedreira disponível no DVD 01, Capítulo 02, em 00:19:51 segundos.

¹⁵⁵ O BEM-AMADO, 2012. Disponível no DVD 01, Capítulo 04, de 01:14:53 a 01:16:18 segundos. Todavia, na telenovela, a cena foi cortada por outras tomadas. Para o melhor entendimento da ação, a cena foi transcrita em sua integralidade.

Figura 20: Sequência de Imagens Cena



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 01, Capítulo 04, em 01:14:53 a 01:16:18.

Logo depois da fala final de Odorico, a câmera se desloca de cima para baixo dirigindo o foco para debaixo da mesa em que se reuniam os personagens. Com este movimento de câmera é possibilitando ao telespectador visualizar em *close* Odorico acariciando, com os seus pés, as três Cajazeiras. Observa-se claramente a disjunção entre o discurso e prática posto o flagrante desacordo entre o que se confessa e aceita publicamente e o agir distante do olhar de terceiros. A composição dessa cena evidencia uma crítica à sociedade moralista do período, uma vez que o discurso não acompanha as práticas de sociabilidade que aconteciam “abaixo da mesa”.

A cena de Odorico com as Cajazeiras é contraposta pela posterior, tomada externa na qual Telma, em uma praia deserta, se banha nua à luz do luar.¹⁵⁶ Neco Pedreira observa a banhista e quando esta nota sua presença é surpreendida com o jornalista segurando suas roupas. Furiosa, Telma se apresenta como filha de Odorico Paraguaçu e exige que Neco entregue imediatamente seu vestido. Como desdobramento desta cena, segue-se à seguinte, em se fica sabendo que o jornalista aproveitou a oportunidade para publicar em “A Trombeta” o fato, com vistas a atacar politicamente Odorico. A edição do jornal estampava a matéria com a seguinte manchete: “Tal pai, tal filha”. A cena se completa, com rápidas e sucessivas tomadas, de vários personagens da trama lendo, cada qual, trechos diferentes da matéria. Ao fim destas tomadas o telespectador toma conhecimento do conteúdo da matéria. Segue o trecho abaixo:

Não pretendesse nosso candidato a prefeito Odorico Paraguaçu passar a defensor da moral e dos bons costumes, e nada teríamos com o fato de ser pai de uma moça que no momento agride as famílias e o povo de Sucupira com um comportamento imoral, que é uma boa mostra da educação do pai. Isso serve também para o povo de Sucupira ter uma ideia do que vai acontecer nessa infeliz cidade se Odorico for eleito no próximo domingo (grifos meus).

Ao analisar discurso publicado por Neco, apesar de sua postura engajada, nota-se que o jornalista replica o discurso utilizado por seu oponente com o objetivo de atacá-lo politicamente. A cena termina com Odorico tomando conhecimento da matéria e afirmando: “Só não peguei esse camarada na chincha para não dizer que sou contra a liberdade de

¹⁵⁶ Esta cena foi gravada, inicialmente em plano geral, com o intuito de captar todo o ambiente, no caso, a noite de uma praia deserta. Todavia, assim que a personagem entra em cena, o enquadramento é alterado, para meio primeiro plano. Neste plano, a câmera enquadra somente parte do objeto, mantendo uma distância média. Acredita-se que a direção optou por este enquadramento para sugerir a nudez, mas sem captá-la em sua totalidade, visto que Telma é filmada entrando no mar de costas, sendo enquadrada somente, da cintura para cima. Aventa-se que este recurso foi empregado de evitar problemas com a Censura Federal, uma vez que era proibida a nudez explícita.

imprensa”. Segue-se a cena em que Odorico vai até Neco Pedreira e lhe propõe um acordo, seguido de uma ameaça: a compra da gazeta ou a destruição da redação do jornal. Nela, Odorico diz ao jornalista:

Olha, o meu pessoal está danado da vida com o caluniamento que você está fazendo contra mim e minha filha. Meu pessoal pode ir lá, na sua oficina, quebrar o jornal todo. Aí você vai ficar sem jornal e sem dinheiro. Apenasmente...¹⁵⁷

Ato contínuo, Neco rejeita veementemente a “proposta”; frente a ela, o candidato mantém a sua ameaça. Pode-se perceber no diálogo desta cena que Dias Gomes, muito provavelmente motivado pela situação censória existente, decidiu-se que o político ameaçasse o jornalista com práticas conhecidas historicamente contra a imprensa, como incêndio e depredação de redações e oficinas de jornais por populares, militantes ou mandatários de poderosos, as quais independiam de medidas oficiais, como, por exemplo, era o caso da imposição de censura. De qualquer modo, a cena não deixava de pincelar, ainda que de forma bastante inconclusiva, possíveis pressões econômicas investidas contra um jornal em atendimento a interesses políticos ou de governos.

Outra menção à imprensa com relação ao conteúdo veiculado, no início dos anos de 1970, é expressa em uma cena na qual Jairo Portela comentando com Gisa acerca do personagem Neco Pedreira diz: “Ele escreve aquelas bobaginhas, naquele jornaleco, “A Trombeta”, veja se isso é nome de jornal! Sabe o que ele escreve? Escreve até poesia! [Com ironia] Hoje no jornal tinha um poema dele, poema, tá!” Verifica-se que há, nesta fala, uma referência clara aos jornais do período. Ao terem suas manchetes censuradas que reproduziam, muitas vezes na primeira página, poemas bem como receitas culinárias no lugar as reportagens vetadas ¹⁵⁸.

Voltando à campanha política, Odorico empreende uma série de ações para desarticular a campanha da oposição que tinha como *slogan* “Pão e escola vote em Lulu Gouveia”. A primeira foi promover um desfile em carro aberto, com direito a banda e o circo para atrair a população, retirando assim, o público do comício de Lulu Gouveia ¹⁵⁹. Em seguida, empreende-se a compra de futuros votos. Como último stratagem, põe em prática um golpe que, protagonizado por Gisa e Jairo Portela, acabando definitivamente com a reputação de Lulu Gouveia. Após seduzir o protético, Gisa o leva a seu quarto de hotel, onde

¹⁵⁷ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do discurso, disponível no DVD 01, Capítulo 05, em 01:35:10 segundos.

¹⁵⁸ Disponível no DVD 01, Capítulo 07, em 02:15:30 a 02:15:43 segundos.

¹⁵⁹ Disponível no DVD 01, Capítulo 05, em 01:28:30 segundos.

começa a gritar e o acusa de tentativa de estupro. Jairo agride Lulu e torna público o escândalo o que, posteriormente, se refletirá diretamente nas urnas ¹⁶⁰.

Incentivado por Jairo Portela, Odorico articula a compra de votos por meio da promessa aos eleitores que nele votassem de concessão de um caixão e um enterro “gratuito” a ser pago com as verbas da prefeitura ¹⁶¹. Em contrapartida, essa prática não é exclusiva da campanha de Odorico. Lulu Gouveia, a fim de conquistar mais votos, passou por mais de dois meses antes da eleição arrancando, gratuitamente, os dentes dos eleitores ¹⁶².

No dia da eleição, Odorico se dirige para a seção onde Nezinho do Jegue, embriagado, gritava aos quatro ventos: “Morra Odorico, sem vergonha, ladrão de cavalo, explorador do povo! Quem votar nele é a mesma coisa que votar no diabo. Filho do cão! Morra Odorico!”. A apuração começa e o primeiro voto foi para Rodrigo, o jegue de Nezinho. Tem-se aqui a referência de Dias Gomes há prática de eleitores descrentes de políticos ou da política que, por pândega ou protesto, acabavam depositando o seu voto, diga-se obrigatório, em figuras populares desvinculados da vida política ou mesmo sem serem candidatos, no limite até mesmo em notórios animais. Fora o caso do rinoceronte Cacareco que, nascido no zoológico de São Paulo, recebera milhares de votos para vereador na eleição municipal de 1959, fato repercutido na imprensa da época e relativamente mantido no folclore político.

A contagem dos votos segue acirrada entre Lulu Gouveia e Odorico Paraguaçu, tendo como lanterna o Jegue Rodrigo. Com apenas 79 votos de diferença, Odorico Paraguaçu torna-se o novo prefeito de Supupira ¹⁶³. Eleito, o coronel inicia a construção da grande obra de seu mandato. Por intermédio do diálogo transcrito abaixo, é possível notar a megalomania de Odorico Paraguaçu com o planejamento da inauguração. Em visita às obras, juntamente com Dirceu Borboleta, o protagonista afirma:

ODORICO: Agora que eu quero ver a cara de Neco Pedreira, Lulu Gouveia, Donana Medrado e companhia. Eles que dizem que eu sou um oportunista, vigarista, um demagogista, aí!

DIRCEU BORBOLETA: Quanto tempo que o senhor acha que vai levar para a inauguração, hein?

ODORICO: Acho que dentro de um mês, o primeiro enterro será custeado pela municipalidade.

DIRCEU BORBOLETA: Vai ser um enterrão, não vai?

ODORICO: Oh, puxado à sustância! Banda de música, marcha fúnebre.

DIRCEU BORBOLETA: Ah, então eu tenho que falar com o Mestre Sabiá, não tenho? Para saber se a lira sabe tocar marcha fúnebre.

¹⁶⁰ Disponível no DVD 01, Capítulo 06, em 01:58:00 a 2:03:38 segundos.

¹⁶¹ O BEM-AMADO, 2012. Disponível no DVD 01, Capítulo 06, de 01:56:30 a 01:57:18 segundos.

¹⁶² Disponível no DVD 01, Capítulo 10, em 03:31:20 segundos.

¹⁶³ Disponível no DVD 01, Capítulo 08, em 02:37:26 a 02:48:00 segundos.

ODORICO: Fala com ele hoje mesmo. Eles têm que ensaiar a marcha fúnebre do Chopin.

[Dirceu sai de cena e Odorico sem perceber continua sua fala, em tom de discurso].

ODORICO: Vou também mandar fazer um mausoléu, com uma inscrição bem bonita ressaltando, registrando, e porque não dizer perpetuando, o pioneirismo do defunto, que vai ser o primeiro a ser sepultado em terras de Sucupira ¹⁶⁴.

Após vencer o pleito e ameaçar retirar os Medrados do controle da delegacia, Odorico acredita ter a oposição sob seu controle. No entanto, a fim de conferir maior dinâmica à narrativa, Dias Gomes insere um novo personagem, o médico Juarez Leão, vindo diretamente da capital Salvador. No transcorrer da trama, Juarez é o único personagem que percebe, com clareza, a ideia fixa de Odorico, qualificando como paranoico. O médico logo capta o propósito do prefeito e busca inibir suas ações, conscientizando a todos de suas reais intenções. A oposição, percebendo o antagonismo, passa a prestigiar o médico, observando como um possível aliado político. Diferentemente de Neco Pedreira, Juarez Leão recusa-se a estabelecer uma aliança com os Medrados, preferindo manter uma posição mais autônoma. Dr. Leão torna-se um obstáculo para a concretização do plano de Odorico, fato este que desencadeia atritos entre os dois personagens.

O primeiro embate do prefeito com Juarez se dá quando Odorico tenta reinaugurar o Posto de Higiene do Estado ¹⁶⁵. Para tanto, o coronel mandou montar um palanque, enfeitou com bandeirinhas, chamou a banda e o padre para dar a benção. Compareceram ao evento as irmãs Cajazeiras, Dirceu Borboleta, Tião Moleza e Neco Pedreira. Percebendo que se tratava de um ato político, Juarez sai furioso do Posto e começa a quebrar o palanque gritando “Podem ir embora, não vai haver nada aqui. Nada! Estão ouvindo? Isto é um posto médico, aqui não se faz política!”. O médico fecha o posto e somente após muita insistência permite a entrada de Odorico. Intimidado por Juarez Leão que não admite a promoção do posto médico para fins políticos, Odorico se retira e justifica que não será possível entrar no posto pelo fato do doutor ser “protestante”. O termo “protestante” empregado pelo teledramaturgo pode ser observado como recurso narrativo no que tange aos usos equivocados de expressões por Odorico, ou seja, o protestante não é tomado como uma definição religiosa, mas como significado daquele que protesta. O prefeito sobe ao palanque e quando Juarez Leão sai do posto encerra imediatamente seu discurso.

¹⁶⁴ BEM-AMADO, 2012. Cena externa diurna, gravada em plano médio. Transcrição de diálogo disponível no DVD 01, Capítulo 09, de 02:57:18 a 02:58:16 segundos.

¹⁶⁵ Cena disponível no DVD 02, Capítulo 01, em 00:10:18 a 00:18:50 segundos.

Paralelamente, Dulcineia Cajazeira descobre que está grávida de Odorico. Buscando escapar dessa responsabilidade, Odorico incentiva Dulcineia a caçar borboletas com Dirceu. Em uma dessas caçadas, inesperadamente, cai uma tempestade e os dois passam a noite em uma cabana. Pela manhã, ao chegarem à casa das Cajazeiras, Dulcineia e Dirceu são surpreendidos pela presença do Vigário, de Libório e de Odorico. Buscando transformar o fato em um escândalo público, Odorico envia uma carta “anônima” à Neco Pedreira. Acreditando estar desmoralizando os partidários do prefeito, a pedido de Donana Medrado, o jornalista publica a notícia em sua gazeta. Com objetivo de demonstrar que o fato circulou por toda a cidade, vários personagens leem, em voz alta, a seguinte matéria:

Uma das irmãs Cajazeiras está se dedicando a caça de borboletas. E tão grade é o entusiasmo da Senhorita Cajazeira, por esse novo hobbie, que uma noite dessas, suas duas não menos virtuosas irmãs, julgaram que ela tivesse sido raptada. Mas a virtuosa Senhorita, tinha apenas passado a noite no mato com o secretário do prefeito, senhor Dirceu Pena, caçando borboletas ¹⁶⁶.

Odorico conduz a situação de forma que Dirceu seja obrigado a se casar com a Cajazeira. Dirceu tenta insistentemente não assumir o matrimônio visto que, em sua infância havia realizado um voto de castidade com a promessa de se curar do tifo. Pressionado social e moralmente, Dirceu se casa com a Cajazeira ¹⁶⁷. Após o casamento, a noiva descobre que a união não pode ser consumada, o que gera tensão, devido à gravidez. No entanto, ao perceber que Dirceu é sonâmbulo, Dulcineia aproveita-se do fato e, enfim, consegue justificar sua gravidez ¹⁶⁸.

Três meses depois ¹⁶⁹, Odorico se reúne com o Dirceu Borboleta, as Cajazeiras, o Vigário e Tião Moleza em seu gabinete para tratar da crise política que começa a ser instalada em Sucupira. Acerca dela discorre Odorico:

A prefeitura está em uma situação muito difícil, angustiante, caótica, abúlica, e, porque não dizer, desesperante. Há três meses, fizemos nossa grande obra e a oposição começa a me descer o pau. Não só na Câmara dos Vereadores, como na gazeta imunda de Seu Neco Pedreira, e até nos muros do cemitério. Essa situação exige uma solução! ¹⁷⁰

¹⁶⁶ O BEM-AMADO, 2012. Disponível no DVD 02, Capítulo 01, em 00:19:20 a 00:20:00 segundos.

¹⁶⁷ Disponível no DVD 02, Capítulo 03, em 00:43:00 minutos.

¹⁶⁸ Informações disponíveis no DVD 02, Capítulos 01, 02 e 03.

¹⁶⁹ Cena filmada em plano geral, focalizando os saveiros no mar. Aparece a intervenção do autor na narrativa, quando surgem os dizeres de que três meses se passaram.

¹⁷⁰ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição disponível no DVD 02, Capítulo 05, em 01:28:00 minutos.

Sob o embalo da música “Paiol de Pólvora”, o prefeito visita o cemitério e encontra o muro pichado com os dizeres: “Pensão de Odorico, fechada por falta de hóspedes”. Sem utilidade, o local santo é transformado em campo de futebol pelas crianças. Pressionado por Donana Medrado, líder da oposição na Câmara, e por Neco Pedreira, o prefeito é acusado de esbanjar as verbas municipais. Odorico retruca: “Como se eu tivesse culpa de ser prefeito de uma cidade tão atrasada que nem defunto produz!”¹⁷¹. Na Câmara, a oposição discute o fato de que verbas destinadas a outras áreas, como Educação, fossem repassadas integralmente a uma obra sem utilidade pública. Donana discursa na Câmara: “Tanto dinheiro jogado fora, dinheiro que poderia ser usado em coisa muito mais importante e que foi enterrado na construção de um cemitério inútil”. E prossegue: “[...] o impedimento, o *impeachment*, como diriam os americanos. É isso que nós vamos fazer pedir o impedimento do prefeito!”¹⁷².

A fim de calar a oposição, Odorico empreende uma série de ações visando alcançar seu objetivo. Ações que funcionaram como elementos de ligação, criando ganchos para a manutenção do suspense (DIAS, 2009, p. 71). Dessa forma, o enredo é investido de um sistema de estratégias de Odorico que, englobando vários personagens, contam com desfechos que frustrarão o plano do prefeito. Recurso do autor que, ademais, serve para interligar os vários núcleos dramáticos. Tais ações vistas pelo par estratégia e desfecho estão agrupadas na Tabela 3.

¹⁷¹ Disponível no DVD 02, Capítulo 05, em 01:32:00 minutos

¹⁷² Disponível no DVD 02, Capítulo 05, em 01:32:40 segundos.

Tabela 3: Ganchos “O Bem-Amado”.

AÇÃO	ESTRATAGEMA	DESFECHO	FONTE
1ª.	Afogamento de D. Florzinha	Salva por Juarez Leão	DVD 02
2ª.	Diversas tentativas de suicídio de Libório	Salvo por personagens como Dirceu Borboleta, Cabo Ananias, Vigário e os pescadores.	DVDs 01, 02, 03, 05, 07 e 08.
3ª.	Vinda do moribundo	Sequestro pelos Medrados; curado por Juarez Leão.	DVD 03
4ª.	Chegada do matador Zeca Diabo	Promessa ao Padre Cícero de não cometer mais crimes	DVD 04
5ª.	Zeca Diabo descobre que Jairo Portela abusou sexualmente de sua sobrinha	O Vigário convence Zeca Diabo a não matar Jairo.	DVD 04
6ª.	Roubo dos medicamentos em plena epidemia de Tifo	Zeca Diabo devolve os medicamentos	DVD 05
7ª.	Tentativa de voo de Zelão das Asas	Impedido por uma paralisia nas pernas	DVD 06
8ª.	Captura de Zeca Diabo	Vítima levada para ser enterrada em Salvador	DVD 07
9ª.	Conflito entre as famílias oligárquicas Medrado e Cajazeira	Roubo do cadáver de Demerval, o barbeiro	DVD 07
10ª.	Surra a Jairo Portela	Salvo por Dr. Juarez Leão	DVD 08
11ª.	Morte de Anita Medrado	Enterro em Salvador	DVD 09
12ª.	Assassinato de Dulcinéia por Dirceu	Enterro em Jaguatirica	DVD 10

Fonte: O BEM-AMADO, 2012.

A primeira delas, conforme já enumerado pela Tabela 3, foi incentivar D. Florzinha a entrar no mar em um dia de ressaca. Entrando cada vez mais mar adentro, D. Florzinha se afoga e Odorico assiste satisfeito com a esperança de alcançar seu objetivo. Dirceu Borboleta percebe o afogamento de sua mãe e, desesperadamente, pede ajuda. Ela se afoga, mas é salva por Juarez Leão ¹⁷³.

Em diversas situações, o coronel incentiva o farmacêutico Libório a cometer suicídio prometendo a este que seu martírio seria recompensado com um discurso, estátua e nome de rua. Contudo, Libório nunca chega a atingir o seu objetivo. Entre as tentativas frustradas estão: enforcamento no campo, salvo por Dirceu Borboleta; atirar em si mesmo, todavia a munição foi trocada pelo Cabo Ananias por balas de festim; enforcamento em casa, corda arrebenta; tomar veneno, Libório se engana e bebe sonífero; saltar no mar, regatado pelos

¹⁷³ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 02, Capítulo 06, em 01:47:00 segundos.

pescadores; e se trancar em uma cabana e incendiá-la, resgatado por Dirceu, o Vigário e Cabo Ananias que encontram sua carta de suicídio ¹⁷⁴.

Odorico prossegue com seu plano, juntamente com suas aliadas e, para tanto, traz para Sucupira um moribundo - primo das Cajazeiras - com vistas que morresse e lá fosse enterrado ¹⁷⁵. A fim de impedir que Odorico inaugure sua obra de governo, a oposição sequestra o Primo Ernesto (André Valli). Na casa dos Medrados, Ernesto recebe todos os cuidados para que possa ser curado por Juarez Leão, o que de fato ocorre. Saudável, Ernesto é entregue de volta à casa das Cajazeiras o que provoca a indignação do prefeito “o moribundo de ontem, está cheio de saúde e de sem-vergonhismo” ¹⁷⁶.

Em sua busca incessante por um cadáver, Odorico vai até a delegacia para saber se houve alguma ocorrência que resultou em óbito. É informado pelo Cabo Ananias que a cidade, há tempos, vive momentos de paz. Todavia, o prefeito observa um cartaz fixado na parede da delegacia anunciando: “Procura-se Zeca Diabo”. Segue diálogo do coronel e do cabo sobre o procurado:

CABO ANANIAS: Zeca Diabo, cabra ruim tá aí!

ODORICO: É... Um homem desses que está fazendo falta aqui...

CABO ANANIAS: Só aqui ele já matou quatro!

ODORICO: Quatro enterros, tempos de fatura.

CABO ANANIAS: Depois fugiu e não tem parado de matar. Há mais de vinte anos, a polícia de Alagoas, Sergipe e Pernambuco anda atrás dele. Mas ninguém consegue pegar. Parece mesmo que ele tem parte com o diabo, Seu Prefeito.

ODORICO: Aforasmente a estes crimes, ele é um cabra macho?

CABO ANANIAS: Ah, isso é! A valentia chegou ali e sentou praça. Valentia que está cantada em prosa e verso pelos maiores cantadores do sertão ¹⁷⁷.

Cabo Ananias, a fim de exaltar a valentia do matador, vai até a mesa de Donna e pega o livro de cordel *ABC de Zeca Diabo* e o entrega a Odorico. Apresentado em versos de cordel ¹⁷⁸,

¹⁷⁴ O BEM-AMADO, 2012. Cenas disponíveis nos DVDs 01, 02, 03, 05 e 07, 08.

¹⁷⁵ Cena disponível no DVD 02, Capítulo 09, em 03:10:00 segundos.

¹⁷⁶ Transcrição do discurso disponível no DVD 03, Capítulo 3, em 00:54:03 segundos.

¹⁷⁷ Transcrição do diálogo entre Cabo Ananias e Odorico, disponível no DVD 03, Capítulo 04, em 00:56:55 a 00:57:30 segundos.

¹⁷⁸ Cordel ou barbante é um gênero literário popular escrito, inspirado nos contos heroicos do século XVI de Portugal e Espanha. Com raízes no nordeste brasileiro o cordel é composto de poemas ritmados, e, muitas vezes acompanhados de performances. No livro *História do Brasil em cordel* (2003, p. 20), Mark Curran percorre através do cordel vários eventos da história brasileira como o coronelismo, cangaço e ditadura militar. De acordo com Curran (2003, p. 20), esta forma literária pode ser entendida como uma crônica poética, que relata eventos que fizeram a História, a partir de uma perspectiva popular, envolvendo temáticas que abordam fatos do cotidiano, episódios históricos, lendas e religião, tais como as façanhas de Lampião, o Padre Cícero, os desmandos dos coronéis, a coluna Prestes, entre outros.

declamados pelo prefeito, Dias Gomes insere, empregando elementos próprios da cultura popular nordestina, outro novo personagem na trama de “O Bem-Amado”:

Desculpe a pretensão
 Mas vou agora falar de um cabra que foi maior
 Bem maior que Lampião
 Seu nome é Zeca Diabo, o terror desse sertão¹⁷⁹.

Odorico percebendo uma nova oportunidade convida Zeca Diabo para regressar à Sucupira. A chegada de Zeca Diabo movimentava toda a cidade. A câmera percorre as ruas retratando o medo dos habitantes da cidade que fecham suas casas, o comércio devido ao perigo iminente¹⁸⁰. A cena que representa a volta do personagem a sua cidade natal é estruturada com recursos cinematográficos que fornecem inteligibilidade à narrativa imagética. A fim de expressar a autoridade e dar maior dimensão ao matador, o enquadramento da imagem foi realizado com a câmera em ângulo baixo - posicionado de baixo para cima - focalizando inicialmente somente as patas do cavalo até chegar ao personagem. A sonoplastia empregada nesta tomada, a fim de conduzir a tensão e alertas desejados pela direção, misturou sons de percussão com badalos dos sinos da Igreja, seguindo o compasso do cavalo do personagem¹⁸¹. Nas cenas subsequentes, vários personagens em diferentes locais da cidade leem o cordel que conta, de forma fantasiosa, a trajetória do cangaceiro Zeca Diabo¹⁸². No momento em que os personagens iniciam a declamação dos versos ritmados a cena é entrecortada por tomadas mais teatrais, tão estereotipadas que chegam ao cômico, representando a história narrada e os crimes por ele cometidos. Seguem os demais trechos do cordel recitados pelos personagens¹⁸³:

Bandido tão vingativo tão sem piedade
 Se acaso já existiu, aqui não se tem lembrança
 Tão ligeiro no gatilho, tão corrente a sua vingança

 Certa vez, Zeca Diabo atacou uma cidade
 Matou o juiz e o prefeito, fez tudo quanto é maldade
 Tirou a batina do padre, sem respeitar a santidade

 Outro feito, no encontro com a polícia baiana
 Zeca Diabo sozinho, fez um estrago que só vendo

¹⁷⁹ O BEM-AMADO, 2012. Trecho do livro de Cordel ABC do Zeca Diabo, que é declamado por diversos personagens ao longo do Capítulo 04, no DVD 03.

¹⁸⁰ Disponível no DVD 03, Capítulo 04, em 00:58:00 a 00:59:45 segundos.

¹⁸¹ Disponível no DVD 03, Capítulo 04, 00:59:45 a 01:00:45 segundos.

¹⁸² O cangaço foi uma forma de banditismo social integrado, desencadeado por questões sociais e fundiárias, entre os anos de 1870 e 1940 no Nordeste brasileiro.

¹⁸³ Disponível no DVD 03, Capítulo 04, 01:00:46 a 01:07:58 segundos

A metade se danou, o resto ainda está correndo
 Era uma terça-feira, de um mês que não me lembro
 Podia ter sido janeiro, ou julho, agosto ou setembro
 Zeca pegou uma família, e enforcou membro por membro

Nas tomadas que representam o cordel, para diferenciar as narrativas, a sonoplastia utilizada é melodiosa embalando a ação que se desenvolve ao estilo *western* norte-americano¹⁸⁴. Tendo como cenário o serrado, Zeca Diabo armado com espingardas, revólveres e peixeiros, montado em seu cavalo, adornado com joias e vestindo roupas de couro, caracterização remete diretamente à figura de Lampião. Percorrendo com seu grupo o sertão, atrai sem piedade, até mesmo de costas, nos macacos (policiais) tão logo avistados, bem como ridiculariza o padre da cidade tirando sua batina. Nota-se por meio do recurso do cordel a atemporalidade conferida ao personagem, uma vez que este representa o próprio cangaço, movimento que persistiu até 1940, mas ainda presente na memória popular dos anos iniciais de 1970.

De volta à realidade ficcional de Sucupira, Zeca Diabo vai ao bar de Pepito, e devido sua voz desafinada e postura mais retraída, não é reconhecido como o matador¹⁸⁵. O personagem segue até a Igreja a fim de pedir perdão de seus pecados. Tal ação se deve ao fato do capitão ter se afastado de seu ofício de matador devido a uma promessa feita ao “Padim Pade Ciço”. O matador chega à Sucupira trazendo mais dinâmica e humor à trama. Com o sonho de ser protético, Zeca Diabo vai até o consultório de Lulu Gouveia, como fazia em seus tempos de matador e lhe pede:

ZECA DIABO: Eu queria que o cirurgião dentista me arrancasse tudo os dentes e me colocasse tudo dente de ouro.

LULU GOUVEIA: Mas não há necessidade, seus dentes estão bons. E depois não se usa mais.

ZECA DIABO: E como não? Como não se usa mais? [Diz alterado] Ainda outro dia, ainda não faz um mês, eu tive um entrevero com os macacos da rolante da polícia e o tenente que comandava a rolante, ele tinha a boca cheinha de dente de ouro. Olha! Eu até trouxe a dentadura dele que é pra ver se dá para o senhor aproveitar ela pra mim¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Vieira (2007) aponta que o cangaço foi representado no cinema brasileiro em épocas distintas e de diversas formas se consolidando a partir dos anos 1950, como gênero *Nordestern*, quando vários filmes passaram a retratar o tema, utilizando como referência o *western*. Verifica-se que “O Bem-Amado” que a representação do cangaço foi estruturada seguindo os moldes destas produções cinematográficas nacionais.

¹⁸⁵ O BEM-AMADO, 2012. Disponível no DVD 03, Capítulo 04, 01:08:50 segundos.

¹⁸⁶ Transcrição do diálogo de Zeca Diabo e Lulu Gouveia, disponível no DVD 03, Capítulo 05, em 01:42:00 segundos.

A cena segue em um *close up* na dentadura, filmada em primeiro plano e, em seguida, na expressão de medo e pavor do cirurgião dentista. A figura de um matador, cantado em versos de cordel, chegando à pacata Sucupira, encantou o jornalista Neco Pedreira, que sempre estava em busca de novas notícias para sua gazeta. Neco procura Zeca Diabo e propõe a esta que relate sua história que, posteriormente, seria publicada em fascículos, tanto em “A Trombeta”, quanto em jornais de circulação nacional. Em outra cena, tendo como cenário a redação do periódico, Zeca Diabo ao ser indagado pelo jornalista se havia buscado trilhar outro caminho além da criminalidade, responde:

ZECA DIABO: Ah, uma coisa que eu imaginava era que um dia eu haveria de ir pra uma cidade grande, a mode de estudar.

[Perplexo Neco Pedreira pergunta]

NECO PEDREIRA: Estudar pra quê?

[Tímido e sorrindo responde]

ZECA DIABO: Para ser um cirurgião dentista.

NECO PEDREIRA: Quer dizer que é isso que o Capitão queria ser?

ZECA DIABO: É, queria. Eu sei que é uma coisa até por demais de difícil de a gente ser. Mas o senhor sabe que, quando a gente é um fedelho, a gente sonha e até, às vezes, perde a medida, não é.

NECO PEDREIRA: O senhor quer dizer que se o filho do senhor Lidário não tivesse abusado da sua irmã, o Capitão hoje se chamaria Doutor José Tranquilino da Conceição, cirurgião dentista!

ZECA DIABO: Eita ferro, hein! [Risos] Eu sei que ia ser difícil. Doutor Lulu Gouveia já me falou que a gente tem que estudar muito, mas eu haveria de perseguir esse meu sonho.

NECO PEDREIRA: E durante esses vinte e tantos anos, o senhor dentro de suas ações nunca se lembrou desse sonho de rapaz?

ZECA DIABO: Ah, sim! Eu alembro por demais. Olha, não tem uma cidade que eu tivesse invadido ela que não tivesse mandado poupar o cirurgião dentista. E quase sempre vou lá, sento lá na cadeira dele, só pra ficar espionando a instrumentação¹⁸⁷.

Desiludido ao saber que o matador não está disposto a cometer mais crimes, Odorico passa para seu próximo estratagema. Por meio de um bilhete “anônimo” faz chegar até Zeca Diabo à informação de que a sua sobrinha Mariana fora violentada sexualmente por Jairo Portela. Esperando que o matador lave a honra da sobrinha com sangue, Odorico se frustra mais uma vez, já que Jairo consegue fugir da cidade¹⁸⁸.

Outra ação arquitetada pelo prefeito consiste em insistir para que Zelão das Asas saltasse o mais rápido possível da torre da Igreja. Para desespero de Odorico, Zelão acaba

¹⁸⁷ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo entre Zeca Diabo e Neco Pedreira, disponível no DVD 03, Capítulo 06, de 01:53:30 a 01:55:00 segundos.

¹⁸⁸ Cena disponível no DVD 04, Capítulo 01, em 00:18:00 segundos.

impedido de tentar o voo por conta de uma paralisia nas pernas ¹⁸⁹. Capítulos depois, Zelão larga as muletas e volta a andar após ser surpreendido por um novo par de asas, o qual acredita ser um milagre de Nosso Senhor do Bonfim. Eram asas mais resistentes, feitas de *nylon*, material moderno para o período. Porém, não se tratava de ato da Providência, mas sim de um presente dado pelo médico Juarez Leão que a deixara na porta de Zelão de maneira anônima ¹⁹⁰.

Mais um artifício utilizado pelo prefeito foi mandar roubar os medicamentos que seriam encaminhados ao posto médico, de forma a impedir a propagação de uma epidemia de tifo. Para tanto, Odorico pede para seu secretário que não informe ao Dr. Leão sobre a chegada dos remédios. Sobre este assunto, em seu gabinete, o prefeito comenta com Dirceu: “Embora tudo que estou fazendo pareça desonesto, indigno, indecoroso é plenamente justificado pelo objetivo que nós temos em vista! Agoramente é safadeza, mas praframente vai ser um gesto digno” ¹⁹¹. Visando contornar a situação que se torna cada vez mais grave, devido ao número de doentes, Juarez vai pessoalmente à Salvador para buscar os remédios. Odorico, a fim de impedir o tratamento da população, recorre a Zeca Diabo. Quando Juarez retorna a Sucupira, com a mala repleta de medicamentos, é interceptado por Zeca Diabo que, a mando de Odorico, o assalta. Porém, o Capitão é informado por Chiquinha do Parto que a mala continha remédios que impediriam a disseminação da doença entre a população. Ao saber do que se tratava o conteúdo do roubo o matador devolve os medicamentos ao Dr. Leão que parte, com a ajuda de Telma, para vacinar os doentes ¹⁹².

Odorico irritado com o “traicionismo” de Zeca Diabo, o prefeito denuncia o matador às autoridades da capital e pede reforço policial para prendê-lo. É formado, então, um cerco ao cangaceiro liderado por Donana Medrado e inicia-se o tiroteio. Zeca Diabo tenta resistir, mas como estava com pouca munição, acaba sendo capturado. No momento de sua prisão seu filho Eustórgio acaba disparando um tiro que atinge um tenente, o levando a óbito. Realizado, Odorico busca direcionar a imprensa ao seu favor. Com a prisão do cangaceiro, procurado em vários estados, o prefeito é entrevistado por jornais da capital denominados pelo personagem como “imprensa amarelista” ¹⁹³ e divulga a inauguração da grande obra de seu mandato.

¹⁸⁹ BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 06, Capítulo 05, em 01:30:46 segundos.

¹⁹⁰ Cena disponível no DVD 06, Capítulo 05, em 01:30:46 segundos.

¹⁹¹ Transcrição da fala de Odorico, disponível no DVD 04, Capítulo 04, em 01:15:55 segundos.

¹⁹² Cena disponível no DVD 04, Capítulo 08, em 02:31:00 segundos.

¹⁹³ Dias Gomes fazendo um neologismo a partir da expressão *yellow press* (que originou o termo imprensa marrom) criou para trama, segundo a concepção do personagem principal, dois tipos de imprensa, a “marronzista” crítica, e a “amarelista” que era considerada por Odorico como a imprensa saudável e séria devido à credibilidade de suas notícias. Todavia, se pode perceber que o autor teceu uma crítica aos veículos de comunicação que apoiavam discursos como o de Odorico Paraguaçu, já que eram à imprensa amarela.

Todavia, o coronel afirma à imprensa de Salvador que foi o articulador de toda operação para a captura de Zeca Diabo, o que “prafrentemente” selará o seu destino. Para o descontentamento e frustração de Odorico, a vítima acaba sendo enterrada em Salvador ¹⁹⁴.

Conforme o tempo transcorria, a busca de Odorico por um defunto permanecia infrutífera. Jairo Portela em sociedade com o prefeito instalou a Cooperativa de Pesca em Sucupira com a promessa de melhorar as condições de vida dos pescadores. Jairo consegue persuadi-los a trocarem seus saveiros por barcos mais novos e, em contrapartida, os pesadores deveriam vender, com exclusividade, o fruto da pesca a um valor tabelado ¹⁹⁵. Analfabetos, os pescadores aceitam o contrato e a Cooperativa de pesca é firmada. Em pouco tempo, Jairo enriquece a custa do trabalho dos pescadores, já que comprava a produção a preços muito baixos e revendia a valores elevados. Os pescadores perceberam que estavam sendo explorados à medida que o lucro de seu trabalho era absorvido pelo pagamento do aluguel dos saveiros e dos utensílios de pesca. Incentivados por Juarez Leão, os pescadores se unem enquanto classe e pressionam Jairo a devolver seus barcos buscando melhorar suas condições de vida. No entanto, não tardam a descobrir que foram vítimas de um golpe, pois acreditavam que o contrato elaborado por Jairo referia-se à compra dos saveiros, mas na verdade, tratava-se de um contrato de aluguel. Os pescadores tomam consciência que foram desapropriados de seus próprios meios de produção.

Revoltados, vão ao encontro de Jairo que, intimidado, recorre a Odorico buscando seu apoio. O prefeito incentiva Jairo a fugir e, minutos depois de deixar seu gabinete, chegam os pescadores. Aproveitando-se da nova oportunidade de conseguir um possível defunto, Odorico, além de incentivar os pescadores a fazer justiça com as próprias mãos, delata o paradeiro de seu sócio. Os pescadores encontram Jairo na praça central da cidade e o surram. Entre a vida e a morte, Jairo fica aos cuidados do Dr. Juarez Leão que, percebendo a gravidade de sua situação, o transfere para Salvador ¹⁹⁶. Jairo sobrevive e Odorico mais uma vez vê seus planos caírem por terra.

A oposição pressiona cada vez mais o prefeito devido à inoperância de sua obra de governo. Odorico a fim de mudar o foco do cemitério, propõe um projeto à Câmara dos Vereadores que visa revolucionar as ruas de Sucupira. Como uma típica cidade do interior, lá transitavam muitos animais que acabavam por poluir as vias públicas. Assim, buscando resolver este problema ambiental, o prefeito estabelece a “Portaria das fraudas” para animais,

¹⁹⁴ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 07, Capítulo 01, em 00:15:00 segundos.

¹⁹⁵ Cena disponível no DVD 01, Capítulo 09, em 02:58:20 segundos.

¹⁹⁶ Tomadas disponíveis no DVD 08, Capítulo 07, em 02:12:03 a 02:19:00 minutos.

sendo seu obrigatório e passível de multa. Um dos que mais padecem com o projeto é o Jegue Rodrigo que recusa-se a usar o item. A oposição questiona o projeto na Câmara, justificando que seria uma forma de enriquecimento ilícito, visto que as fraudas eram confeccionadas por D. Florzinha, mãe do secretário do Prefeito ¹⁹⁷. Por fim, o projeto é revogado e o prefeito é alvo de chacota para a oposição.

Ainda em busca de alcançar seu objetivo, Odorico engendra outro estratagema: trata-se de instigar um conflito armado entre os Medrados e os Cajazeiras. Em um primeiro momento, Odorico busca pacificar a relação entre as famílias para que seus membros retornem à Sucupira. Após a chegada do coronel Hilário Cajazeira e de Emiliano Medrado à cidade, Odorico busca reascender a rivalidade histórica entre as duas famílias oligárquicas por meio de provocações e ameaças realizadas por bilhetes e cartas “anônimas”. Juarez Leão é o único personagem que tem total clareza das práticas de Odorico e tenta, sem sucesso, alertar todos os envolvidos. Continuando com seu plano, o prefeito arma um encontro público, na praça central, a fim de firmar a paz entre as famílias. No entanto, todos os presentes (coronéis e seus jagunços) estão armados. No momento em que os Medrados e Cajazeiras estão prestes a firmar o acordo de paz, Quelé a mando de Odorico, solta uma bomba: o estopim necessário para desencadear a guerra entre as famílias e inicia-se o tiroteio. Revoltado por não conseguir alertar a todos, Juarez Leão bebe compulsivamente. O conflito resulta em muitos feridos e, para a satisfação do prefeito há uma vítima fatal – Demerval, o barbeiro ¹⁹⁸. Mas uma vez, acreditando que poderia, enfim, inaugurar a grande obra de seu governo Odorico, é surpreendido com o rapto do cadáver, feito pelos Medrado, mas sem que a autoria destes fosse conhecida. A fim de descobrir quem realizou o sequestro do morto, o prefeito acredita que a única maneira de saber tal informação seria por meio de confissões realizadas na Igreja.

Dias Gomes formula então o gancho necessário para realizar o paralelo com caso Watergate¹⁹⁹. De acordo com Igor Sacramento (2012), Dias Gomes foi hábil em relacionar seu trabalho ficcional a fatos históricos a ele contemporâneos.

¹⁹⁷ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 07, Capítulo 09, em 02:56:00 minutos

¹⁹⁸ Cena disponível no DVD 07, Capítulo 10, em 03:20:50 segundos. Todavia os conflitos entre as famílias Medrado e Cajazeira prosseguem ao longo da trama, tendo mais uma vítima fatal, Anita Medrado, que foi enterrada em Salvador. Sequência de cenas disponíveis no DVD 10.

¹⁹⁹ O escândalo Watergate aconteceu em pleno contexto da Guerra Fria, entre os anos de 1972 e 1974, no governo de Richard Nixon, nos Estados Unidos. O presidente Nixon foi alvo de uma série de investigações que escrutinaram a corrupção e operações ilegais presentes em seu governo. No dia 17 de julho de 1972, em plena campanha eleitoral para a presidência dos EUA, alguns funcionários do Partido Republicano, foram surpreendidos tentando instalar um sistema de escuta clandestino na sede do comitê nacional do partido de oposição, o Democrata, no edifício Watergate.

Como todo mundo já ouviu falar de Watergate, Dias Gomes, mais uma vez, canalizou para a sua fábrica de imagens uma cena consagrada pela realidade. É sempre bom fornecer ao telespectador um ponto de referência que ele seja capaz de identificar. Não importa de onde tenha sido extraído. Basta que seja conhecido (*Jornal do Brasil*, 25/09/1973, *Apud* SACRAMENTO, 2012, p. 311).

Para avançar na busca pela resposta sobre o paradeiro do corpo do barbeiro, a primeira ação de Odorico foi tentar convencer o Vigário que revelasse os segredos do confessionário²⁰⁰. Sem sucesso e determinado a seguir com seu plano, Odorico convence Dirceu Borboleta a instalar um sistema de escuta no confessionário. “Talqualmente” a Nixon, Odorico organiza com Dirceu Borboleta o “apetrechamento espionista” com intuito de descobrir os segredos de seus inimigos políticos.

Figura 21: Sequência de Imagens de Cena



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 09, Capítulo 03, em 0:00:54 segundos.

Com a escuta no confessionário, além de ter acesso a histórias picantes e tragicômicas dos moradores, Odorico descobre que seus inimigos políticos – Emiliano Medrado e Lulu Gouveia – sequestraram o defunto no próprio velório, a fim de enfraquecê-lo politicamente. No entanto, um problema técnico no microfone instalado na Igreja impede que Odorico ouça a informação do local onde o corpo foi enterrado²⁰¹. Assim, com a ajuda de seu secretário, o coronel prossegue com a escuta e gravações das confissões dos moradores de Sucupira. O

²⁰⁰ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 08, Capítulo 06, em 01:21:55 segundos.

²⁰¹ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 08, Capítulo 06, em 01:24:45 segundos.

desfecho da ação de escuta clandestina no confessionário terminaria em morte; contudo, este resultado também frustraria o plano do prefeito.

Ao ouvir as confidências Dirceu é surpreendido pelo Vigário e pelo Cabo Ananias²⁰². Pressionado pela imprensa e por seus opositores na Câmara Municipal, Odorico não consegue ter seu nome desvinculado ao caso. Todavia, a situação se complica quando Dirceu Borboleta, encarregado das escutas, rouba as gravações do gabinete do prefeito e descobre entre elas a verdadeira paternidade do filho de sua mulher, ou seja, o coronel Odorico²⁰³. Transtornado, Dirceu destrói parcialmente as fitas e parte para a casa das irmãs Cajazeiras. Ao encontrar Dulcineia se descontrola e a estrangula. Dirceu logo é preso. Odorico não consegue sequer aproveitar a situação para inaugurar o cemitério com o enterro da finada Cajazeira, pois as suas irmãs e o coronel Hilário Cajazeira decidem sepultá-la no jazigo da família, existente em campo santo de outra cidade.

Todavia, Neco Pedreira recupera parte das gravações e o escândalo do envolvimento do prefeito com a esposa de Dirceu é divulgado. Em sua gazeta, o jornalista publica a seguinte manchete: “Sexo no confessionário: Prefeito envolvido”²⁰⁴. Quando se torna público que Odorico detinha as gravações e que tinha envolvimento amoroso com uma mulher casada, a crise torna-se inevitável. Abandonado por seus eleitores Odorico tenta se defender:

É mentira! Tudo é calunismo. Eu vou mandar meter na cadeia quem escreveu isso! Vou processar. [...] Vocês conhecem meus antigos. Defensor que eu sempre fui das donzelas militantes de Sucupira! Não vão atrás desta gazeta marronzenta, é tudo mentira, está a serviço dos interesses anti-sucupiranos. Eles querem me apiar da prefeitura, mas de lá só saio morto²⁰⁵.

Enfraquecido política e moralmente, Odorico Paraguaçu além de ser ameaçado da excomunhão pela Igreja, passa a ser alvo dos membros da oposição que articulam pela terceira vez sua proposta de *impeachment*. Desesperado, Odorico conta apenas com a ajuda das duas irmãs Cajazeiras, as quais embora o considerassem culpado pela morte de Dulcineia, não deixam de apoiá-lo com o objetivo de que a família Medrado não ganhasse o jogo político. Buscando reverter à situação, o prefeito tem a ideia de simular um atentado contra si

²⁰² Cena disponível no DVD 09, Capítulo 09, em 03:06:56 segundos.

²⁰³ Cena disponível no DVD 10, Capítulo 03, em 00:52:10 segundos.

²⁰⁴ Cena disponível no DVD 10, Capítulo 07, em 02:13:52 segundos.

²⁰⁵ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição da fala de Odorico disponível no DVD 10, Capítulo 07, em 02:17:00 e 02:17:52 segundos.

mesmo, jogando a culpa do crime nas costas da oposição passando, assim, de réu à vítima. Para tanto, arquiteta o embuste com a participação de Zeca Diabo, ao qual propõe:

ODORICO: O senhor vai passar fogo em mim, mas não é de verdade, o Senhor vai fingir que vai passar fogo. Amanha quando tiver o expediente, quando todo mundo tiver ido embora, daí o senhor invade a prefeitura com trabuco na mão e começa a dar tiro pra todo lado. Eu também pego no revolver, me defendo, dou tiro para todo lado, aí o senhor pega o seu cavalo e foge, para todo mundo pensar que sou um atentado.
ZECA DIABO: Tudo isso é de mentirinha? ²⁰⁶

Contudo, Zeca Diabo momentos antes de participar do falso atentado recebe das mãos de Lulu Gouvêia a reportagem de jornal informando que Odorico afirmara ser o responsável pela denúncia, às autoridades da capital, da presença do matador na cidade. Imediatamente, Zeca Diabo vai até Neco Pedreira para que este lesse o conteúdo da reportagem, lhe pedindo: “Eu queria que o senhor, que é um homem que sabe ler de carrerinha, lesse uma notícia aqui pra mim pra eu ver se o que eu tô pensando está escrito aqui memo, ou se está só aqui na minha cabeça” ²⁰⁷. O jornalista confirma ao matador a informação contida na notícia. Sentindo-se traído pelas armações do prefeito, Zeca Diabo sai ao encontro dele, conforme o combinado.

Odorico arma toda a atmosfera do atentado revirando todo o seu gabinete. Ato contínuo, o matador entra na cena e se inicia um diálogo entre ele e o prefeito:

ZECA DIABO: Vosmicê pega agora um revólver.
ODORICO: É verdade. Vou dar uns tiros aqui na parede. Era bom no retrato da falecida, [Odorico atira] agora na janela [dispara novamente]. Pronto! Agora Zeca Diabo, você dá uns tiros para cima, pega o seu cavalo e sai correndo.
[Zeca Diabo não responde e o encara com um olhar intimidador]
ODORICO: Vamos logo Zeca Diabo, com esses disparos, logo aparece gente.
ZECA DIABO: Eu mandei vosmicê pegar esse revólver não foi para atirar para o lado não. Foi para se defender, pra se defender de verdade, porque agora eu vou lhe matar!
ODORICO: Oxente, que brincadeira é essa?
ZECA DIABO: Não é brincadeira não seu Dr. Prefeito. É verdade, porque um traidor não merece viver! Ainda mais um traidor que se faz de protetor e amigo.
ODORICO: [Coagido e apavorado] Outra vez essa conversa homi, já lhe dei a minha palavra.
[Zeca Diabo se aproxima e joga o jornal no rosto de Odorico]

²⁰⁶ Transcrição do diálogo de Odorico com Zeca Diabo, disponível no DVD 10, Capítulo 07, em 02:24:25 e 02:24:37 segundos.

²⁰⁷ Transcrição da fala de Zeca Diabo, disponível no DVD 10, Capítulo 08, em 02:42:55 segundos.

ZECA DIABO: A mim o Sr. deu uma palavra, ao jornalistas o Sr. deu outra. O Sr. é um homem de muitas palavras, e muitas papas na língua. Mas agora chega de conversa! [Zeca Diabo aponta o revólver]

ODORICO: É tudo mentira, é tudo potoca! Esses jornais são uns invencioneiros!

ZECA DIABO: Se o Sr. ainda tiver bala nesse revólver atire em mim Sr. Dr. Prefeito, porque o Padim Padre Ciço Romão Batista é testemunha que não atiro em homem desarmado. E nunca matei homem nenhum que antes tenha querido me matar. Afora raça de coronel Lidário, mais isso não conta. Vai, atira!

ODORICO: Oxente? Porque vou atirar, não tenho nada contra o Sr.?

ZECA DIABO: Mas eu tenho contra vosmicê! Vou contar até três. Ou vosmicê atira em mim, ou morre assim mesmo!

ODORICO: Mas o Sr. não tinha feito um juramento?

ZECA DIABO: É um...

ODORICO: O Sr. jurou não matar mais!

ZECA DIABO: E é dois...

ODORICO: O Padim Padre Ciço vai te castigar!

ZECA DIABO: E é três!!!²⁰⁸

Zeca Diabo o atinge com três tiros e foge. Seguidamente, Adalgisa vai ao encontro do prefeito para comunicar-lhe que Jairo Portela foi preso por crime de estelionato. Conforme o acordado, após ouvir os disparos, Doroteia adentra o gabinete e, ao ver o coronel baleado, corre desesperada gritando “Mataram o prefeito!” Nos braços da Dona Gisa, Odorico, mesmo agonizando, prossegue com o plano:

ADALGIZA: Por que ele fez isso?

ODORICO: Ele foi pago para me matar. Interesses antipatrióticos... Uma superpotência... Trama internacional... Materiais atômicos. Dona Gisa, eu acho que eu estou chegando nos finalmentes...²⁰⁹.

Por meio de expressões presentes na fala de Odorico como – interesses antipatrióticos, superpotência, trama internacional, materiais atômicos – percebe-se uma referência realizada por Dias Gomes ao contexto da Guerra Fria.

A notícia da morte do prefeito corre toda a cidade, mobilizando toda a população. Com um desfecho tragicômico, o cemitério de Sucupira enfim é inaugurado com o enterro de seu fundador; tal como vaticinara Neco Pedreira no início da trama. No cortejo fúnebre, acompanhado por todo o povo, a urna mortuária do prefeito é levada em caminhão aberto, ao ritmo da marcha fúnebre de Chopin, há muito ensaiada pela banda municipal orquestrada por Mestre Ambrósio.

²⁰⁸ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo de Zeca Diabo e de Odorico Paraguaçu, disponível no DVD 10, Capítulo 08, em 02:41:09 a 02:49:38 segundos.

²⁰⁹ Cena disponível no DVD 10, Capítulo 08, em 02:49:34 segundos.

Figura 22: Imagem de Cena Cortejo Fúnebre



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 10, Capítulo 09, em 03:06:44 segundos.

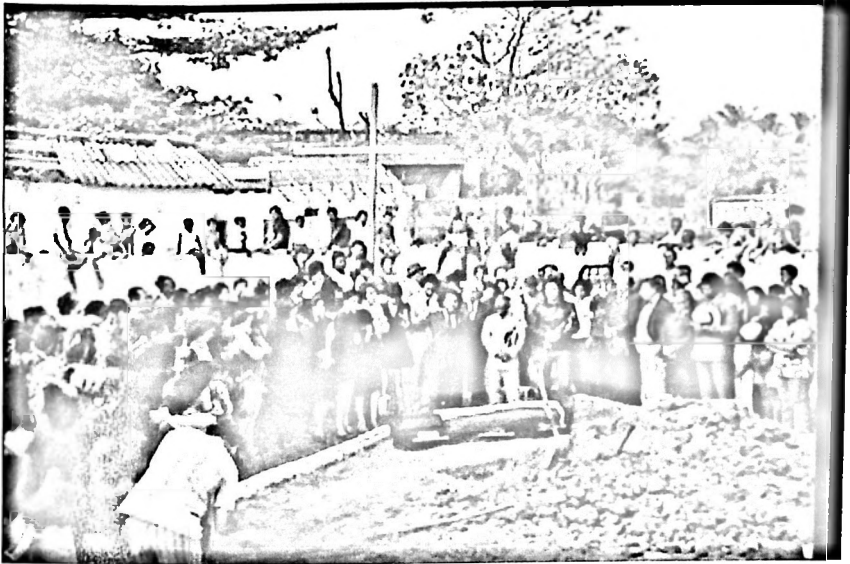
No momento do sepultamento ²¹⁰, seu maior oponente político, Dr. Lulu Gouvêia, discursa:

Odorico Paraguaçu, aqui estamos para o último adeus a ti, que foste um exemplo para todos nós. Um exemplo de probidade e de caráter, de perseverança e lealdade, de justiça e amor ao próximo. A obra monumental que realizaste, notadamente este cemitério, ficará como orgulho da terra que te serviu de berço e agora que te recebe em teu seio. Só tu, Odorico, mais ninguém, podia merecer tão subida honra, qual a de inaugurar este campo santo. Adeus, Odorico, o grande, o pacificador, o desbravador, o honesto, o bravo, o legal, o magnífico...²¹¹

²¹⁰ A chegada ao cemitério é filmada em *travelling* cuja tomada da câmara de cima para baixo serve para denotar a grandeza da ocasião. *Travelling* é um movimento no qual a câmara desloca-se sobre uma grua, em qualquer direção.

²¹¹ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do discurso de Lulu Gouvêia disponível no DVD 10, Capítulo 09, em 03:09:30 a 03:11:16 segundos. Inicialmente a cena é filmada em plano americano e conforme o discurso do protético iria chegando ao fim, o foco se expande, até o ponto em que atinge o plano panorâmico. Conjuntamente, seu discurso é paulatinamente substituído pela música *Paio de Pólvora*, reproduzida em formato instrumental.

Figura 23: Imagem de Cena Enterro de Odorico



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 10, Capítulo 09, em 03:11:07 segundos.

A cena subsequente marca a volta de Zeca Diabo ao cangaço acompanhado, agora, por seu filho. Apesar das diversas tentativas de reparação para se tornar um homem de bem, buscando até mesmo estudar a fim de ser um “potretrico” devido às circunstâncias Zeca Diabo não consegue abandonar sua condição de matador ²¹². No entanto acaba, por sua vez, promovendo o ingresso de seu descendente na vida criminosa e violenta ²¹³.

Ao analisar a volta de Zeca Diabo ao cangaço e o discurso proferido por Lulu Gouveia, nota-se que apesar da morte de Odorico Paraguaçu houve a permanência das relações de poder enraizadas na cidade, fruto do coronelismo e da demagogia. Assim, o desfecho do gancho principal que movimentou toda a trama de “O Bem-Amado”- a inauguração do cemitério - não alterou a realidade sociopolítica de Sucupira, uma vez que houve a manutenção das estruturas tradicionais no poder e os reflexos sociais destas práticas. A afirmativa do protagonista “porque o futuro de todos nós é o campo santo, porque não dizer o cemitério” ²¹⁴ remete a uma crítica realizada por Dias Gomes ao principal *slogan* propagado governo Médici “Brasil como país do futuro”. Simbolicamente, a força desta afirmação é

²¹² Termo empregado no vocabulário de Zeca Diabo.

²¹³ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 10, Capítulo 09, em 03:12:30 e 03:14:58 segundos.

²¹⁴ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do discurso de Odorico disponível no DVD 01, Capítulo 02, em 00:14:23 a 00:18:22 segundos.

muito expressiva, visto que se prosseguisse com as mesmas estruturas de poder vigentes naquele momento, o futuro do Brasil, o horizonte de expectativas estaria “morto”²¹⁵.

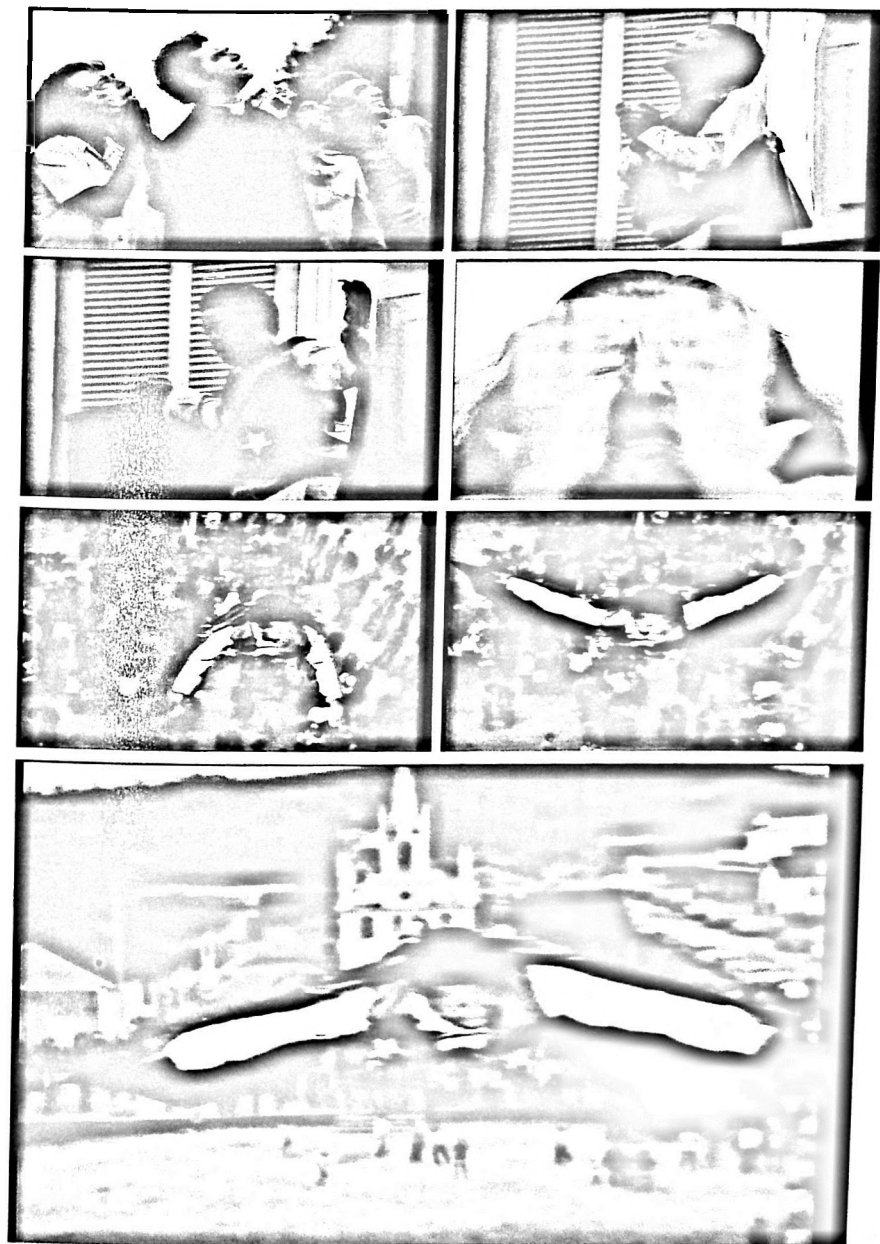
No entanto, seguindo a estrutura característica do gênero melodramático, as tomadas finais de “O Bem-Amado” buscam oferecer ao telespectador o esperado *happy end*. Seguem-se cenas que denotam a liberdade alcançada por vários personagens e de modos distintos. Os pescadores que tiveram seus barcos apreendidos pela justiça quando romperam o contrato com Jairo, retomam seus saveiros e voltam para mar. Dirceu é comunicado pelo Vigário que provavelmente será absolvido do crime por ele cometido. A inocência do médico é comprovada e, finalmente há o desenlace do drama romântico com o reencontro de Telma e Juarez Leão. Mas será a cena derradeira de “O Bem-Amado” que expressara uma metáfora sobre o desejo de liberdade alcançada. Coisa tão almejada em tempos de ditadura militar, ainda mais dada à vigência do totalmente repressivo AI-5, instalado desde o final de 1968 e que somente seria revolido uma década depois, já no final do governo do general-presidente Geisel, como parte do processo de Abertura, então, iniciado no ano seguinte ao da exibição da telenovela, ou seja, 1974.

Na tomada final, marcada por uma forte narrativa sonora e imagética, o personagem Zelão das Asas consegue cumprir, por um descuido do Vigário então na delegacia com Dirceu Borboleta, sua promessa a Bom Jesus dos Navegantes. A cena é iniciada com a chegada de Zelão, munido de suas asas, ao alto da torre da Igreja. Todos assistem com expectativa até que, inesperadamente, a imagem é congelada e, do colorido tão intenso investido nas imagens, passa a sépia. Tal recurso denota uma alteração temporal da narrativa, transpondo a trama que mesmo ficcional se passava no tempo real para o campo da fantasia. Esse tipo de artifício narrativo abriria um “novo tempo de contar”, induzindo a uma nova perspectiva, a um novo tipo de futuro, um futuro mais promissor para o país. Em *off* surge, pela primeira vez no enredo, a voz de um narrador (Mário Lago) que anuncia, ao som do berimbau: “Aqui a nossa história pára, pois tudo que sabemos daí em diante é de ouvir contar. Não que a gente não acredite, pois se você for à Sucupira vai ver que lá ninguém duvida”²¹⁶.

²¹⁵ Análise de conteúdo realizada pela Prof. Dr. Cássia Rita Louro Palha, da Universidade Federal de São João Del Rey, durante a defesa desta dissertação.

²¹⁶ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do texto narrado, disponível no DVD 10, Capítulo 10, em 03:30:10 segundos.

Figura 24: Sequência de Imagens de Cena Voo Zelão das Asas



Fonte: O BEM-AMADO, 2012. DVD 10, Capítulo 10, em 03:30:19 a 03:30:51.

Na beira do alto da torre da igreja, Zelão das Asas faz o sinal da cruz, pedindo a bênção, e, em uma prova máxima de sua fé, abre suas asas e salta no ar. Para a surpresa de todos, Zelão voa ²¹⁷. Com um grito que se integra a uma expressividade de sons e ritmos que podem ser associados à sua crença, o pescador sobrevoa Sucupira, enquanto todos assistem atônitos. “E Zelão voou. Se você dúvida, é um homem sem fé”, conclui o narrador ²¹⁸.

Dias Gomes utilizando, como recurso narrativo, o realismo fantástico e embasado pelas premissas do nacional-popular representou, através do personagem Zelão das Asas, as pessoas menos favorecidas que recorrentemente, em muitas de suas obras, eram seus grandes personagens. Zelão representava o povo, que se agarrava desesperadamente à fé e aos sonhos, buscando alterar sua realidade, a fim de alcançar a total liberdade. Povo e liberdade era uma combinação impensável nos anos mais repressivos da ditadura militar no Brasil. No entanto, observa-se que Zelão homem simples, místico, voou com as asas mais seguras, dadas pelo personagem Juarez Leão. Assim, Zelão abandona suas muletas e cria coragem para alçar voo. E o mais impressionante, Zelão voou para a liberdade, elevando de sua situação de infortúnio, acreditando que as asas tivessem sido obtidas por milagre de Deus.

As ações de Zelão das Asas representam uma metáfora à liberdade, no seu caso, livrar-se da situação de penúria e infortúnios que ele e seu grupo social eram submetidos ²¹⁹. O misticismo praticado pelos personagens populares, representados por Zelão pode ser entendido como forma de resistência a exploração e opressão a qual estavam submetidos, alcançando algo impossível. Logo, ao contrário da teoria marxista e de visões sobre religiosidade racionalizadas, muitas vezes, sob o signo próprio do capitalismo, o povo aposta nas soluções de seus problemas cotidianos, inclusive de ordem social e econômica, em ações, intervenções de forças religiosas, enfim, providenciais.

²¹⁷ Nesta cena, empregando tecnologia de ponta para 1973, se fez uso de efeitos especiais próprios do cinema para o voo do personagem Zelão das Asas. O recurso empregado foi à projeção frontal que deriva da captura de duas imagens diferentes a partir de uma projeção a 45° em relação à câmera. Nele a câmera capta, a imagem da tela, o cenário de fundo é emitido pelo projetor que atinge a tela. É direcionada uma luz indireta sobre o ator que está pendurado por cabos a fim de eliminar os resíduos da imagem de fundo que possam estar sobre ele. O resultado final é a integração do personagem com a projeção (SUETU, 2010, p. 46). No caso da produção de “O Bem-Amado” esta cena foi realizada pela integração de uma tomada aérea de Sucupira que foi projetada, servindo de cenário, para interpretação de voo realizada pelo ator Milton Gonçalves.

²¹⁸ Transcrição da frase narrada por Mário Lago em *off*, disponível no DVD 10, Capítulo 10, em 03:31:20 segundos.

²¹⁹ Na composição deste personagem Dias Gomes utilizou referências do realismo fantástico. Posteriormente, na telenovela “Saramandaia”, o teledramaturgo retoma a temática, própria dessa corrente literária, por meio do personagem João Gibão (Juca de Oliveira), que com suas próprias asas voa, também no último capítulo.

3.3 Representação do tradicional e do moderno

O material básico de referência à realidade brasileira empregado no repertório dramático de “O Bem-Amado”, tanto no texto teatral quanto na trama telenovelistica, era encontrado por Dias Gomes na própria onda de mudança socioeconômica que o Brasil viveria a partir do final dos anos de 1950, adentrando pelas duas décadas seguintes, embora com inflexões consideráveis nos rumos do desenvolvimento nacional por conta da instalação do regime militar. Mudanças que, entretanto, acabavam por manter estruturas e dinâmicas sociais contrastantes, como, por exemplo, a manutenção de aspectos relacionados ao tradicional/rural coexistindo com os influxos modernizadores próprios do mundo urbano, cada vez mais velozmente desenvolvido. Neste aspecto, Sevckenko (2003) compreende o intenso processo de modernização como:

[...] uma vertigem coletiva da ação e da velocidade, engendrando-a, estimulando-a, sem permitir a reflexão sobre suas consequências nas mentes e na cultura, as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas e correndo os últimos resquícios de um mundo estável e um curso de vida que as novas gerações pudessem modelar pelas antigas (SEVCENKO, 2003, p.162).

Segundo Igor Sacramento, em “O Bem-Amado” Dias Gomes busca criar uma representação alegórica da realidade brasileira do período (SACRAMENTO, 2011, p. 312). A apropriação de Sucupira como uma representação alegórica do Brasil é percebida na seguinte declaração de Dias Gomes: “Minha dúvida é se o Brasil é uma grande Sucupira ou seu microcosmo” (DIAS, 2009, p. 115). Opinião também compartilhada pelo Ministro Golbery do Couto e Silva, que ao deixar o Gabinete Civil da Presidência da República, em 1981, afirmou publicamente: “Não me perguntem mais nada, acabo de deixar Sucupira” (DIAS, 2009, p. 115).

Ao representar elementos associados ao moderno e ao tradicional esta obra remete a um paradigma de representação do Brasil, expressos na trama, através das oposições entre urbano e rural, riqueza e pobreza, os poderosos e os desprovidos de poder. Para tanto, o teledramaturgo ambienta a trama em dois cenários que representam esta ambivalência de valores advindos de uma capital, como Salvador, e os presentes na organização social de uma pequena cidade.

Sendo uma representação de uma típica cidade do interior do país, Sucupira contém elementos centrais que remetem ao rural, como ruas calçadas com paralelepípedos, uma praça central com coreto e, ao fundo, a Igreja Católica. As instituições públicas são restritas contando apenas com a prefeitura, a câmara municipal, a escola, o posto médico e a delegacia. Delegacia essa que tem como viatura uma carroça. Animais circulam pela cidade e possuem tanta participação na vida social que se tomaram personagens, como o jegue Rodrigues. Como decoração dos lares sucupiranos era recorrente a presença de imagens religiosas, bem como de gaiolas penduradas na sala de estar. As redes também são frequentemente empregadas para diferentes usos, seja para o descanso, para dormir, ou mesmo para conduzir um morto. A própria bandeira de campanha tomada pelo candidato a prefeito remete ao interior, visto que somente em uma cidade muito pequena não haveria um cemitério.

No âmbito comportamental, as notícias correm de boca em boca e os personagens têm como principais espaços de sociabilidade o bar, a farmácia e a Igreja. As mulheres mantêm o sonho do matrimônio e valorizam aspectos como a castidade e pureza, embora não os pratiquem. Os homens, muitos deles adeptos do cigarro de palha e da cachaça são, em sua maioria, machistas e patriarcais sendo comum a prática de atos de violência contra a mulher. O Vigário é uma figura de grande participação na vida social de Sucupira, circulando desde os lares da elite até as moradias mais humildes. O povo, mestiço, simples, ingênuo tem seu imaginário ancorado em crenças populares e no sincretismo religioso, onde Iemanjá e Bom Jesus dos Navegantes ganham destaque.

A veia cômica foi explorada por Dias Gomes na construção de personagens que representavam aspectos associados à sociedade e a política pertencentes do meio rural/tradicional em um Brasil que buscava se caracterizar como urbano, “moderno” e “desenvolvido”²²⁰. A “verborragia” de Odorico Paraguaçu, “donzelismo militante”²²¹ das irmãs Cajazeiras, a simplicidade de Zeca Diabo, a dubiedade política de Nezinho do Jegue e a ingenuidade de Zelão das Asas contrastavam com a sensatez do médico Juarez Leão, com a liberdade de Telma Paraguaçu, e a irresponsabilidade dos personagens Cecéu Paraguaçu e do *hippie* Nadinho.

A conexão com o contemporâneo estimulou o senso de interação, viabilizando a apropriação de elementos por parte dos telespectadores. Com exceção do médico Juarez Leão, os personagens Telma, Cecéu e Nadinho utilizaram um figurino moderno, composto por

²²⁰ Apesar de Dias Gomes direcionar a estes personagens o aspecto cômico, característico desta telenovela, estes também sofriam com as mazelas políticas e sociais presentes em Sucupira.

²²¹ Termo empregado por Dias Gomes para se referir ao vocabulário especialmente criado para o personagem Odorico Paraguaçu (DIAS, 2009, p. 129). A expressão “donzelismo militante” faz parte deste vocabulário.

peças bastante coloridas e ousadas. Kehl (1979), ao analisar as telenovelas observou que estas visavam atender a demanda da indústria cultural que formatou produtos para atingir os 30 milhões de jovens brasileiros do início da década de 1970. A autora sugere que a indústria cultural ao recriar movimentos, como o fenômeno *hippie*, termina por redimensioná-los, esvaziando seu conteúdo mais radical e criando produtos que podem ser consumidos pelo público (KEHL, 1979, p. 25). Enfim, há muito tempo, observa Kehl (2005, p. 427):

[...] os personagens jovens trazem para o vídeo seus modismos, seus conflitos com a velha geração, suas propostas de transformação devidamente absorvidas e esvaziadas pela indústria cultural, que vende qualquer proposta libertária sob a forma de “calça velha, azul e desbotada”.

Pode-se notar assim, a coexistência de símbolos que expressavam as novas experiências cotidianas advindas da modernização, a conviver com as tradicionais formas de sociabilidade e comportamentos. Elementos de caracterização, independentemente do nível socioeconômico dos personagens, orientavam essa dicotomia, tais como: cigarro industrializado e o cigarro de palha; bandana/boné e o chapéu; as botas e o tênis; o *whisky* e a cachaça, entre outros.

Outro recurso empregado por Dias Gomes para identificar aspectos contemporâneos ao momento de exibição de “O Bem-Amado” foi à linguagem. O emprego da linguagem coloquial juntamente com o uso irrestrito de gírias, que estavam em voga entre o final dos anos de 1960 e começo da década seguinte. Assim, constantemente são empregados, principalmente, nos núcleos mais jovens gírias como “grilo”, “bicho”, “camarada”, “amizade”, “colé”, “careta”. Em contrapartida, o vocabulário dos personagens com identidade sucupirana era composto por termos característicos do nordeste brasileiro como “arretado”, “porreta”, “avexado”, “oxente”.

Entretanto, a convivência entre as formas de sociabilidade associadas ao tradicional e o moderno alinhavam tensões que se refletiam, principalmente, na esfera comportamental dos personagens. Valores tradicionais eram contestados moralmente através de transgressão de regras de conduta social que gerava, frequentemente, conflitos entre as gerações. A autoridade patriarcal era sempre colocada em cheque pela afirmação de novas práticas e posturas sociais como é explicitado na cena em que Odorico e Telma discutem:

TELMA: A nossa relação deve ser de igual para igual. Você não gosta da minha maneira de ver a vida, mas eu também não gosto da sua. Daí o único jeito é você ficar na sua e eu na minha. Tá legal?

ODORICO: Nada legal! Por mais liberalista que eu seja, não posso admitir certas coisas.

TELMA: Hum, por exemplo?

ODORICO: Seu namoro com Neco Pedreira.

TELMA: É assunto meu!

ODORICO: Ele é meu inimigo, um dos piores que eu tenho.

TELMA: Você escolhe os seus inimigos que eu escolho os meus, Coronel. Da mesma forma que eu nunca interferi na escolha das suas “amiguinhas” [Telma ri com sarcasmo] ²²².

Estas novas formas de sociabilidade podiam ser notadas à medida que o ambiente rural e tradicional de Sucupira era invadido por uma “liberação de costumes”. A contraposição de valores pode ser notada em uma tomada externa noturna, na qual Telma entra nua no mar com o objetivo de afirmar sua liberdade, sua autonomia. No entanto, Zelão das Asas e Chiquinha do Parto observam a cena sob outra perspectiva: ao verem Telma no mar, acreditam estar diante de Iemanjá. Enquanto a personagem se banha, Zelão e Chiquinha observam perplexos:

ZELÃO DAS ASAS: Olha lá, nadando no meio das ondas, lá longe, a lá!

CHIQUINHA DO PARTO: É uma mulher.

ZELÃO DAS ASAS: Não é nada, é Iemanjá. Você não está vendo aqueles cabelo comprido, aquele corpo branco de lua.

CHIQUINHA DO PARTO: Nossa mãe do céu, virgem santíssima! É ela mesmo Zelão?

ZELÃO DAS ASAS: É igualzinha como eu vi há tempos atrás em noite de temporal. Só que daquela vez ela apareceu só pra mim. E agora você está vendo.

CHIQUINHA DO PARTO: Ela sumiu Zelão!

ZELÃO DAS ASAS: Sumiu! Ela não vai mais aparecer esta noite não! ²²³.

A transcrição confirma a ideia de que “em Sucupira, o feminismo (moderno) convivia com o misticismo religioso (tradicional)” (SACRAMENTO, 2011, p. 305). Além disso, o candomblé esteve presente desde as primeiras cenas de “O Bem-Amado”. Seguindo a linha nacional-popular Dias Gomes através do candomblé representou manifestações ligadas a uma identidade autenticamente brasileira, a uma memória coletiva genuinamente popular (ORTIZ, 2012, p. 131).

Conteúdos polêmicos que permeavam a realidade brasileira desde o final dos anos de 1950 e início de 1970 foram aventados na telenovela: o candomblé, a emancipação feminina,

²²² O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo de Odorico e Telma, disponível no DVD 02, Capítulo 01, em 00:02:58 a 00:03:30 segundos.

²²³ Transcrição do diálogo entre Zelão das Asas e Chiquinha do Parto disponível DVD 02, Capítulo 04, em 01:19:00 a 01:20:30 segundos.

a estigmatização da mulher solteira, a violência sexual; problemas sociais como o alcoolismo e a falta de oportunidades educacionais. Portanto, representando simultaneamente as estruturas tradicionais e modernizantes da sociedade brasileira, o teledramaturgo tocou em questões que pululavam vários debates em frentes culturais e políticas.

O candomblé - com seus orixás, mães de santo, contas multicoloridas e simbolismos - compõe o cotidiano dos personagens de Sucupira com a mesma força e devoção que os santos da igreja católica. Dos pescadores ao prefeito, todos frequentavam festas e terreiros de candomblé. Segundo Renato Ortiz (2012, p. 130-131), o candomblé é entendido por intelectuais, tal como Dias Gomes, como um elemento autêntico que representava o nacional e o popular, sendo considerado como inerente à composição da memória coletiva brasileira.

Figura 25: Imagem de Cena Terreiro de Candomblé.



Fonte: O BEM-AMADO, DVD 01, Capítulo 02, em 0:35:54.

Nas décadas de 1960 e 1970, a mulher passou a ocupar novos espaços de sociabilidade, superando a figura feminina que se estruturava a partir do masculino e cuja função era apenas a de auxiliar seu crescimento, nas esferas pública ou privada (RAGO, 2003, p. 1-3). Assim, a emancipação feminina, se afirmava por novas formas de expressão de

individualidade, por maiores níveis de escolaridade e bem como em sua entrada maciça no mercado de trabalho (RAGO, 2003, p. 2). O comportamento e ações da personagem Telma representavam estas mudanças na esfera comportamental. Nota-se que a personagem Donana Medrado assumiu na trama, mesmo de maneira informal, a função de delegada o que no período não deixava de ser arrojado, visto que esta função era desempenhada somente por homens. Por meio das ações das personagens Telma e de Adalgisa Portela, esta telenovela abordou temáticas arrojadas à época, como a possibilidade de estabelecimento de várias relações amorosas, desquite e a dissociação entre o sexo e o casamento. Telma se afirmava, por meio de um posicionamento questionador, frente à opressão machista de seu pai, aos códigos de sexualidade e aos modelos de comportamento impostos pela sociedade. A postura da personagem fica evidenciada em uma cena onde ela discute com seu pai sobre seu relacionamento com Juarez Leão.

TELMA: O que eu quero é que o Senhor compreenda que eu tenho o direito de escolher livremente o homem que eu desejo, independente dos seus interesses políticos. Eu não estou elegendo um deputado, estou elegendo um marido.

ODORICO: Olha aqui, você não vai casar com esse badernista! [Diz aos Berros]

TELMA: Só não caso, se ele não quiser (grifos meus) ²²⁴.

Contrapondo o comportamento de Telma e Adalgisa, verifica-se a estigmatização da mulher solteira, concepção social ainda presente na década de 1970. Em várias passagens na telenovela às personagens Doroteia, Dulcineia, Judiceia Cajazeira e Zora Paraguaçu são caracterizadas como mal-amadas e solteironas e zelavam por valores tradicionais ao mesmo tempo em que eram extremamente vulneráveis às promessas de casamento. O preconceito ao estado civil das personagens desencadeou entre essas, sentimentos como inadequação, frustração e melancolia, percebidos por intermédio da interpretação das atrizes. Um exemplo dessa prática está em uma cena que antecede o casamento da personagem Dulcineia Cajazeira, seu tio, coronel Hilário faz o seguinte comentário: “Dulcineia você está lindíssima! Quer dizer que você vai casar mesmo? [Risos] Vejam só hein! Eu que jurava que nenhuma das três iria sair do barracão! [Ri copiosamente]” ²²⁵. As personagens não somente aceitam a situação, mas aderem o seu ser integralmente aquela visão de mundo que via problemas em uma mulher não casar.

²²⁴ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição diálogo de Telma e Odorico, disponível DVD 07, Capítulo 09, em 03:07:25 a 03:07: 39 segundos.

²²⁵ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 02, Capítulo 02, em 00:40:50 segundos.

Ao analisar o material audiovisual da telenovela verifica-se que Dias Gomes tocou em uma questão sensível a este gênero ficcional, mesmo nos dias atuais, a saber: violência sexual contra a mulher. O autor explora essa questão na narrativa audiovisual em três casos ressaltando, assim, importância do tema. O primeiro caso de estupro apresentado na trama foi o de Jaciara, irmã de Zeca Diabo, que com apenas 14 anos foi abusada sexualmente pelo filho do coronel Lidário ²²⁶. Como desdobramentos desta ação, Zeca Diabo, a fim de “lavar a honra” de sua irmã, mata o agressor e foge, iniciando sua vida criminosa e, Jaciara estigmatizada socialmente acaba tornando-se prostituta. Outra ocorrência de violência sexual, representado em cena, se deu com a jovem Mariana, filha de pescador e sobrinha de Zeca Diabo, cujo violentador é Jairo Portela. A elaboração desta tomada foi realizada da seguinte forma: Jairo Portela aproveitando-se da ausência Mestre Ambrósio, coage a adolescente em sua própria casa e, quando o agressor sai, é dado um *close*, focalizando a personagem ao chão, de cócoras, chorando e com as roupas rasgadas ²²⁷. A última incidência, a cena mais explícita, foi uma tentativa de estupro realizada por Cecéu Paraguaçu à Anita Medrado ²²⁸. Em uma tomada diurna externa, enquanto Anita passeava distraída na praia, era observada pelo filho do prefeito e seu amigo, Nadinho. Cecéu se aproximou e agarrou Anita, jogando-a na areia e rasgando todo seu vestido. Vendo o desespero da jovem, Nadinho impede Cecéu, possibilitando a fuga da personagem. Nos três casos de violência, não houve denúncia formal do abuso e nenhum dos agressores sofreu punição legal. Entre as vítimas, somente Jaciara denunciou seu agressor.

A violência contra a mulher continua na trama com o assassinato de Dulcineia Cajazeira por seu marido que, mesmo declarando-se culpado, ao tudo indica seria absolvido, visto que código civil em vigor no período de exibição de “O Bem-Amado” admitia absolvição do réu com fundamento na tese jurídica da legítima defesa da honra ²²⁹.

Outros problemas sociais são abordados na trama como o analfabetismo e o alcoolismo. A falta de oportunidades educacionais estava diretamente ligada aos personagens que representava as esferas populares como Nezinho do Jegue e o núcleo dos pescadores que eram analfabetos. Contudo, o alcoolismo era uma prática comum entre os personagens, alcançando todos os níveis sociais desde o mendigo ao médico Juarez Leão.

²²⁶ A violência sexual contra a personagem foi apresentada na trama por meio de diálogos, em especial o que consta na cena, disponível para visualização no DVD 03, Capítulo 06, de 01:53:30 a 01:55:00 minutos.

²²⁷ Cena disponível no DVD 03, Capítulo 01, em 00:18:00 minutos.

²²⁸ Cena disponível no DVD 03, Capítulo 05, em 01:38:00 a 01:40:40 segundos.

²²⁹ Informação disponível DVD 10, Capítulo 10, em 03:38:41 segundos.

“O Bem-Amado” aproximou-se de aspectos da realidade política e social brasileira ao aludir aspectos próprios das estruturas de sociabilidade tradicionais, mesmo com o crescente processo de modernização, que galvanizou o país naquele momento que se mantinha sintonizado com costumes, moda e comportamentos contemporâneos.

3.4 Representações políticas na telenovela “O Bem-Amado”

No momento da veiculação da telenovela “O Bem-Amado”, em tempos ditos de progresso, ainda permanecia no cenário político brasileiro aspectos inerentes ao sistema político tradicional, conforme indica Sobrinho (2012, p. 41) ²³⁰:

O “coronelismo”, em 1975, não será a mesma coisa que o de 1949. Dia a dia, o fenômeno social se transforma, numa evolução natural, em que há que considerar a expansão do urbanismo, que liberta massas rurais vindas do campo, além de modificações profundas nos meios de comunicação. [...] O que não quer dizer que tenha acabado o “coronelismo”. Foi, de fato, recuando e cedendo terreno a essas novas lideranças. Que importa de o coronel tenha passado a doutor? Ou que a fazenda se tenha transformado em fábrica?

Sob novas bases, o poder econômico e político em algumas regiões interioranas do país ainda se concentravam nas mãos de lideranças locais. Segundo Palha (2008, p. 188), em 1978, no programa Globo Repórter foi veiculada a reportagem “Teodorico, o Imperador do Sertão” ²³¹ - que construiria um autorretrato da elite latifundiária nordestina, que resguardava traços

²³⁰ Victor Nunes Leal, na clássica obra *Coronelismo, enxada e voto* (2012), analisou as relações peculiares estabelecidas entre o poder local e o poder centralizado pelo Estado, no qual a figura do coronel exercia uma mediação privilegiada entre a política, a economia local e a capital, especialmente no período da República Velha (1889-1930). Assim, segundo Nunes Leal, o coronelismo pode ser entendido como uma complexa rede de relações, que permeia todos os níveis de atuação política. Neste sistema, o coronel sobressaía como figura do líder político local/municipal e direcionava seu eleitorado através de seu poder econômico, seu carisma e/ou através de práticas coercitivas, como o voto de cabresto. A figura política tem como *locus* o município rural, que era o espaço onde as relações e práticas políticas consolidaram o mandonismo. Contudo, cabe destacar que as relações entre os coronéis não foram sempre pacíficas. Em muitas cidades e regiões ocorreram disputas pelo poder local que colocaram famílias rivais em lutas violentas, por gerações. De acordo com o autor, a partir da figura do coronel, criou-se uma rede imbricada estabelecida por relações públicas e privadas que determinaram a política nas esferas estadual e federal. Entretanto, esta política é entendida por Victor Nunes Leal (2012) como transitória, uma vez que seu alicerce está na economia agroexportadora, que tente a ser desestruturada pelo desenvolvimento industrial juntamente com a centralização do poder exercido pelo Estado.

²³¹ A reportagem foi veiculada pela Rede Globo em 22 de agosto de 1978. Acredita-se que tal associação se deve por dois fatores: o primeiro pela própria representação do universo alegórico de Sucupira, que era marcado pelos desmandos do coronel Odorico Paraguaçu; e o segundo fator reside na permanência da telenovela na memória dos telespectadores, visto que sua reexibição foi realizada em 1977.

remanescentes ao coronelismo - onde a própria Rede Globo realizou uma analogia com a ficcional cidade de Sucupira.

O historiador José Murilo de Carvalho (1997) reconhece a longevidade da permanência das relações coronelísticas, principalmente em regiões interioranas do país. Para Carvalho, a superação destas estruturas dependia da democratização plena do país que “[...] só será alcançada quando estiver plenamente constituído um corpo de cidadãos independentes capazes de dirigir os governos pela representação” (CARVALHO, 2012, p. 19).

Dias Gomes ao mencionar sobre a criação do personagem principal de “O Bem-Amado” afirma que “Odorico, tornou-se o protótipo do político interiorano, produto do coronelismo” (GOMES, 1998, p.188). O dramaturgo assevera que o protagonista atesta a persistência de estruturas tradicionais em pleno contexto da ditadura militar²³²:

E não se pense que a proibição de eleger livremente seus candidatos nos livra dos Odoricos provincianos e citadinos, estaduais ou federais. Eles existem e continuarão existindo, com maior ou menor extroversão, pois são frutos, não da prática da democracia, mais da alienação e do oportunismo dos governantes, eleitos ou nomeados, escolhidos ou impostos (MERCADO, 1990, p. 215).

Através das cenas de “O Bem-Amado” é possível verificar que Dias Gomes representou elementos característicos da política tradicional expressas na trama, tanto pela própria composição imagética e social dos personagens, quanto pelas práticas políticas empregadas por estes. Entre os personagens que representam diretamente a permanência da estrutura coronelística estão: os coronéis Odorico Paraguaçu, Hilário Cajazeira e Emiliano Medrado (todos eles protegidos por jagunços armados) e o capitão Zeca Diabo²³³. Matador marginalizado pelas condições sociais e políticas do seu ambiente, o personagem Zeca Diabo, nas palavras de seu próprio autor, é resultado do “fenômeno de injustiça social, uma vítima do coronelismo como tantos outros cangaceiros, levado a matar por um sentimento de honra e de justiça”²³⁴.

Odorico, como os demais coronéis presentes na trama, representa as formas personalizadas de poder por meio do controle pessoal e arbitrário do bem público. Sempre

²³² Nota escrita por Dias Gomes no programa do espetáculo teatral “O Bem-Amado”, encenado no Rio de Janeiro, em 1970 (MERCADO, 1990, p. 215).

²³³ Os termos coronel e capitão são oriundos das patentes que seguiam a ordenança militar da Guarda Nacional (1831) que, neste contexto, conferiam prestígio social. Com o passar do tempo, as patentes passaram a ser vendidas ou mesmo concedidas seguindo critérios socioeconômicos, refletindo assim a estrutura social profundamente hierarquizada (SOBRINHO, 2012, p. 37-38).

²³⁴ *Veja*, 18/04/1973, p. 62.

acompanhado por seu jagunço Quelé, Odorico é patriarcal, autoritário e utiliza, por vezes, a força para alcançar seus objetivos. No entanto, Dias Gomes traça os caracteres do personagem observando-o a partir do contexto da década de 1970, no qual, a figura do “coronel”, a fim de se adequar as novas estruturas sociais provenientes do processo de modernização, assume novas funções. Assim, além de prefeito, Odorico é proprietário da maior fábrica de azeite de dendê da Bahia, o Azeite Paraguaçu.

Apesar do fato da censura federal ter realizado cortes e vetado do texto da telenovela a palavra coronel e demais patentes, como mencionado anteriormente, críticas com relação a aspectos políticos e sociais, vinculados ao passado agrário, não sofreram vetos, como se pode inferir por meio das cenas descritas abaixo.

Reunidos na Casa das irmãs Cajazeiras, Odorico e suas aliadas discutem aspectos vinculados à campanha eleitoral e chegam a seguinte conclusão:

ODORICO: Então fica decidido, vamos dar uma cova, uma sepultura e por que não dizer, uma catacumba, a cada eleitor que votar em mim. É claro que se tiver o azar ou o desazar de bater a caçuleta quando eu for prefeito.

JUJU: Mas como é que a gente vai saber quem realmente votou no Sr.? O voto é secreto.

ODORICO: Basta que ele diga na hora da extrema unção, porque ninguém mente na hora de entregar a alma ao criador.

DOROTEIA: É uma ótima ideia e, líquida de uma vez por todas, com Lulu Gouveia²³⁵.

Em outra cena, Odorico quer reinaugurar solenemente o posto médico do Estado, como se fosse uma obra empreendida pelo poder municipal. Ao examinar a discussão travada entre o médico Juarez Leão e o prefeito é possível verificar a permanência do mandonismo, visto que o coronel busca estabelecer o controle pessoal e arbitrário sobre o bem público²³⁶.

ODORICO: Olha meu amigo, eu sou prefeito daqui e eu decidi que o posto vai ser reaberto com toda a solenidade! [Alterado]

JUAREZ: Mas eu decidi que não vai haver nada disso!

ODORICO: **Mas você não pode decidir nada, você não manda nada aqui, eu sou o prefeito!**

JUAREZ: **O senhor é o prefeito lá fora, aqui dentro o senhor não manda nada! O posto é da secretaria de saúde que está subordinada ao governo do Estado.**

ODORICO: **Mas o senhor foi nomeado ao meu pedido, me deve obrigação e obediência!**

²³⁵ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo disponível no DVD 01, Capítulo 04, em 01:16:30 a 01:17:32 segundos.

²³⁶ José Murilo de Carvalho (1997, p. 3) entende o conceito de mandonismo como uma característica da política tradicional vinculado a formas personalizadas de poder. Em função do controle de algum recurso estratégico, o coronel exerce sobre a população um domínio pessoal e arbitrário.

JUAREZ: Tanto não devo que vou convidá-lo a retirar-se.

ODORICO: O que! O senhor está me botando na rua?

JUAREZ: Por enquanto estou só fazendo um convite. Apenasmente. [Juarez encara e aproxima-se de Odorico, o intimidando]

ODORICO: E se eu não aceitar o convite? **Se eu resolver fazer a solenidade na força?!**

JUAREZ: [Risos] Ai também terei que usar a força e o senhor será responsável pelo que acontecer [Risos]²³⁷.

Tais cenas passaram pelo crivo dos censores, pois a imagem que o regime desejava transmitir era o “Brasil Grande”, que superava sua origem agrária através da modernização. Assim, ao satirizar a permanência de elementos tradicionais, Dias Gomes não se contrapôs às premissas postuladas pelo regime militar. Ao analisar este personagem, Igor Sacramento (2012) aponta que:

Sua forma de fazer político era um tipo de arcaísmo que, por exemplo, não agradava aos comandantes da modernização conservadora e nem aos militantes da modernização comunista, porque as duas estavam firmadas no propósito de que a industrialização do país era fundamental, por um lado, para desenvolver o país e, por outro, para alcançar a “etapa” socialista da economia (SACRAMENTO, 2012, p. 306).

Seguindo diretrizes de uma política centralizadora, o Estado autoritário buscava tecer uma unidade, uma “identidade nacional”. Ao desestabilizar o poder regional das antigas oligarquias rurais, o regime militar visava sobrepor a descentralização do poder, além de superar o atraso destas estruturas sociopolíticas, que contrastavam com as novas demandas sociais provenientes do meio urbano. Desta forma, características remanescentes ao coronelismo, como a concentração de poderes locais, não estavam de acordo com o processo de centralização administrativa. Nesta linha, a telenovela tornou-se um espaço catalizador de significados díspares sem, contudo, se contrapor ao projeto isolado de nenhuma dessas forças.

Na Sucupira de Odorico Paraguaçu ninguém morria. Até o índice de mortalidade infantil era zero, fato que contrastava e muito com a realidade brasileira, no início da década de 1970. Sobre a falta de defuntos para inaugurar o cemitério, Medeiros (2001, p. 105) comenta que Dias Gomes, por meio da linguagem, utilizou do absurdo para retratar a realidade do país. Absurdo quando comparado aos baixos índices de expectativa de vida, principalmente nas cidades nordestinas, além das elevadas estimativas de mortalidade infantil

²³⁷ O BEM-AMADO, 2012. Odorico tenta persuadir o personagem Juarez Leão para reinaugar o posto médico como transcrição do diálogo disponível no DVD 02, Capítulo 01, em 00:12:00 minutos.

que, neste período, alcançavam aproximadamente 83 por mil nascimentos (KLEIN; LUNA, 2014, p. 34).

Outra questão que merece destaque é a obra prioritária do governo de Odorico, o cemitério, considerado pela oposição “o elefante branco” de sua administração. Ao abordar como bandeira de campanha, a construção de obras públicas sem utilidade, Dias Gomes ultrapassa a esfera da ficção e remete-nos diretamente à conjuntura nacional. Naquele momento, o regime militar que seguia a proposta desenvolvimentista, validada pela propaganda ufanista do “Brasil Grande” e, para tanto, investiu em construções faraônicas financiadas com o capital externo. Mas a ideologia do “Brasil Potência” teve percalços com projetos de infraestrutura polêmicos, como por exemplo: a Usina Nuclear de Angra I (1972); a Hidrelétrica de Balbina (1973); a Rodovia Transamazônica e a Perimetral Norte ²³⁸. Em todas estas obras de infraestrutura, o alto custo de investimento não alcançou o retorno esperado, pois juntamente com a crise do petróleo, em 1973, veio à estagnação econômica, a dívida externa, a falta de investimentos e os pesados impactos ambientais. Indiretamente, utilizando como escudo a ficção, Dias Gomes percorre temas sensíveis ao regime ditatorial.

No entanto, não foi somente a escolha da temática que permitiu ao autor tecer sátiras e críticas indiretas ao regime militar. A própria representação do personagem Odorico Paraguaçu transcendeu o arquétipo do coronel nordestino, visto que, por meio da análise de suas falas e ações é possível perceber um sensível alinhamento com as principais premissas defendidas pelo regime militar, como a moral e os bons costumes conjugada à defesa da propriedade privada.

Na trama, o cemitério vai se tornando uma obra cada vez mais incômoda para o prefeito e, um prato cheio para a oposição. Uma alternativa empregada para fortalecer a imagem do governo de Odorico, que estava muito desgastada, foi organização de uma “manifestação espontânea”. Acerca dos preparativos, as irmãs Cajazeiras comentam:

DOROTEIA: Agora mesmo é que precisamos organizar aquela manifestação espontânea, vamos cuidar disso imediatamente. Vamos sair, vamos cuidar das pessoas vamos cuidar de tudo.

JUUU: Vamos encomendar as faixas.

²³⁸ A Usina Nuclear de Angra I teve sua construção iniciada em 1972 e gerou grande impacto ecológico e baixa produtividade energética. A Hidrelétrica de Balbina (1973), com o custo de US\$ 1 bilhão, inundou 2,36 mil km² de florestas nativas e teve um potencial energético 56 vezes menor que Itaipu. A Rodovia Transamazônica (BR-230), criada durante o governo Médici (1968-1974), com extensão de 4.223 km, até os dias de hoje não foi totalmente pavimentada. Em 1973, a Perimetral Norte (BR-210), tal como a Transamazônica, ocasionou grande impacto ambiental, além de dizimar milhares de índios em decorrência de epidemias de sarampo, gripe e tuberculose.

DOROTEIA: Já estão todas prontas ²³⁹.

No coreto da praça central, Juju realiza os últimos preparativos para a manifestação, quando é surpreendida por Nezinho do Jegue, que lhe pergunta se terá outra eleição. Em resposta a Cajazeira comenta: “vai haver uma manifestação espontânea que o Coronel pediu para fazer” ²⁴⁰. Em outra cena, em um almoço de família, Odorico discorre sobre a manifestação:

ODORICO: Amanhã será um dia muito atribulado, tem a manifestação espontânea a minha pessoa.

ADALGISA: Aquela manifestação que o senhor falou?

TELMA: Mas vai ser um comício?

ODORICO: É uma coisa que nasceu espontaneamente do coração do povo. Não posso me furtar ²⁴¹.

A “manifestação espontânea” de apoio a Odorico era muito próxima às marchas organizadas por setores conservadores representados por militares, elite empresarial e industrial, Igreja Católica e ramificações protestantes e classe média, que visavam impedir o avanço do “perigo vermelho”. Manifestações que ocorreram pré e após o golpe de 1964 - tais como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” e a “Marcha da Vitória” - foram planejadas com o auxílio do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES). O IPES participava diretamente na divulgação, organização e financiamento das manifestações, com o intuito de difundir no imaginário coletivo o ideal anticonumista juntamente com seus maiores símbolos: Deus, Família e a Propriedade Privada. Guiado por esta tríade, Odorico discursa em sua “manifestação espontânea”:

E como disse Vitor Hugo, figura basilar da literatura francesa que disse que o progresso é obtido à custa da ousadia. É a ousadia que empurra o mundo pra frente. **E é prafrentemente, ousadisticamente, que eu tô empurrando o progresso pra dentro desse município!** [Aplausos]. Nos tempos de pratasmente, isso aqui era uma escandalice. Pratasmente, aqui nesse município, era tudo desapetrechado, até mesmo de vergonha na cara dos políticos. Mas **agoramente, nós temos o prazer de viver no imperialismo dos bons costumes, da moral, da defesa da família e da propriedade privada!** (grifos meus) ²⁴².

²³⁹ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo das irmãs Cajazeiras, disponível no DVD 05, Capítulo 01, em 00:15:52 segundos.

²⁴⁰ Cena disponível DVD 05, Capítulo 05, em 01:29:30 segundos.

²⁴¹ Transcrição de diálogo disponível em DVD 05, Capítulo 05, em 01:31:30 segundos.

²⁴² O BEM-AMADO, 2012. Transcrição de diálogo disponível em DVD 05, Capítulo 05, em 01:44:38 a 01:45:10 segundos.

Como se pode perceber no trecho destacado, o discurso de Odorico Paraguaçu estabelece uma analogia direta às premissas estruturantes do regime militar, seja em termos econômicos, seja relacionado às formas de sociabilidade desejadas. Ainda que consonante a fala neologística e de emprego equivocados de termos, há de se notar que a forma que o autor fez uso da palavra “imperialismo” (termo frequentemente utilizado pela esquerda) sugeriu, em uma outra leitura, que tais defesas eram próprias do imperialismo capitalista.

Dias Gomes a fim de contrapor as ações do personagem principal elabora dois antagonistas, ambos com um posicionamento político à esquerda. Estes personagens são Juarez Leão e Neco Pedreira. Embora o jornalista possua vínculos pessoais, ora com os Medrado (Anita) ora os com Paraguaçu (Telma), Neco em seu jornal - chamado por Odorico de “marronzista”²⁴³, “esquerdista”, “desigênico” e “patifento” - denuncia a gestão e às arbitrariedades cometidas pelo prefeito, a quem se refere como demagogo e esbanjador de dinheiro público. Em um momento que a imprensa é constantemente calada pela censura federal, ao menos na ficção, o jornal “A Trombeta” exerceu um papel crítico frente à vida política de Sucupira.

Já no primeiro capítulo de “O Bem-Amado”, a fim de impedir a continuidade do discurso de Odorico, em sua campanha para prefeito, Neco Pedreira atira bombinhas e dispersa a multidão. Odorico replica: “Há muitos safardanas que não respeitam nem os mortos, nem acreditam em Deus. Não é para estes que vamos construir o nosso cemitério”²⁴⁴. Na cena descrita, duas questões apontam para o engajamento político do dono do jornal. A primeira se ampara no fato de Neco ser associado a bombas, atentados, fatos que marcaram a conjuntura da época. Entre 1964 e 1973, as ações de contestação do movimento revolucionário de esquerda intensificaram-se, culminando em guerrilhas urbanas. A segunda questão pode ser observada na fala de Odorico, ao descrever Neco como um “safardana” que não acredita em Deus. No momento de exibição da telenovela, pelo fato de serem reconhecidos religiosamente como ateus, uma das principais ameaças atribuídas aos comunistas estava no abandono da religião e a rejeição do sagrado²⁴⁵.

²⁴³ De acordo com ANGRIMANI (1994, p. 22) o senso de ‘marrom’ representando a ilegalidade, o clandestino, surge no início do século XIX na França. O autor aponta que a possível origem do termo marrom vem do *Dictionnaire des Expressions et Locution* Roberts, e teria sido uma apropriação do adjetivo *cimarron*, que se aplicava na metade do século XVII aos escravos fugidos ou em situação ilegal. Já na Enciclopédia Larousse, trata-se de um adjetivo aplicado a pessoas que exercem uma profissão em irregular, ‘*médecin marron*’, ‘*avocat marron*’. “A expressão ‘imprensa marrom’ ainda é amplamente utilizada quando se deseja lançar suspeita sobre a credibilidade de uma publicação” (ANGRIMANI, 1994, p. 22).

²⁴⁴ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição da fala de Neco Pedreira disponível no DVD 01, em 00:19:51 segundos.

²⁴⁵ Na década de 1970, a religião católica era hegemônica entre a população brasileira, 91,8%, e apenas 0,8% declaravam não possuir nenhuma religião (DECOL, 1999, p. 124). Dados extraídos do IBGE. Cf.: DECOL, Rene. Mudança religiosa no Brasil. In: *Revista Brasileira de Estudos Pop.* Brasília, 16, n. 1/2, jan./dez., 1999.

Em outra cena, Neco Pedreira entrevista Juarez Leão com o objetivo de tonar públicas as atrocidades cometidas pelo prefeito, que afirma:

Como médico meu diagnóstico é claro. Odorico Paraguaçu é vítima de distúrbio mental crônico, lentamente progressivo, caracterizado pelo desenvolvimento de ambições, suspeitas que se transformam em delírios sistematizados de perseguição e grandeza. Delírio crônico que se altera, principalmente na sua capacidade de vulgar e raciocinar. É um caso típico de paranoia. Como cidadão é meu dever, alertar a população contra um perigo que representa um indivíduo dessa periculosidade, fiel a sua obsessiva ideia de inaugurar o cemitério e não vai hesitar diante de nada. É capaz de tudo para semear a intriga, o ódio e a morte ²⁴⁶.

Depois da publicação da entrevista, Odorico manda seus jagunços destruírem a redação do jornal “A Trombeta”. Liderados por Quelé, homens armados danificam toda a gazeta e roubam os exemplares impressos ²⁴⁷. Uma clara referência de Dias Gomes aos métodos aplicados, com base na Doutrina de Segurança Nacional, às redações dos jornais que veiculavam notícias contrárias ao regime. A cena continua com a invasão de Neco à prefeitura:

ODORICO: É costume das pessoas educadas, pedir licença para entrar.

NECO: **O seus jagunços também não pediram licença para entrar na redação de meu jornal e quebrar tudo.**

ODORICO: Jagunço? Que isso? Nunca precisei de jagunço.

NECO: Não sei que nome o senhor dá a aqueles bandidos que foram lá com ordem de quebrar tudo, ou quem sabe até de me matar.

ODORICO: Não dei ordem nenhuma.

NECO: Ah, não me diga que não sabe nada, que é inocente?

ODORICO: Mas inocente de quê? De que o Senhor está me acusando. Tá acusando de alguma coisa. Ainda tem coragem tem essa topetice depois de escrever aquele descaluniamto na sua **gazeta marronzista?**

NECO: **Vai lá ver em que estado seus jagunços deixaram minha redação e oficina, vai lá ver! [...]**

ODORICO: **As minhas ordens foram só para apreender toda a edição.** Agora, se os rapazes se excederam foi por conta deles. Mas eu vou mandar abrir um rigoroso inquérito, apurar e punir os excessos. [...]

ODORICO: **Olha seu Neco, eu já disse que não mandei ninguém espandegar seu jornal. Isso seria contra o meu democratismo militante.** Dou minha palavra de honra que os responsáveis por esse ato de esbodeguismo serão punidos. Entrementemente devo lhe avisar que não vou admitir o enxovalhamento da autoridade do meu cargo, por um Doutor de meia pataca, com quem agora o Senhor resolveu andar de mão no ombro ²⁴⁸ (grifos meus).

²⁴⁶ Transcrição da fala de Juarez Leão disponível DVD 06, Capítulo 07, em 02:26:00 minutos.

²⁴⁷ Cena disponível DVD 06 Capítulo 09, em 03:06:46 segundos.

²⁴⁸ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo disponível no DVD 06, Capítulo 10, em 03:10:15 a 03:12:40 segundos.

Por meio dos dizeres “Isso seria contra o meu democratismo militante” verifica-se a compatibilidade entre o discurso do personagem e do discurso veiculado pelo regime, o qual empregava, recorrentemente, frases de efeito como “Defesa da Democracia”. Visto que o golpe de 1964 fora justificado em nome da democracia, a fim de extirpar da pátria os subversivos e corruptos (REIS, 2014, p. 86).

Além de indicar posicionamentos políticos dos personagens esta narrativa ficcional, apresenta de forma crítica, aspectos relacionados à política, como também, veicula mensagens que estavam em acordo com o próprio regime. Tomando como exemplo uma cena de ação que representa uma investida policial, muito próxima às empreendidas pela polícia política dos DOI-Codis²⁴⁹. Todavia, esta ação não passaria pela tesoura dos censores se caso não contivesse uma mensagem própria do regime militar – o combate ao tráfico de drogas. Na tomada, Neco e Gersa e um produtor chamado Argileu estão conversando em um hotel, localizado na orla do Rio de Janeiro. A cena é cortada por uma tomada externa que acompanha a chegada de um camburão com policiais armados e vestidos à paisana. Percebendo a chegada dos policiais, o dito produtor, deixa uma caneta aos cuidados de Neco. Os policiais levam, com violência, Neco e Gersa para o camburão. Na delegacia, Neco é conduzido a um interrogatório onde o delegado exige que o jornalista diga “os nomes”. Em seguida, o delegado pede para que seja realizada uma revista no “intelectual”²⁵⁰ (termo utilizado em cena), com o qual foi encontrada a caneta entregue pelo produtor que, por sua vez, continha drogas. Neco é preso sob a acusação de fazer parte de uma quadrilha²⁵¹. O jornalista permanece detido, por uma semana, até ser comprovada sua inocência. A cena atende aos interesses militares quanto à repressão do tráfico e uso de drogas, ao mesmo tempo, que representa a violência e ao desrespeito aos direitos individuais, aos quais as pessoas estavam expostas, principalmente as que se encaixavam no perfil de “intelectuais”, vistos como potenciais subversivos, devido o seu posicionamento crítico.

O povo de Sucupira composto em sua maioria por analfabetos, com o imaginário nutrido por crenças místicas, não detém grande consciência política o que se refletiu diretamente nas urnas ao eleger o “demagogista” e “maucaratista” Odorico Paraguaçu,

²⁴⁹ Destacamentos de Operações e informações submetidos aos Centros de Operação de Defesa Interna.

²⁵⁰ Michael Lowy (1979, p. 01) compreende “intelectualidade” como uma “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os produtores diretos da esfera ideológica, criadores de produtos ideológicos e culturais”. Nesta categoria se enquadram profissionais: escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes (LOWY, 1979, p. 01).

²⁵¹ O BEM-AMADO, 2012. Cena descrita esta disponível no DVD 05, Capítulo 06, em 01:59:00 a 02:05:20 segundos.

caraterística esta que deixa a obra tão atual. Seus principais representantes, além de Zeca Diabo, são os pescadores. Vale destacar a figura de Nezinho do Jegue (Wilson Aguiar), um mendigo que tem como único amigo o jegue Rodrigo.

Movido pela cachaça, Nezinho quando sóbrio é defensor de Odorico – aclamando “viva Odorico!” –, já sob os fluidos da bebida, o ataca gritando: “Morra, coronel Odorico! Ladrão de cavalo, filho do cão, assassino, explorador, descarado! Desencaminhador de moça donzela!”²⁵². Aventa-se que Dias Gomes, para a composição do personagem Nezinho do Jegue, empregou o conceito lumpemproletariado, de autoria de Marx, historicamente tratado no livro *O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte (1852)*, sobre a situação política francesa de 1848. O lumpemproletariado (derivado do alemão *lumpenproletariat*) configuraria uma “massa desintegrada”, sem especialização profissional alguma, que reunia indivíduos arruinados - vagabundos, rufiões, mendigos, etc. Com tradição política vinda do *panis e circus* da Roma Antiga. De acordo com Thomas Bottomore (2001, p. 223):

O principal significado da expressão lumpemproletariado não está tanto na referência a qualquer grupo social específico que tenha papel social e político importante, mas antes no fato de chamar a atenção para o fato de que, em condições extremas de crise e de desintegração social em uma sociedade capitalista, grande número de pessoas pode separar-se de sua classe e vir a formar uma massa “desgovernada”, particularmente vulnerável às ideologias e aos movimentos revolucionários.

Estes indivíduos são sempre difíceis de, sequer, chegar a uma consciência de classe, podendo ser facilmente manipulados, ora aderindo ao poder/chefe/personalista, ora contrário, dependendo dos jogos e das migalhas que aquele pode oferecer. Em “O Bem-Amado” Nezinho acaba por ser uma representação de Dias Gomes acerca do lumpemproletariado, cujo humor e apoio ao poder/líder/chefe/demagogo/populista depende de sua sobriedade ou embriaguez. O hábito de beber do personagem é mais do que um fato em si, é uma metáfora do motor/móvel da ação do personagem lumpen. E por se tratar de sujeito socialmente suspeito pela população em geral, Nezinho acaba não sofrendo punições, pelo menos severas, dos agentes do mando dado que sua opinião é desqualificada, posto ser fruto de bebedeira, ignorância ou, no limite, insanidade mental.

No entanto, Dias Gomes a fim de conscientizar o povo para sua realidade política e social usa como vetor o personagem Juarez Leão. De acordo com Marcelo Ridenti (2014, p. 37), setores da chamada *intelligentsia* – artistas e intelectuais de esquerda, como Dias Gomes

²⁵² O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Regis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Transcrição disponível no DVD 01, Capítulo 08, em 02:48:00 segundos.

– se solidarizavam com as classes populares, assumindo o papel de porta-vozes, daqueles que não se faziam representar politicamente. O papel de conscientização, direcionamento e articulação do povo, deveria ser realizado por estes intelectuais que compartilhavam das mesmas diretrizes. Na trama é perceptível a apropriação de Dias Gomes dessa tendência, visto que houve um direcionamento da função de representante do povo, ao médico. Segundo Rollemberg (2009, p. 4), “claramente, o personagem é o intelectual que vai ao povo, age no sentido de despertá-lo para seus interesses, a vanguarda”.

Como exemplo foi tomado uma cena na qual Dr. Leão incita a população a obter respostas junto à administração pública. Juarez Leão descobre que o posto de saúde foi assaltado, a mando de Odorico e se dirige para o povo que aguardava atendimento:

Minha gente, não vai haver mais consulta hoje. Nem hoje nem tão cedo. O prefeito resolveu despejar o posto. Estamos impedidos de trabalhar, por falta de material, de tudo. O prefeito não quer que ninguém se cure, ninguém se trate. **Para ele, cada um de vocês representa um candidato a defunto. Defunto que ele precisa para inaugurar o cemitério. Qual de vocês se candidata? Sepultura de graça, enterro de primeira? Com banda de música e tudo!** [Os pacientes se agitam] **Vão, vão falar com ele, ele vai gostar de ver vocês!** Vai achar que vocês precisam ficar mais doentes, cada vez mais doentes! O sonho dele é uma epidemia! Uma grande epidemia, que faça centenas de vítimas. **Vão falar com ele!** ²⁵³ (grifos meus).

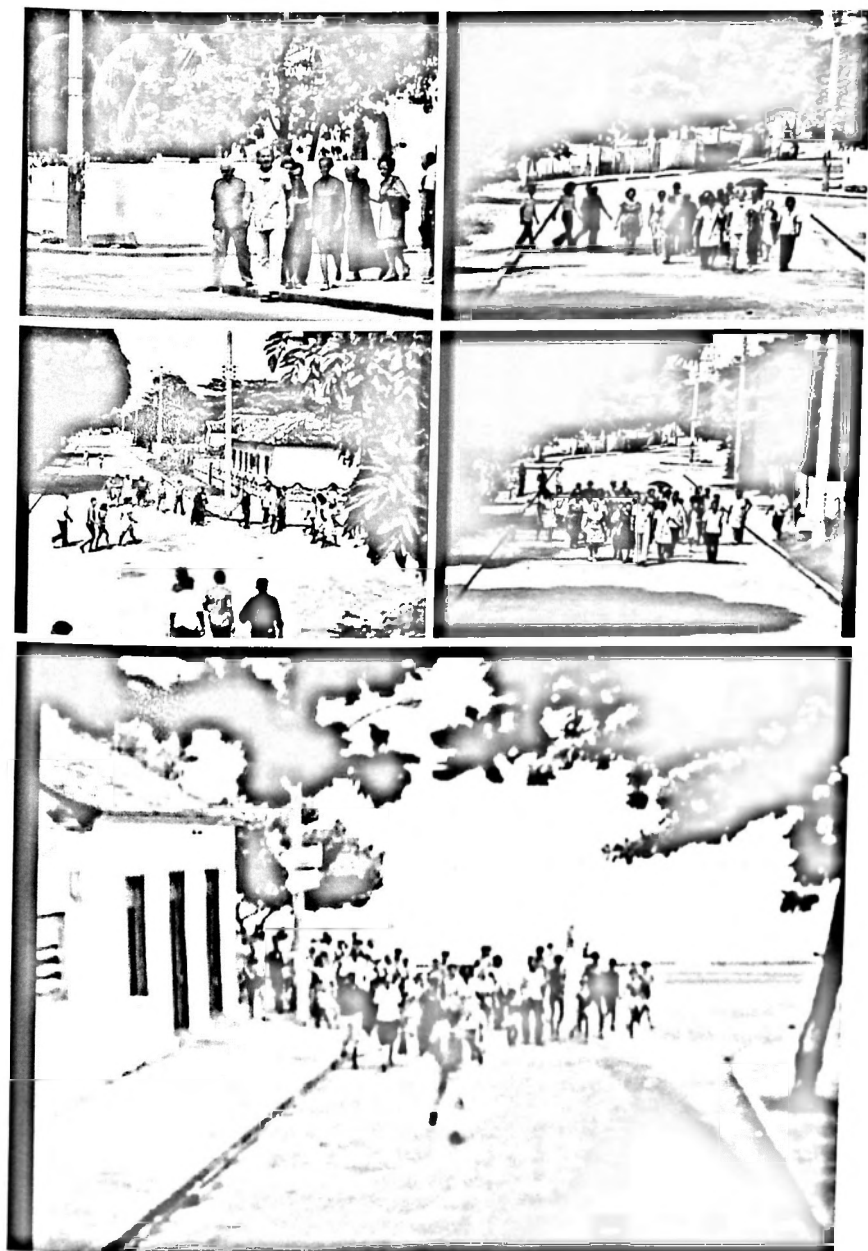
É perceptível, por meio da análise do discurso proferido pelo médico, constatar o papel exercido pelo personagem na trama. Odorico empreende outra ação: roubar os medicamentos do posto médico, em plena epidemia de tifo. Dr. Leão, revoltado pelas diversas tentativas de Odorico de conseguir um defunto, incita novamente o povo a buscar respostas junto à administração pública.

O texto de Dias Gomes conjugado à direção, resultou em uma série de tomadas que contêm um jogo de enquadramentos de câmera e de efeitos de sonoplastia, que remetem ao telespectador, a força de uma manifestação popular ²⁵⁴. À frente do povo está Dr. Leão que acompanha a multidão, que vai se juntando, ao longo das ruas de Sucupira. A fim de transpor para a trama a amplitude do evento, esta sequência externa é realizada por tomadas panorâmicas que captam o povo se reunindo ao longo da marcha.

²⁵³ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível DVD 04, Capítulo 04, em 01:55:00 minutos.

²⁵⁴ Sequência disponível no DVD 04, Capítulo 07, em 02:18:20 a 02:19:36 segundos.

Figura 26: Sequência de Imagens de Cena - Marcha



Fonte: O BEM-AMADO, 2012. DVD 04, Capítulo 07, em 02:18:33 a 02:19:25.

Ao som de tambores, que marcam o ritmo da caminhada, a multidão chega à praça. Lá encontram a banda ensaiando. Transtornado, Juarez sobe ao coreto e faz uma denúncia explícita:

Vocês sabem o porquê desta banda tocar a marcha fúnebre? Para tocar no enterro de cada um de vocês. Porque todos vocês estão marcados para morrer. Marcados pelo prefeito! [...]. O prefeito reza dia e noite para que vocês morram. **Eu não sou político e não quero nada com a política. Estou aqui dizendo tudo isso porque eu vejo o que vocês não veem.** Se houver uma epidemia um homem vai ter que ser julgado pelo crime de assassinato coletivo, o coronel Odorico Paraguaçu! ²⁵⁵ (grifos meus).

Na fala do personagem está clara a percepção do intelectual que possui uma visão mais abrangente de seu contexto sociopolítico. A cena prossegue. Juarez Leão segue para a prefeitura, acompanhado pelo povo. Alarmado com a situação, Tião Moleza toma à dianteira e corre para alertar ao prefeito:

TIÃO MOLEZA: Eles estão vindo aí, eu vim aqui para avisar. Eu estou com medo do que eles podem fazer.

ODORICO: E o senhor acha que eu tenho medo do Dr. Leão? [Odorico assustado se levanta e saca a arma]

TIÃO MOLEZA: Ele não está sozinho, tem um mundo de gente com ele.

ODORICO: Mas o que é isso agora? É revolução?

TIÃO MOLEZA: Parece...

ODORICO: Sr. Dirceu vai ver o que está havendo lá fora! [Juarez chega ao gabinete do prefeito] Não precisa ir mais Seu Dirceu. **O Chefe dos badernistas já está aí.**

Juarez, acompanhado do povo, chega à prefeitura. O médico pede para a multidão aguardá-lo enquanto adentra o gabinete do prefeito. Segue a cena:

JUAREZ LEÃO: Coronel, eu queria que você fosse comigo lá fora, dar uma explicação ao povo.

ODORICO: Olhe Dr. Leão, embora eu sempre dê satisfação dos meus atos ao povo, eu não preciso do Senhor para me intimidar.

JUAREZ LEÃO: Eu não estou intimidando. Eu estou pedindo para o Senhor chegar comigo até a porta para falar com seus eleitores. **Ou o Senhor já tem medo do povo?**

ODORICO: Eu não tenho medo de ninguém! Nem tenho dívida com o povo que não esteja saldada ou em providenciamento.

JUAREZ LEÃO: Se o senhor está com a consciência tranquila, não tem nada a temer. O povo está a sua espera.

²⁵⁵ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível DVD 04, Capítulo 07, em 02:18:00 minutos.

ODORICO: Vamos lá, por que não? Eles estão aí na porta? Então vamos lá [Odorico está tenso e saca a arma] **Quero ver a cara desses subversivos!**
 DIRCEU: O senhor vai mesmo?
 ODORICO: Vou porque não? Sou homem de matar a cobra e mostrar o pau! [Odorico sai da prefeitura] Oxente Dr. Leão? Cadê os seus partidários?
 [Perplexo Juarez Leão responde, enquanto Odorico de diverte]
 JUAREZ LEÃO: O que houve? Eles foram embora?
 ODORICO: Ah, Dr. Leão a sua estreia como salvador da pátria não foi das melhores (grifos meus)²⁵⁶.

Nota-se claramente através do diálogo estabelecido entre Odorico Paraguaçu e Dr. Leão que ao incitar ao povo a buscar respostas a sua condição política e social é concebido como badernista, subversivo, aquele que age contra a “ordem”. Odorico, por sua vez, quando saca a arma demonstra seu medo diante do povo e de uma possível revolução. Contudo, o povo não conseguiu se articular a fim de exigir do poder público melhores condições de vida, o que frustra Juarez. Tal como um legítimo membro da esquerda da década de 1970, Juarez tenta insistentemente e, sem sucesso, conduzir o povo para uma revolução social, para um caminho traçado por novas condutas políticas para a formação de uma sociedade mais justa. Segundo Napolitano (2014, p. 100), a primeira estratégia estruturada pelo regime militar brasileiro foi a promover a dissolução das conexões entre a “cultura de esquerda” e as classes populares. Rollemberg (2013, p. 52) afirma que havia uma independência entre as ações dos revolucionários de esquerda que não conseguiram mobilizar as massas, ficando isolados e sem respaldo da sociedade.

Não obstante, Dias Gomes utilizando-se de um viés crítico e cômico, estabeleceu, através da ficção, uma conexão entre a política brasileira e a política internacional da época, ao traçar paralelos ao maior escândalo político ocorrido nos Estados Unidos – O Caso Watergate. A rede de espionagem e subornos evidenciada pelo Caso Watergate assegurou que, a cada escândalo político ocorrido no período, fossem acrescentadas o sufixo “-gate”. Transpondo para sua narrativa ficcional, elementos que representam o incidente, Dias Gomes cria, com boas pinceladas de bom humor e crítica, o caso “Sucupiragate”.

Na trama de “O Bem-Amado” o caso inicia-se com a instalação de um sistema de escutas no confessionário pelo prefeito com a ajuda de seu secretário²⁵⁷. Com o objetivo de descobrir quem roubou cadáver de Demerval, o prefeito prossegue com a escuta e gravações das confissões dos moradores de Sucupira. Dias Gomes elabora a correlação ao assalto ao prédio Watergate seguindo o desencadeamento histórico dos acontecimentos.

²⁵⁶ O BEM-AMADO, 2012. Transcrição do diálogo entre Juarez Leão e Odorico, disponível no DVD 04, Capítulo 07, em 02:23:22 a 02:25:00 minutos.

²⁵⁷ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 08, Capítulo 05, em 01:24:45 segundos.

No mês de junho de 1972, cinco homens são surpreendidos tentando instalar aparelhos de escuta no comitê nacional do Partido Democrata, localizado no prédio Watergate, em Washington. No universo ficcional de “O Bem-Amado”, o Vigário descobre os microfones instalados no confessionário e, acompanhado pelo Cabo Ananias, eles invadem a casa onde estava estabelecido todo aparato de escuta. Lá, surpreendem Dirceu Borboleta, que busca ouvir a confissão de sua mulher – Dulcineia Cajazeira²⁵⁸.

A investigação sobre a invasão ao prédio Watergate foi conduzida pelo jornal *The Washington Post* que confirma envolvimento de Nixon e, mobiliza a opinião pública norte-americana. Na ficção televisiva, após receber a informação do crime, descoberto pelo padre, Neco Pedreira estampa a primeira página do periódico local coma seguinte manchete: “Espionagem no confessionário”, atacando diretamente o prefeito. Em todo desdobramento do caso, a imprensa, especificadamente o jornal “A Trombeta”, veicula reportagens críticas expondo o envolvimento do prefeito e a corrupção presente em seu mandato.

Nos EUA, devido à repercussão do caso, em fevereiro de 1973, foi criada uma Comissão no Senado a fim de averiguar o envolvimento de membros da Casa Branca. A comissão recolheu depoimentos de todos os envolvidos. Conforme as investigações se aprofundaram foram divulgadas as gravações dos grampos telefônicos, usados pelo presidente como ferramenta de chantagem política. Na telenovela, o caso foi levado à Câmara dos Vereadores, que abriu um inquérito a fim de colher depoimentos. Objetivando findar o inquérito, Odorico Paraguaçu chantageia Donana Medrado afirmando que poderia divulgar as gravações de suas confissões. Sem se intimidar, Donana divulga a Comissão a informação da existência de fitas contendo as gravações dos moradores de Sucupira. A pressão se torna ainda maior com a reportagem de Neco Pedreira “Comissão elege que Odorico entregue a gravação”²⁵⁹.

Em abril do mesmo ano, os três dos principais assessores do presidente Nixon renunciam em meio à suspeitas de envolvimento no caso. A Casa Branca comunica que Nixon tem ligação com a invasão. Sete de seus principais assessores, incluindo o secretário de Justiça, John Mitchell, são indiciados por obstrução da Justiça. Paralelamente, em Sucupira, Odorico demite Dirceu Borboleta com o intuito de impedir qualquer ligação de seu nome ao caso. Em seu gabinete, ao comentar com o Vigário a dispensa de seu funcionário, Odorico faz a seguinte afirmação: “Acabo de punir o Seu Dirceu. Foi demitido a bem da moral e dos bons

²⁵⁸ Cena disponível no DVD 09, Capítulo 10, em 03:06:21 segundos.

²⁵⁹ Cena disponível no DVD 10, Capítulo 04, em 00:55:10 segundos.

costumes”²⁶⁰. O afastamento de Dirceu não impediu que o prefeito sofresse pressões por parte da imprensa e por seus opositores na Câmara Municipal, os quais articularam o processo de *impeachment*.

Entretanto, se torna relevante observar na trama criada por Dias Gomes, exibida até outubro de 1973, que os fatos narrados no universo ficcional de Sucupira, antecedem os desdobramentos reais do caso Watergate. Recorrendo as repercussões do caso através das reportagens veiculadas na época, especificamente a revista *Veja*, percebe-se que desde maio de 1973, havia rumores sobre um possível *impeachment* ou mesmo a renúncia do presidente Nixon. Ao apropriar-se de tais informações, Dias Gomes, em sua ficção, pôde antecipar fatos que realmente aconteceriam no caso Watergate, como o processo de *impeachment* do presidente dos EUA, bem como, a busca incessante de Nixon para encontrar alguma alternativa para esquivar-se do processo.

Desde o golpe militar de 1964, a ditadura instaurada no Brasil teve forte apoio dos Estados Unidos, que visavam não só, impedir o avanço socialista na América (vide Revolução Cubana), como ampliar seu mercado consumidor. A política externa brasileira de ampla cooperação com os EUA passou a se estruturar seguindo três princípios “a unidade continental, a solidariedade econômica continental e a segurança hemisférica” (SILVA, 2014, p. 143). Rapidamente, empréstimos e investimentos chegaram ao Brasil, visando em última instância, alinhar as necessidades do desenvolvimento econômico com o militarismo da Guerra Fria. A Doutrina de Segurança Nacional do regime militar foi fundamentada na ideologia orientadora seguida pelas Forças Armadas dos EUA, concebida em pleno contexto da Guerra Fria. No Brasil, a Doutrina de Segurança Nacional forneceu postulados aos militares para articularem a manutenção de um Estado forte conjuntamente com a supressão dos princípios fundamentais do regime democrático: os direitos civis e a própria Constituição (BORGES, 2013, p. 32- 35). E, para garantir a manutenção do Estado autoritário, o aparelho militar direcionou sua atenção à questão de segurança nacional.

Para tanto, foram implantados serviços de informação (ou inteligência) que buscavam concentrar todo tipo de informação da política interna e externa. Os serviços de inteligência militar planejavam ações e estratégias que tinham o objetivo de coletar, analisar e julgar de informações, visando suprimir os inimigos do regime. Tais informações eram obtidas por meios de investigações, grampos telefônicos, assaltos em correspondências, invasões domiciliares e a tortura. Com a implantação destas estratégias buscava-se garantir o

²⁶⁰ O BEM-AMADO, 2012. Cena disponível no DVD 10, Capítulo 01, 00:02:20 a 00:02:45 segundos.

esmagamento das organizações revolucionárias, bem como, o silenciamento das oposições moderadas. Assim, o governo firmava-se com altos índices de popularidade, ancorado nos “milagrosos” resultados econômicos e esportivos.

Por intermédio do Sucupiragate, ao abordar a corrupção presente na política norte americana, Dias Gomes conduz a temática para o contexto político brasileiro. O teledramaturgo ao direcionar a ação para o espaço do confessionário, no qual o personagem principal buscou extrair os segredos confessionais, expõe de forma sutil, a busca incessante por informações presentes no contexto internacional – Guerra Fria e caso Watergate - quanto no contexto nacional – os anos mais repressivos da ditadura militar. Extrair a confissão - seja instalando sistemas de escuta no confessionário, seja por meio da tortura - era uma questão indispensável para manutenção do poder, tanto na ficcional Sucupira, quanto na realidade política brasileira dos anos de chumbo. Ao estabelecer uma correlação com o caso Watergate, Dias Gomes não só apresenta de forma cômica o caso mais emblemático de corrupção na política norte-americana, mas também a lança luz ao bastidor político nacional da época, que era imerso por operações ilegais.

Através da análise das cenas de “O Bem-Amado”, se torna possível obter um olhar sobre a dinâmica histórica e o processo de resignificação do passado uma vez que estas imagens contêm enunciados ideológicos, representações e práticas sociais, nas quais os personagens podem ser entendidos como alegorias de seu próprio tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise histórica da telenovela “O Bem-Amado”, de Dias Gomes, permitiu a percepção de que imagens e representações críticas de parte da sociedade e da política brasileiras veiculadas pela obra foram possíveis ainda que sob o auge de um regime de exceção e de monitoramento político-cultural exercido pela Censura Federal. Isto se deveu em virtude da convergência de críticas a certos posicionamentos do regime militar oriundas de visões sociais do mundo antagônicas, distinguidas pela adesão, de um lado, a elementos centrais propagados pela esquerda comunista, e, de outro, a aspectos basilares do ideário liberal; porém, naquele momento, ambas engrossando, cada qual à sua maneira, a luta pelo retorno do regime democrático. Apesar da presença de críticas sociopolíticas encetadas pelo autor no decorrer da trama, nota-se na telenovela a veiculação de imagens e representações convergentes a alguns pontos do processo de integração nacional e de modernização da sociedade brasileira promovido pelo regime militar até aquele momento.

A telenovela “O Bem-Amado” acabou por enfeixar, direta ou indiretamente e para além da criatividade do autor, elementos derivados da posição ideológica de esquerda de Dias Gomes, de visões empresariais, sobretudo na ordem da produção de conteúdos, e posicionamentos políticos da Rede Globo de Televisão e de algumas premissas da modernização da sociedade brasileira projetadas pelo regime militar. Sem, contudo, nenhuma destas perspectivas se sobrepor na produção da obra.

Na década de 1970, a televisão somente se configurou enquanto indústria cultural, especificadamente a Rede Globo, devido aos marcantes investimentos do regime militar em infraestrutura no setor de telecomunicações. O governo autoritário demarcou a TV, veículo de comunicação de massa, como uma vitrine privilegiada capaz de criar certa unidade imagética, condizente aos projetos de desenvolvimento, segurança e integração nacional. No entanto, foi necessário adequar, no meio televisivo, um padrão estético compatível com a nova fachada pretendida ao país. Buscando formatar criações artísticas inovadoras e lucrativas, a Rede Globo arregimentou uma equipe de expressão no meio artístico-cultural, profissionais com reconhecimento no âmbito teatral, cinematográfico, musical e jornalístico, independentemente se alguns deles fossem ideologicamente identificados com a esquerda política. A contratação de artistas política e socialmente engajados, como Dias Gomes, contribuiu para a elevação do nível artístico-cultural da programação da emissora, notadamente a de telenovelas, um dos carros-chefes da sua produção. Assim, foram elaboradas telenovelas mais ousadas que

trouxeram inovações estéticas e ultrapassaram a complacência do meio televisivo ampliando os limites de aceitação do público.

No entanto, estas temáticas somadas ao engajamento dos autores foram observadas cuidadosamente pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. Nem mesmo o alinhamento da Rede Globo de Televisão com o regime militar impediu que a emissora tivesse problemas com a Censura Federal, fato que ocorreu em diversos momentos da elaboração e veiculação de sua grade programática. Desse modo, à revelia do desejo da TV Globo, foi instituído o horário das 22 horas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. Este horário foi adotado pela emissora como solução de exibição de uma telenovela totalmente vetada por aquele órgão censor. Com menor audiência, porém, supostamente apenas com público adulto, aquele espaço na grade de programação foi ocupado, essencialmente, por produções de autores que eram visados por suas posições políticas, notadamente de esquerda. As telenovelas do horário se tornaram para os autores engajados um refúgio, valendo-se de suas dimensões sociais e seu potencial pedagógico, como um espaço simbólico de resistência. Dias Gomes foi o autor que mais produziu para o horário, inclusive, sendo tramas suas que o inauguraria e o encerraria na grade da emissora.

E dentro deste quadro, “O Bem-Amado” foi à produção que alcançou maior repercussão junto ao público, nos primeiros anos da década de 1970, no horário das 22 horas. Este folhetim eletrônico referencia o “Padrão Globo de Qualidade”, devido ao aprimoramento técnico, artístico e visual presentes nesta produção. O emprego de novos recursos tecnológicos juntamente com a qualidade artística da obra garantiram maiores investimentos publicitários – ações de *merchandising* – elevados níveis de audiência, bem como possibilitou condições de qualidade para que a teledramaturgia brasileira adentrasse o mercado internacional.

“O Bem-Amado” inaugurou uma nova concepção estética ao veicular, em rede nacional, imagens coloridas que traziam as telas maior realismo. A utilização da tecnologia de transmissão a cores exigiu da produção cuidados especiais, com o cenário, figurino e bem como no tratamento das imagens. Acredita-se que a seleção desta trama para ser reexibida em 1977, na lacuna deixada pela da telenovela censurada, se deveu pelos altos índices de audiência alcançados somados à produção a cores, uma vez que no ano de 1973, poucos telespectadores tinham acesso ao aparelho de televisão colorido.

Não obstante, as inovações estéticas presentes contemplam também à narrativa desta produção experimental. Apesar de conter elementos recorrentes do gênero melodramático - triângulo amoroso e o esperado *happy end* do casal protagonista -, Dias Gomes não toma o

romance como o eixo condutor da trama. A linha narrativa da trama é conduzida pelas ações de um anti-herói e sua obra de governo. A composição dos personagens que por possuem maior densidade psicológica - sendo dotados tanto de qualidades e como de defeitos - ultrapassam a configuração maniqueísta, presente no folhetim melodramático. Outra inovação estética presente na narrativa audiovisual é a linguagem empregada por Dias Gomes, repleta de neologismos e polissemias, bem como respaldada pelo aspecto cômico, indica reflexões sobre a realidade sociopolítica do período, mesmo com a sombra da censura oficial.

Temáticas polêmicas que pululavam vários debates e frentes culturais e políticas, desde o final dos anos de 1950 e início de 1970, foram abordadas nem “O Bem-Amado”, como: a estigmatização da mulher solteira, a violência sexual, o preconceito racial, o alcoolismo e a falta de oportunidades educacionais. Elementos da cultura popular nordestina, o misticismo e representações do candomblé são conteúdos constantemente abordados.

A análise desta telenovela possibilita a compreensão de uma multiplicidade de representações que expressam formas de sociabilidade de toda ordem, inseridas em um campo das lutas ideológicas imaginadas pelo autor. Estas novas formas de sociabilidade podiam ser notadas à medida que o ambiente rural e tradicional da ficcional Sucupira era invadido por uma “liberação de costumes” advindas do meio urbano e modernizado que promoviam mudanças comportamentais, a emancipação feminina e o choque entre gerações. Além das relações patriarcais e valores sociais tradicionais, a obra televisual apresentou personagens a que representavam práticas sociais atreladas à modernidade, como, por exemplo, o personagem *hippie*, bem como revelava figuras que evidenciavam a militância partidária do próprio teledramaturgo. O estabelecimento de uma conexão com o contemporâneo estimulou o senso de interação, viabilizando a apropriação de elementos tanto materiais quanto subjetivos, por parte dos telespectadores.

Para além da censura sofrida pela telenovela “O Bem Amado”, nota-se, através da análise de cenas dela, que representações críticas da política brasileira do período encetadas pela telenovela foram possíveis. Na ficcional Sucupira, os índices de mortalidade chegavam a zero, fato este que contrastava com contexto do início da década de 1970, principalmente, do nordeste brasileiro. Outra questão que merece destaque é a construção do cemitério, considerado pela oposição o “elefante branco” municipal, o qual absorveu verbas públicas destinadas às áreas como a educação e a saúde. Ao abordar a construção de obras públicas sem utilidade, juntamente com a corrupção e desvio de verbas de setores considerados estratégicos, Dias Gomes ultrapassa a esfera da ficção e remetendo-nos diretamente à conjuntura nacional.

Por meio da análise do audiovisual foi possível perceber que discurso do protagonista, Odorico Paraguaçu, estabelece uma analogia direta às premissas estruturantes do regime militar, seja em termos econômicos, seja relacionado às formas de sociabilidade desejadas. Em contraposição foram criados personagens que detinham um posicionamento crítico e engajado. Notadamente o personagem Juarez Leão, buscava ao longo de toda a trama, sendo muitas vezes frustrado, ao tentar conduzir o povo a uma conscientização de sua realidade sociopolítica. Pelo discurso e pelas ações deste personagem, se verifica que seu posicionamento se alinhava a pressupostos gerais postulados pelo PCB, também compartilhados pelo teledramaturgo.

No entanto, "O Bem-Amado" foi mais longe ao relacionar a política internacional aos elementos subjacentes à realidade sociopolítica brasileira, através do "Sucupiragate". Dias Gomes expõe de forma crítica e cômica algumas características que podem ser observadas no governo Médici, ao tratar na trama a corrupção, a busca incessante por informações, a instalação de escutas a fim de extrair a confissão, chegando ao ponto de invadir o espaço mais íntimo e sagrado tal como o confessionário.

Por outro lado, em "O Bem-Amado" foi possível notar a ingerência do Estado, que visava veicular mensagens de interesse do regime a consideráveis parcelas da população, tais como os programas governamentais e ideais condescendentes ao projeto de integração nacional. Por meio da análise audiovisual da telenovela foi possível verificar a promoção do projeto educacional Mobral, a referência à política pública de combate às drogas, o emprego de cores, símbolos e insígnias nacionais nos cenários juntamente com a crítica à permanência de aspectos remanescentes da estrutura rural/oligárquica.

O nacionalismo concebido pelo regime militar e o nacionalismo ancorado nas premissas do comunismo, em parte desdobradas no discurso nacional-popular, os quais Dias Gomes nutria simpatia, continham pontos de intersecção, uma vez que havia elementos comuns entre as duas concepções políticas com contraposição à estrutura político-social agrária e a busca pela modernização, como caminho para o desenvolvimento do Brasil. Ambas as perspectivas viam nos resquícios de poder oligárquico - coronelismo, mandonismo local, somados à demagogia e corrupção - como um vetor do atraso na vida nacional. Mas a superação destas estruturas tradicionais assumiu objetivos distintos de acordo com cada uma das perspectivas de nacionalismo. No caso da esquerda comunista, aquela superação era passo importante para se criar conscientização sociopolítica entre as classes subalternas, gerando condições favoráveis à participação ativa das camadas populares na vida política, alcançando, no limite, uma revolução aos moldes socialista. Para o regime militar, de maneira geral,

tratava de se livrar de práticas políticas que obstavam a difusão ampla do processo de modernização pelo interior do país, pois aquelas práticas políticas nada mais faziam do que promover as vaidades ou enriquecimento de mandões locais com dinheiro público e que mantinham parte das populações locais em indignas condições de vida. Enfim, para o regime a superação daquelas práticas políticas serviria à pretensa moralização e à propagandeada luta contra a corrupção que ele intentava e se valia como elementos de sua legitimação política. Nesta obra, Dias Gomes ao representar as estruturas tradicionais e modernas - além de buscar atender as demandas da indústria cultural - ora dava mostras de colaboração com o regime, ora realizava críticas ao Estado autoritário.

Tomada como objeto e fonte, “O Bem-Amado” permitiu compreender a telenovela não apenas como um testemunho de uma época, mas como uma narrativa audiovisual constituída de elementos que possibilitam uma percepção ampliada de aspectos estruturais presentes na dinâmica da vida política e social brasileira, do princípio dos anos de 1970, bem como das correlações entre a concepção de nacionalismo apropriada por Dias Gomes e aquela concebida pelo regime militar brasileiro.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS

FONTES

Audiovisuais

O BEM-AMADO, Autoria: Dias Gomes, Direção: Régis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs.

Impressas

Boletins de Audiência Semanal IBOPE, 1973 e 1977, Região Rio de Janeiro. Disponíveis no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/IBOPE da Unicamp.

GOMES, Dias. O Engajamento é uma prática de Liberdade. In: *Teatro e realidade brasileira*. Civilização Brasileira, Caderno Especial 2. Rio de Janeiro, 1968.

_____. *Odorico, O Bem Amado ou Uma obra do governo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

_____. *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: Civilização Brasileira, 1982a.

_____. Teatro popular. In: CAMPEDELLI, Sandra. *Dias Gomes: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982b.

_____. Nota do autor. In: MERCADO, Antônio (coord.). *Coleção Dias Gomes: os falsos mitos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *Odorico na cabeça*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

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

_____. *O Bem-Amado*. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2010.

Jornais

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1973 e 1977, acervo *online*.

O Globo, Rio de Janeiro, 1973 e 1977, acervo *online*.

Revista

Veja, 1968 a 1977, edições disponíveis no acervo online da revista. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> acervo *online*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginárias*. Companhia das Letras, 2011.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUIEIROS, Gabriela Hassimoto. *Ficção televisiva e política: a obra de Dias Gomes*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.
- ANGRIMANI, D. *Espreme que sai sangue*. São Paulo: Summus, 1995.
- ARRUDA, Lilian (Coord.). *Entre tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia da TV Globo*. Rio de Janeiro: Globo, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, Carlos Eduardo Sampaio. Entre o Pavilhão Mexicano e o Cine Azteca: cultura visual e formação de identidade no Brasil e México na primeira metade do século XX. *Dimensões*, vol. 29, 2012, p. 262-280.
- BARROS FILHO, Eduardo Amando. *Por uma televisão cultural-educativa e pública: a TV Cultura de São Paulo, 1960-1974*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na época de suas técnicas. de reprodução. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *A história da televisão do Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 37-55.
- BOLAÑO, Cesar. Debate: concentração de propriedade dos meios de comunicação social. IN: Brasil. *Concentração da mídia: Debates no conselho de Comunicação social (CSC)*. Brasília: Congresso Nacional, 2004.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____; PRIOLLI (Orgs.). *Deusa Ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

_____. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. IN: BRITTOS, Valério; BOLAÑO, César (Orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BORGES, Nilson. A doutrina de Segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *Brasil republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BOTTOMORE, Thomas. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

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

_____. *Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *A história da televisão do Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 37-55.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *História social da mídia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BRYAN, Guilherme; VILLARY, Vicente. *Teletema: história da música popular através da teledramaturgia brasileira*. São Paulo: Dash, 2014.

BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: Criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

_____. Ainda sob o signo da Globo. In: BUCCI, Eugênio; KHEL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUDAG, Fernanda E. *Comunicação, recepção e consumo: suas inter-relações em Rebelde*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo). Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2008.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. *História e teoria social*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

_____. *Testemunha ocular*. Bauru: Edusc, 2004.

BUSETTO, Áureo. Ensino sobre a TV: preâmbulo de uma pesquisa. In: PINHO, Sheila; SAGLIETTI, José (Org.). *Núcleos de Ensino*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. Relações entre TV e poder político: dados históricos para um programa de leitura dos produtos televisivos no ensino e aprendizagem. In: PINHO, Sheila; SAGLIETTI, José (Org.). *Núcleos de Ensino*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007a.

_____. Em busca da caixa mágica: o Estado Novo e a televisão. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n. 54, pp. 177-196, 2007b.

_____. A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas e fontes. In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicollelli (Org.). *Dimensões do político na historiografia*. Campinas: Pontes Editora, 2008.

_____. Sem aviões da Panair e imagens da TV Excelsior no ar: um episódio sobre a relação regime militar e televisão. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: EDUFF, 2009.

_____. Sintonia com o contemporâneo: a TV como objeto e fonte da História. In: BEIRED, J; BARBOSA, C. (Orgs.). *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Imagens em alta indefinição: produção televisiva brasileira nos estudos históricos. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). *Imagem em debate*. Londrina: EDUEL, 2011.

_____. Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História*, São Paulo, v.33, n.2, jul./dez. 2014.

CALLIGARIS, C. Verdades autobiográficas e diários íntimos. *Estudos Históricos*, vol. 11, n. 21, Rio de Janeiro, FGV, 1998.

CALZA, Rose. *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CAMPEDELLI, Sandra. *Dias Gomes: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

CAPARELLI, Sergio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: LPM, 1982.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Régis. *No princípio era o som*. São Paulo: Madras, 1999.

CARNEIRO, Marília. *No camarim das oito*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2003.

CARVALHO, José Murilo. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. *Dados Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 40, n. 2, p. 229-250, 1997.

_____. *Cidadania no Brasil: o longo Caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Prefácio à sétima edição. In: LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CERTEAU, Michel. *Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CLARK, Walter. *O campeão de audiência*. São Paulo: Best Seller, 1991.

COMPARATO, Fábio Konder. A democratização dos meios de comunicação em massa. In: Bucci, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

COSTA, Alcir; COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. São Paulo: Annablume, 2000.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 2003.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DECOL, Rene. Mudança religiosa no Brasil. In: *Revista Brasileira de Estudos Pop.* Brasília, 16, n. 1/2, jan./dez., 1999.

DIAS, José. *Odorico Paraguaçu, o bem-amado de Dias Gomes: história de um personagem larapista e maquiavelento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

DINIZ, Sheyla de Castro. Desbundados e marginais: MPB “pós – tropicalista” do contexto dos anos de chumbo. In: *Anais XII Brasa*, Londres, 2014. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XII/Proceedings/Sheyla%20Castro%20Diniz%20-%20Desbundados%20e%20Marginais.pdf. Acesso: 10 de abril 2016.

EARP, Fábio S.; PRADO, Luís C. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: DELGADO, L.;

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERREIRA, J. (Orgs.) *O Brasil republicano: o tempo da ditadura*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FVG, 2002.

_____. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: DELGADO, L.; FERREIRA, J. (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

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

FREDERICO, C. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J. Q. *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1995.

GASPARI, Elio. *Ilusões armadas: ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

GROPPO, L. A. *Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis nos anos 1960*. Tese de Doutorado (Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2000.

GULLAR, Ferreira. Prefácio. IN: GOMES, Dias. *O Bem-Amado*. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2010.

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

HAGEMEYER, Rafael. *História & audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HAMBURGUER, Esther I. Visibilidade em Questão: mulheres, negros e nordestinos na Mídia. *Cadernos de Pesquisa do Cebrap*, São Paulo, 1996.

_____. Diluindo Fronteiras: as telenovelas no cotidiano. In: Lília Schwarcz (Org.). *História da Vida Privada*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Política e Novela. In: Eugênio Bucci (Org.). *A TV aos 50: Criticando a Televisão Brasileira no seu Cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

- _____. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, p. 153-175, 2007.
- _____. Novelas como proto-interação, ou para uma crítica dos estudos de recepção. *Interin*, Curitiba, v. 09, p. 1-15, 2010.
- _____. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. São Paulo: Lua Nova, 2011.
- _____. Beto Rockefeller, a motocicleta e o Engov. *Revista Significação*, São Paulo, n. 41, p. 14-36, 2014.
- JANNUZZI, Gilberta. *Confronto pedagógico*: Paulo Freire e Mobral. São Paulo: Cortez, 1987.
- JEANNENEY, Jean-Noel. A mídia. In: REMOND, René. (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- KEHL, Maria Rita; CARVALHO, Elizabeth; RIBEIRO, Santuza. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- _____. As novelas, novelinhas, novelões: mil e uma noites para as multidões. In: Novaes, Adauto (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco. População e sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). *Modernização, ditadura e democracia 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- KORNIS, Mônica Almeida. Agosto e agostos: a história na mídia. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da TV Globo*. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.
- _____. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.16, n. 1, jan./jun., p.125-142, 2003.
- _____. Ficção televisiva e identidade nacional: anos dourados e a retomada da democracia. In: KORNIS, Mônica A.; ABREU, Alzira A.; WELTMAN, Fernando L. (Org.). *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- _____. Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas em 1950. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 71-90, 2004.

_____. A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em Decadência. In: ABREU, Alzira Alves de. (Org.). *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

_____. Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 37, p. 119-141, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012.

LANGARO, Cleiser Schenatto. Sátira política e riso burlesco em “O Bem-Amado” de Dias Gomes. *Anais VI Seminário Nacional de Literatura História e Memória*, 2006.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. *Figurino: uma experiência na televisão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LUKACS JÚNIOR, Estevão. *Pecado e coragem: modernidade telenovela e ideologia (1969-1977)*. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo, 1995.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

MALGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história*. Salvador: ABAP, 1990.

_____. *Mídia Controlada*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. *História da Televisão Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2010.

MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEDEIROS, Ana Maria de. *Uma metáfora do Brasil: O Bem-Amado e a teledramaturgia de Dias Gomes*. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Santa Catarina, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz a história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36 2003.

MERCADO, Antônio (Coord.). *Coleção Dias Gomes: os falsos mitos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.

OLIVEIRA, Wellington Amarante. Televisão e História: os (des)caminhos teórico-metodológicos trilhados na pesquisa histórica sobre a criação do programa Telecurso 2º Grau da Fundação Roberto Marinho, 1978-1981. In: *Anais IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*: Londrina, 2013, p. 3189 – 3199.

ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *A Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992.

PALHA, Cássia R. Louro. *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2008.

PIQUEIRA, Maurício Tintori. *Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo de Televisão e a formação de uma identidade nacional (1969-1975)*.

Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, 1992.

PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (Org.). *Dicionário Globo de TV: Programas de dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PROENÇA FILHO, Domicio. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 18, n.50, Jan./Abr., 2004.

RAGO, Margaret. O feminismo no Brasil: dos anos de chumbo à era global. *Estudos Feministas*. jan./julho, 2003. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/margl.htm>> Acesso em 08 de jan. de 2014.

REIS, Daniel Aarão (Org.) *Modernização, ditadura e democracia: 1964 - 2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REMOND, René. (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart (Coord.) *Guia ilustrado novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

_____ ; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *A história da televisão do Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBKE, Nadib. Telenovela writers under the military regime in Brazil: beyond the cooption and resistance dichotomy. *Magazine Media Culture & Society*, June 29, p. 659-673, 2011.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.

RIXA. *Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação*. São Paulo: Objetiva, 2000.

ROLLEMBERG, Denise. Ditadura, intelectuais e sociedade: “O Bem-Amado” de Dias Gomes. In: Azevedo, Cecília (Org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

_____. “O Bem-Amado” e a Divisão de Censura de Diversões Públicas. São Paulo: *Anais do Simpósio Nacional de História*, ANPUH, 2011, p. 1-12.

_____. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. *O Brasil republicano: tempo de ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROSENFELD, Anatol. A obra de Dias Gomes. In: GOMES, Dias. *Odorico, O Bem-Amado ou Uma obra do governo*. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes, do PC à TV: questões para uma análise histórica. In: *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)*, p.1-15, 2008.

_____. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2012.

_____; SILVA, Marco A. R; RIBEIRO, Ana Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, jul./dez., p. 65-80, 2009.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar de cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

SANTANA, Dhione Oliveira; FERREIRA, Raquel Marques Carriço. *Merchandising comercial da Lukscolor na telenovela da Rede Globo Insensato Coração: entre o real e o ficcional em contexto com a cultura de massa*. *Revista temática*. Ano VIII, n: 5, maio, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Cristiane V.; BRAGA, Claudia M. Tele-dramaturgia: reflexões acerca dos elementos dramáticos na telenovela brasileira. In: *Anais do II Colóquio de Psicologia da Arte*. São Paulo: IP-UPS, 2007, p. 1-8.

SILVA, Carlos Eduardo. Estado, sociedade civil e meios de comunicação. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

SILVA, Francisco C. O Brasil no mundo. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SIMÕES, Inimá. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir; KEHL, Maria; SIMOES, Inimá. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SOBRINHO, Barbosa Lima. Prefácio segunda edição. In: LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SOLIN, Pierre. Televisão: uma outra inteligência do passado. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo: Unesp, 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. E as famílias na sala de jantar: aprendendo a ver televisão na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n.69, março/maio, p. 159-180, 2006.

SOUZA, Gabrielle L. *O surgimento da Rede Globo: acordos econômicos e alianças políticas entre 1962 e 1972*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2012.

SUETU, Claudio. *Design de efeitos especiais no cinema*. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Aembí-Morumbi, São Paulo, 2010.

VIEIRA, Marcelo D. *O cangaço no cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2007.

VITÓRIO, Gabrielle. *Teledramaturgia transmidiática: as variações morfológicas na narrativa da telenovela*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2015.

WAJNMAN, Solange. Figurino de Telenovela e rede de conexões: em busca de uma proposta metodológica. *Anais Colóquio de Moda*, 2013. Disponível em: http://www.coloquiomodas.com.br/anais/anais/9-Coloquio-deModa_2013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Moda-Midia-e-Estilos-de-Vida/Figurino-de-Telenovela-e-rede-de-conexoes-em-busca-de-uma-proposta-metodologica.pdf.

WANDERLEY, Sônia. O campo televisivo e a política nacional (1950-1970). In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Intercom), 2005a.

_____. *Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular*. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2005b.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

ZAMBI, Gabriela Farley M. A importância do processo neológico na construção de sentido de “O Bem-Amado” de Dias Gomes. *Soletras*, n.10, jul./dez., 2010.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.