

PAULO FABRÍCIO DOS REIS SILVA

ROQUE SANTEIRO: o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social

PAULO FABRÍCIO DOS REIS SILVA

ROQUE SANTEIRO: o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana, conforme projeto aprovado na seleção 2014, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Área de Concentração: Desenho e Cultura

Linha de Pesquisa: Linguagens Visuais – Memória e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA
2016**

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S582r Silva, Paulo Fabrício dos Reis
Roque Santeiro : o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social / Paulo Fabrício dos Reis. – Feira de Santana, 2016.
114 f. : il.

Orientador: Humberto Luiz Lima de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2016.

1. Telenovela brasileira – Estudo e crítica. 2. Roque Santeiro (personagem) – Crítica e interpretação. 3. Cultura popular. I. Oliveira, Humberto Luiz Lima de, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-32

PAULO FABRÍCIO DOS REIS SILVA

ROQUE SANTEIRO: o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana, conforme projeto aprovado na seleção 2014, para área de concentração *Desenho e Cultura*, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira (Orientador)
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Profa. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Profa. Dra. Nadia Virginia Barbosa Carneiro
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Aprovada em 25 de outubro de 2016.

FEIRA DE SANTANA - BAHIA
2016

Ao meu pai, Pedro Paulo da Silva (*in memoriam*), um *mestre* das estradas e rodovias, por ter me mostrado que o melhor da vida é lutar para realizarmos nossos sonhos e sempre compartilhar a alegria das vitórias com aqueles que nos ama.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder a vida e a força para persistir em meus projetos. Aos meus santos de devoção, especialmente à Bem-Aventurada Dulce dos Pobres, pela proteção e segurança que me possibilitaram percorrer os caminhos e descaminhos durante a investigação.

Aos meus familiares, principalmente à minha mãe e ao meu irmão Rodrigo, que estiveram ao meu lado e acreditaram que tudo daria certo. Aos meus queridos amigos, todos aqueles que me acompanharam e incentivaram nesta caminhada, agradeço pela solidariedade e confiança, e por me ajudarem a continuar. Vocês foram o bálsamo para os momentos de crise e desânimo. Obrigado por existirem.

Aos companheiros de mestrado, agradeço pelo compartilhamento de angústias e troca de incentivos. Particularmente, agradeço pela amizade e carinho do querido e das queridas colegas, e agora amigos para a vida, Maurício, Clara, Edineusa, Laís, Nadja e Rita. Ao corpo docente e à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, por acreditarem em mim e apostarem em meu trabalho, por me mostrarem que eu conseguiria desenvolver a pesquisa, e por valorizar os meus esforços em todo o decorrer do curso.

Agradeço especialmente aos professores Luís Vítor e Cláudio Cledson, por terem enxergado as potencialidades de meu projeto e pelo incentivo a ingressar no Programa. Aos professores das disciplinas do curso, especialmente ao Prof. Edson Dias, à Profa. Lilian Pacheco, à Profa. Lilian Queiroz e à Profa. Ana Rita Sulz, pelo aprendizado e contribuições, certamente um legado para a vida. Fico grato ainda ao orientador Professor Humberto Luiz Lima de Oliveira.

Aos professores Gemicrê Nascimento e Marise de Santana pela oportunidade de compartilhar saberes no Estágio Docência e por me mostrarem as especificidades do ser docente. Obrigado também à turma de História da Arte Brasileira (2015.1), que me oportunizou momentos de grande satisfação e por reforçar a minha crença de que a sala de aula é uma via de mão dupla, onde se ensina e se aprende o tempo inteiro. À Profa. Alana El Fahl e à Profa. Nadia Virginia, agradeço pelas contribuições no percurso e por acreditarem no resultado positivo deste trabalho.

Finalizo meus agradecimentos aos grandes apoiadores do projeto e da pesquisa. A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por oportunizar o financiamento para um trabalho desta natureza; e a Rede Globo, em especial à equipe do Globo Universidade e do CEDOC-TV Globo, por confiarem em meu projeto e concederem todas as informações possíveis para seu desenvolvimento. Um obrigado especial para Juan Manuel, do Globo Universidade, pelo apoio e acompanhamento do processo de investigação; e para Laura Martins e Raquel Nunes, do CEDOC-TV Globo, pela atenção e disponibilidade no atendimento de demandas documentais da pesquisa. Muito obrigado.

Dizem que Roque Santeiro,
Um homem debaixo de um santo,
Ficou defendendo o seu canto e morreu.
Mas sei que é ainda vivente,
Na lama do rio corrente,
Na terra onde ele nasceu.

Sá e Guarabira

SILVA, Paulo Fabrício dos Reis. *Roque Santeiro: o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social*. 114 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2016.

RESUMO

O presente trabalho, intitulado "*Roque Santeiro: o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social*", se desenvolveu a partir da leitura da telenovela, e do texto de dramaturgia que a inspirou, e descreve o processo de construção e ressignificação da personagem título da obra televisiva *Roque Santeiro*. Foi estabelecida uma relação entre a telenovela e a sociedade brasileira, a partir da análise dos aspectos simbólicos e das representações da brasilidade contidos na trama. Iniciamos o trabalho com a descrição do processo de desenvolvimento da televisão no Brasil e da difusão do folhetim na televisão, a telenovela, considerando a sua importância enquanto narrativa da representação do cotidiano. Além disso, verificamos em que fontes se baseou Dias Gomes, principal autor do texto de teledramaturgia, e de que maneira a própria sociedade brasileira foi evidenciada na composição das alegorias presentes na telenovela, com destaque para a formação e a desconstrução do arquétipo do herói presente no desenho artístico da obra. Para atender aos objetivos do trabalho, tentamos estabelecer relações semiológicas entre a peça teatral *O Berço do Herói*, também de autoria de Dias Gomes, e a sua adaptação no texto da telenovela *Roque Santeiro*. Considerando a importância dos elementos do universo simbólico da cultura popular brasileira na trama, foi traçada uma relação com a figura mítica do Padre Cícero, articulando os aspectos da cultura popular e do imaginário na obra.

Palavras-chave: Roque Santeiro; Telenovela; Imaginário; Cultura Popular; Alegorias.

SILVA, Paulo Fabrício dos Reis. *Roque Santeiro*: el (re)diseño del mito y proyecciones del imaginario social. 114 f. il. 2016. Disertación (Maestría) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2016.

RESUMEN

Este trabajo, titulado "*Roque Santeiro*: el (re)diseño del mito y proyecciones del imaginario social", desarrollado a partir de la lectura de la telenovela "*Roque Santeiro*" y del texto dramático que la inspiró, describe el proceso de construcción y reinterpretación del personaje del título. Fue establecida una relación entre la novela y la sociedad brasileña a partir del análisis de los aspectos simbólicos y la brasilidad de las declaraciones contenidas en la trama. Empezamos el trabajo con la descripción del desarrollo de la televisión en Brasil y la difusión del folletín en la televisión y la telenovela, dada su importancia como narrativa de la representación del cotidiano. Además, hemos encontrado las fuentes en las cuales se apoyó Dias Gomes, autor principal del texto *Roque Santeiro*, y como la sociedad brasileña se evidenció en la composición de las alegorías presentes en la telenovela, con énfasis en la formación y la deconstrucción del arquetipo del héroe en el diseño artístico de la obra. Para cumplir con los objetivos del trabajo, tratamos de establecer relaciones semióticas entre el texto del teatro *O Berço do Herói*, también del autor Dias Gomes, y la adaptación del texto de la telenovela *Roque Santeiro*. Teniendo en cuenta la importancia de los elementos del universo simbólico de la cultura popular brasileña en la trama, se elaboró una relación con la figura mítica del Padre Cícero, considerando los aspectos de la cultura popular y del imaginario en la telenovela.

Palabras clave: Roque Santeiro; telenovela; imaginario; cultura popular; alegorías.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Gráfico 1 Etapas básicas no processo de redesenho em uma produção audiovisual
- Figura 1 Roque Santeiro (José Wilker)
- Figura 2 Roque Santeiro (José Wilker)
- Figura 3 Zé das Medalhas (Armando Bogus)
- Figura 4 Matilde (Yoná Magalhães), Rosaly (Isis de Oliveira) e Ninon (Cláudia Raia)
- Figuras 5 Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte)
- Figuras 6 Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte)
- Figura 7 Padre Hipólito (Paulo Gracindo)
- Figura 8 Padre Albano (Cláudio Cavalcante) e Tânia (Lídia Brondi)
- Figura 10 Professor Astromar (Rui Rezende).
- Figura 11 Professor Astromar (Rui Rezende) – o lobisomem, e Ninon (Cláudia Raia).
- Figura 12 Praça Roque Santeiro, a Praça da Matriz de Asa Branca
- Figura 13 Padre Cícero
- Figura 14 Padre Hipólito (Paulo Gracindo)
- Quadro 1 Perspectivas da produção autoral de Dias Gomes
- Figura 15 Beato Salu (Nelson Dantas)
- Figura 16 Beato Salu (Nelson Dantas)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional nº 5
CEDOC	Centro de Documentação
DOPS	Departamento de Ordem Social e Política
DPF	Departamento de Polícia Federal
IDART	Departamento de Informação e Documentação Artística
RCA	Radio Corporation of America
TV	Televisão
PCB	Partido Comunista Brasileiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	
1. CULTURA E TELEVISÃO: A TELENVELA BRASILEIRA E A REVOLUÇÃO DA IMAGEM	23
1.1 A TELEVISÃO NO BRASIL E AS PRIMEIRAS TRAMAS FOLHETINESCAS ...	35
1.2 DIAS GOMES E A NOVA TELEDRAMATURGIA	42
1.3 A TELEDRAMATURGIA DE DIAS GOMES: REPRESENTAÇÕES DO COTIDIANO E DO IMAGINÁRIO POPULAR	53
CAPÍTULO 2	
2. <i>ROQUE SANTEIRO</i> : UM (RE)DESENHO DO BRASIL	63
2.1 DO TEATRO À TELEVISÃO: RELEITURAS DO MITO EM <i>O BERÇO DO HERÓI</i> E EM <i>ROQUE SANTEIRO</i>	67
2.2 AS PERSONAGENS EM <i>ROQUE SANTEIRO</i> : CARICATURAS E REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS	74
2.3 LUÍS ROQUE DUARTE: O DUPLO DO PADIM CIÇO	88
2.4 A IMAGINAÇÃO, A MEMÓRIA E A INFLUÊNCIA CULTURAL DE DIAS GOMES: ELEMENTOS DEFINIDORES DO TRAÇADO DE <i>ROQUE SANTEIRO</i>	94
2.5 O IMAGINÁRIO E O UNIVERSO SIMBÓLICO EM <i>ROQUE SANTEIRO</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS.....	110

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

As representações sociais através da literatura, das artes cênicas e, mais recentemente, da teleficção, são pontos a ponderar no traçado da gênese da sociedade brasileira. A literatura e seus reflexos audiovisuais, principalmente o cinema e a teleficção, apresentam aspectos da sociedade, pontuam a história e oportunizam reflexões acerca do meio, possibilitando também transformações do homem e do seu posicionamento crítico diante das situações cotidianas. Nessa perspectiva, reconhecer a sociedade é permitir ampliação da visão de mundo dos indivíduos, estimulando o exercício à reflexão sobre as suas realidades. Textos de teledramaturgia, em sua maioria, enraizados em textos literários, inclusive de dramaturgia, tendem a estabelecer correlações com o momento histórico o qual as tramas se ambientam e, por conseguinte, identificar características da sociedade a qual se referem, em histórias que podem ser assinaladas enquanto atemporais ou não, universais ou particularizantes.

A tele dramaturgia, ou seja, a dramaturgia na televisão, de forma mais dinâmica, acessível, e com alcance mais ampliado, se encarrega de apresentar concepções acerca do mundo e suas mudanças, que permitem certa reflexão, apesar do caráter de entretenimento; e, de alguma maneira, estimula a criticidade, a discussão, o questionamento, além de determinar tendências e problematizar (pre)conceitos. A telenovela, bem como o teatro, possui, em essência, a função de retratar e dramatizar situações que estimulam o debate sobre questões, acima de tudo, relacionadas à condição humana. Nessa perspectiva, *Roque Santeiro* (1985), telenovela de Dias Gomes, e *O Berço do Herói* (1963), a peça que a inspirou, se constituíram obras que possibilitaram e estimularam uma investigação acerca de alguns temas transversais às questões que sustentam as narrativas, a partir de uma atenta análise do conteúdo. Em consequência, se conformou instigante estabelecer um estudo sobre questões que envolvem memória, imaginário e afirmação identitária, a partir da interpretação das perspectivas do autor, na construção dos universos narrativos das obras interligadas, a de teleficção e a de teatro, nas quais a sociedade brasileira se configura protagonista.

O meu interesse pelo trabalho de Dias Gomes surgiu quando assisti a telenovela *Roque Santeiro* pela primeira vez. A simpatia por ele se constituía à medida que eu o

reconhecia e também a sua obra, uma vez que suas personagens já habitavam o meu inconsciente por terem marcado a vida de meus pais e de várias outras pessoas próximas a mim. Após a sua morte trágica em 1999, com a reapresentação de capítulos do seriado *O Bem Amado* (1980), da microssérie *O Pagador de Promessas* (1988), e logo a seguir da telenovela *Roque Santeiro* (1985), que se concretizou a admiração pelo trabalho e postura do autor. A reprise da telenovela ocorreu em 2000, em 145 capítulos, que foram editados para o horário das 14 horas, no conhecido *Vale a Pena Ver de Novo*, na Rede Globo de Televisão.

Acompanhei a telenovela de uma maneira tão dedicada, que não perdia um capítulo sequer; algo diferente, pois nunca antes havia acontecido isso com nenhuma outra. Certamente nessa época, já havia conferido ao menos fragmentos de outros trabalhos de Dias Gomes, escritos e adaptados tanto para TV, quanto para o Cinema, entre eles: *O Bem Amado* (telenovela – 1973; seriado – 1980), *Saramandaia* (1976), *Mandala* (1987), *O Pagador de Promessas* (filme – 1962; minissérie – 1988), *Noivas de Copacabana* (1992), *Decadência* (1995), *O Fim do Mundo* (1996); e seu último trabalho na TV, em 1998, o texto da minissérie *Dona Flor e seus Dois Maridos*, adaptação da obra homônima de Jorge Amado. Mas foi ao final da exibição da reprise de *Roque Santeiro*, quando realizei a leitura do texto da peça *O Berço do Herói*, que a minha empatia pelo autor se consolidou. Pouco depois, em 2003, fiz a leitura da sua autobiografia, intitulada *Apenas um Subversivo*, que foi o ápice do envolvimento com a história de Dias Gomes, o que me estimulou a não deixar mais de ler os seus textos que, um pós outro, foram preenchendo lacunas no que tange minhas crenças, ideologias e conhecimento de mundo.

Ao ingressar na graduação em Letras, surgiu o interesse imediato em desenvolver uma pesquisa cuidadosa sobre *O Berço do Herói*, no entanto, isso somente aconteceu no final do curso, como trabalho de conclusão. Porém, antes disso, o desejo e a disposição para essa diligência impulsionava a inserção do texto, do autor, da ideologia, e de tudo que se relacionava direta ou indiretamente com o tema da obra supracitada, em trabalhos e discussões em sala de aula, e nos corredores da universidade. Desde então, foi iniciado o processo de levantamento do *corpus*, que nunca cessou. Recentemente, à medida que a pesquisa era encaminhada, a curiosidade aumentava, as descobertas preenchiam as lacunas, as interrelações se compunham, e a proximidade da trama, das

personagens e da aura de *Roque Santeiro* se apresentavam com mais intensidade, me convencendo da importância de uma pesquisa dessa natureza.

A presente investigação se constituiu a partir da técnica de análise de conteúdo, se desenvolveu a partir da reflexão das questões levantadas a partir do material que foi levantado. O processo desta pesquisa consistiu em identificar as fontes documentais, tanto textuais, quanto audiovisuais, etc.; além de analisar o conteúdo do *corpus* e reconhecer as ideias e/ou perspectivas a partir do levantamento de informações correlatas, com base em ampla bibliografia, levando em consideração aspectos concernentes à teledramaturgia. O desenvolvimento de um estudo sobre esse tema se fez possível a partir de uma abordagem qualitativa, considerando que essa abordagem “parte do fundamento que há uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto e a subjetividade do sujeito”. (CHIZZOTTI, 1998, p. 78).

Nessa perspectiva, a pesquisa também se constitui bibliográfica, levando em consideração a problematização do projeto de pesquisa a partir de referências publicadas, analisando e discutindo as contribuições culturais e científicas de tais referências; e se desenvolveu a partir de um viés histórico-antropológico, tendo como pressuposto a análise de aspectos específicos das obras selecionadas, dos acontecimentos históricos e do contexto que as envolve, além das perspectivas do autor, considerando sua bagagem e repertório sociocultural, e suas vivências. A coleta de dados se deu desde antes do início do desenvolvimento da pesquisa, mas não foi nem acumulativa e nem linear, pois o fluxo de informações independeu da estrutura pretendida para composição do texto. A análise de conteúdo se mostrou o método de tratamento de análise de informações mais apropriado para o desenvolvimento da pesquisa. Essa técnica é aplicada na análise de informações contidas em textos escritos ou de qualquer comunicação, que, a partir de técnicas de coleta de dados documentais, suscitam a decomposição do material e a seleção de informações pertinentes à proposta de pesquisa. “O objetivo da análise de conteúdo é compreender criticamente o sentido das comunicações, seu conteúdo manifesto ou latente, as significações explícitas ou ocultas”. (CHIZZOTTI, 1998, p. 98).

Entre os elementos constitutivos do *corpus* para a pesquisa, foi utilizado o texto teatral *O Berço do Herói*, além de fragmentos da telenovela *Roque Santeiro*, na versão

original, de 1985, sem cortes, que foi reexibida pelo canal Viva, entre 18 de julho de 2011 e 4 de maio de 2012, que possui 209 capítulos no total. Mais especificamente, foram selecionadas algumas cenas e sequências compreendidas entre o capítulo 01 e 40, e entre o capítulo 163 e o capítulo final, que foram os escritos especificamente por Dias Gomes. Além de anotações sobre esses fragmentos selecionados, foram explorados o *script* original da telenovela, reportagens de periódicos da época de exibição, e outras matérias jornalísticas relacionadas, a maioria acessada diretamente, em visita ao Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC), ocorrida em 2015, a partir de apoio à pesquisa, concedido pela emissora, através do Globo Universidade. Ademais, foram utilizadas entrevistas com o autor e outros membros da produção, que foram publicadas em periódicos, e veiculadas em formato audiovisual, bem como fragmentos e informações sobre a 1ª versão da telenovela, de 1975. E também relevante à pesquisa, foi realizada uma visita à Juazeiro do Norte, em 2014, no período da Romaria de Finados, a fim de vivenciar a atmosfera da cidade-cenário de *Roque Santeiro*, uma vez que a cidade cearense serviu de inspiração para a composição da cenografia da telenovela.

Roque Santeiro, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, veiculada pela Rede Globo de Televisão, dez anos antes da estreia, quase fora ao ar em outra versão, que foi censurada antes mesmo de ser exibida, embora, na ocasião, já tivessem sido escritos 51 capítulos, e gravados 36 deles. O veto foi estabelecido depois que agentes do Departamento de Ordem Social e Política (DOPS), por conta de um grampo telefônico, descobriram que Dias Gomes estava adaptando *O Berço do Herói*, peça de teatro de sua autoria, escrita nos anos 1960, exatamente quando o Brasil passava pelo período da ditadura civil-militar. Essa obra de teatro se constitui em uma das mais importantes da sua carreira e deveria ter sido encenada pela primeira vez no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, em 22 de julho de 1965, porém, no dia da *première*, poucas horas antes da apresentação, a encenação foi vetada pela Censura Federal, com ordens expressas do então governador do antigo estado da Guanabara, Carlos Lacerda, que, pressionado pelos militares, considerara a peça imoral e subversiva.

O Berço do Herói foi o texto de teatro de Dias Gomes que mais deu trabalho à censura, e o processo que levou à censura, foi uma história kafkiana¹, como ele mesmo afirmava. O texto havia sido aprovado, mas o espetáculo fora proibido. Acusado de ter alterado o texto, Dias Gomes sugeriu que as ‘alterações’ fossem revistas para a peça ser encenada, mas os censores recusaram a proposta. Após grande movimentação da classe artística, a fim de que o espetáculo fosse autorizado, descobriu-se que a proibição se deu basicamente porque Dias Gomes havia sido considerado imoral e subversivo, principalmente por ter colocado um cabo da Força Expedicionária Brasileira como desertor. Essa perseguição deve-se, portanto, ao fato da peça tratar de um falso mito, um pseudo-herói militar, nesse caso, chamado Cabo Jorge; uma personagem que Dias Gomes apresentou num tom cômico e satírico, criando uma imagem antinacionalista, atingindo diretamente o Exército Brasileiro, e causando um desconforto para as autoridades militares da época.

Em 1980, com a decretação da Anistia, obras de Dias Gomes, inclusive *Roque Santeiro*, foram liberadas para apresentação. Porém, somente em 24 de junho de 1985, já com o processo de redemocratização, a telenovela foi ao ar, alcançando grande sucesso de público e de crítica. Laura Graziela Figueiredo Fernandes Gomes, em *Novela e Sociedade no Brasil*, apresenta três possíveis fatores que fizeram de *Roque Santeiro* esse sucesso absoluto e um marco na história da teledramaturgia brasileira.

Em primeiro lugar, o próprio enredo que, em qualquer momento que fosse narrado, mobilizaria atenção do público; em segundo lugar, o contexto social e histórico em que a novela foi transmitida; finalmente, em terceiro lugar, a qualidade técnica que tornou *Roque Santeiro* patrimônio televisual da Rede Globo em particular, pois representou o coroamento de todo um investimento no gênero realizado pela emissora ao longo de sua existência. (GOMES, 1998b, p. 35).

Ou seja, os temas e o contexto de *Roque Santeiro* demonstram que a trama se adequa a qualquer época, levando em consideração a crítica arguta à classe dominante e o tom irônico presente no discurso das personagens, verificável no desenvolvimento da trama. Com personagens alegóricas e uma narrativa encadeada, Dias Gomes nos apresenta uma discussão acerca do arquétipo do herói, elevado a mito religioso, que é desenhado e redesenhado ao longo da trama. E, nesse viés, a telenovela destaca-se como instrumento de reflexão sobre as metáforas do cotidiano, se amparando no impacto e nas

¹ O termo Kaf.ki.a.no/a [Antr. Kafka + -iano/a] adj. Diz-se de situação absurda, opressiva, digna de figurar na obra do escritor alemão Franz Kafka (1883-1924). (FERREIRA, 2010, p. 451).

significações de um texto que evidencia questões recorrentes na sociedade, e apresenta o poder das formas simbólicas que habitam o inconsciente coletivo.

“A imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.” (JOLY, 1996, p. 13). Pensando nisso, é possível compreender que a concepção de teledramaturgia se dá a partir de inúmeras imagens, que são concebidas com a contribuição e interferência de várias pessoas, mediante um processo de constante ressignificação, desde o roteiro até o produto final. O presente estudo se desenvolve a partir da análise de imagens que compõem a obra, considerando inclusive as mentais, ponderando, nesse caso, o processo de elaboração, a construção, o esboço, e a concepção. No que diz respeito à relação da imagem com a mídia, há confusão ao incorporar a TV ao conteúdo publicitário que ela veicula. Por esse motivo, é importante ressaltar que, apesar desse conflito, a publicidade não constitui toda a televisão.

Apesar da característica mercadológica, a imagem na televisão, numa obra de audiovisual, uma telenovela, por exemplo, possui outros sentidos, e não se caracteriza unicamente por uma intencionalidade de exploração publicitária. Afinal, para além dessa questão, a telenovela se ampara em uma história, que é transmitida por um discurso narrativo, que compreende um texto, que possui um enredo e um contexto que a sustenta. E, nessa perspectiva, “poderíamos dizer que história e enredo não são [apenas] funções da linguagem, mas estruturas quase sempre passíveis de tradução para outro sistema semiótico”; como, por exemplo, uma obra de teledramaturgia. (ECO, 1994, p. 41, grifo nosso). Ou seja, a telenovela também possui seu valor artístico-cultural, se referencia, quase sempre em outras obras de valor mensurável, principalmente literárias; e ela tem uma consistência que deve ser levada em consideração, pois há um esforço na sua composição, e não é a sua característica de produto da indústria cultural, que vai reduzi-la a nada, como se percebe em alguns discursos acerca da importância desse tipo de obra.

A teledramaturgia é um fenômeno que, no Brasil, possui suas particularidades, e se enquadra em um modelo. A telenovela “[...] é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que desenvolvem, se complicam e se resolvem no percurso da apresentação.” (PALLOTTINI, 1998, p. 53-54). Conforme Rose Calza, “uma telenovela, do ponto de

vista de sua montagem e produção, é um trabalho que depende de muitas cabeças, com ideias e sensibilidades diferentes”. (CALZA, 1996, p.18). Ou seja, são imagens idealizadas, que dependem de um suporte (a TV) para serem ordenadas, e necessitam de um planejamento e de uma produção. Assim, sem dúvidas, é perceptível que “o produto é resultado do esforço criativo de muitos elementos atuando juntos para sua realização”. (CALZA, 1996, p.18). Ou seja, partindo de um projeto, ou plano, com o objetivo de ordenar o todo, é possível se visualizar o desenho da obra, dando forma à idealização, e, durante todo o processo de produção, são inúmeras as contribuições que geram sua constante ressignificação.

Com relação à relevância cultural e social da teledramaturgia, como pontua Lícia Soares de Souza, “a teleficção é uma produção paraliterária e as produções paraliterárias fazem parte da cultura de grande consumo”. (SOUZA, 2003, p. 23). E completa descrevendo que essas produções mantêm um sistema de convenções narrativas preestabelecidas, gerando relações entre a tradição e o imaginário, preexistindo à prática de recepção. Por sua vez, a recepção de uma obra de ficção televisiva, em sua estrutura básica, pode ser vista a partir de três momentos no desenvolvimento da narrativa: a explanação da trama, a conexão das subtramas e explosão catártica do leitor/espectador; tal como ocorre com uma obra literária ou mesmo uma película cinematográfica, por exemplo. São questões imbricadas, que coexistem e dão significado às obras realizadas e à própria teledramaturgia.

Alguns críticos alegam que a teledramaturgia não consegue alcançar um caráter estético e condenam as telenovelas, as minisséries e os seriados, como produtos da indústria cultural que só servem para alienar seus telespectadores; outros reconhecem apenas as minisséries e seriados como obras que apresentam uma unidade. Ainda há aqueles que reconhecem nas obras de teleficção “um valor didático e pedagógico, além de um valor estético”. (FIGUEIREDO, 2003, p. 24). Na academia, se cria uma ideia simplificada da teledramaturgia, como se os estudos desse fenômeno não carecessem acontecer, pois a telenovela seria, a partir dessa perspectiva pessimista, algo que não necessitaria ser explorado com profundidade, pois, raso seria, e com o qual não se deveria perder tempo. Ou seja, há uma não aceitação da profundidade de sua concepção, por uma falsa ideia de estagnação, o que reduz, portanto, a sua singularidade e consideração, principalmente no Brasil.

Certamente, o distanciamento crítico do foco do estudo possibilitaria o processamento do fenômeno sob uma perspectiva imparcial/objetiva, e poderia, a partir desse ponto de vista, ser mais bem compreendido. Porém, nesta pesquisa, o envolvimento com a investigação, sem um largo distanciamento, é que permitiu uma clareza na leitura, e vislumbrar as inúmeras possibilidades de interpretação e aprofundamento, exatamente corroborando para a desmitificação e a quebra dos preconceitos que intitulam a teledramaturgia como algo de menor valia, sendo menosprezada por estudiosos mais conservadores. Nessa perspectiva, percebemos que a função de crítico e estudioso de algo só é possível através da vivência, e assim se fez para alcançar-se a compreensão deste estudo, o seu desenvolvimento e o compartilhamento das impressões, livre da superficialidade. O que tentamos fazer é reverter essas impressões e provar que em um país onde a teledramaturgia se impõe como um patrimônio cultural e artístico, bem aceito pela sua população, merece seu lugar nas academias, a fim de colaborar para a compreensão da história desse povo, considerando que não há clara necessidade de que todos professem isso, mas com a consciência que não se deve negar a notoriedade do tema.

Capítulo 1

**CULTURA E TELEVISÃO: A
TELENOVELA BRASILEIRA E A
REVOLUÇÃO DA IMAGEM**

1. CULTURA E TELEVISÃO: A TELENVELA BRASILEIRA E A REVOLUÇÃO DA IMAGEM

Percorrendo o tempo, podemos traçar um panorama do pensamento no que diz respeito ao conceito de cultura. No século XVIII, a cultura era vista como sinônimo de civilização e, a seguir, a partir do Iluminismo, torna-se critério de medida do grau de civilização, considerando uma ideia de “evolução” e “progresso”. Esse conceito iluminista de cultura predomina também no século XIX e, seguindo esses ideais, são estabelecidos padrões capitalistas europeus a fim de medir o grau de evolução e de progresso de uma cultura, permitindo uma avaliação das sociedades a partir da existência ou não de elementos próprios do ocidente capitalista: O Estado, o mercado e a escrita. A Europa, com sua postura etnocêntrica, corroborou para a definição dos contrastes sociais, que foram considerados determinantes do dito “desenvolvimento” e “importância” das sociedades; e estas eram avaliadas como evoluídas ou não evoluídas, como primitivas ou desenvolvidas, a partir desses critérios/padrões capitalistas que definiam a existência ou não de cultura, e a sua essência. (CHAUI, 2008, pp. 55-56).

A partir dos princípios da filosofia alemã, se percebe a possibilidade de mudança de paradigmas: a cultura é, então, elaborada como diferença entre natureza e história, numa perspectiva na qual as leis de casualidade regem a ordem natural ou física e visam o equilíbrio; e as normas de adaptação do organismo ao meio ambiente regem a ordem vital ou biológica. Por conseguinte, se estabelece uma dualidade entre ordem humana e ordem simbólica, considerando que a linguagem e o trabalho que capacitam o ser humano no relacionamento com o *ausente*, corroboram para a recriação de sentidos em uma nova dimensão, vinculando meios e fins e possibilitando falar em história, transformando e definindo o homem enquanto *agente* histórico. Já no século XX, inicia-se um processo de desconstrução da ideologia etnocêntrica e imperialista de cultura em detrimento de uma cultura que é definida a partir de ordem simbólica, individualidade e estruturas próprias, livres de padrões determinantes; ampliando a abrangência do significado e compreensão do termo cultura. (CHAUI, 2008, pp. 56-57).

Roque de Barros Laraia, em seu livro *Cultura: um conceito antropológico* nos traz a definição do termo *Culture* por Edward Tylor, que afirma ser, num sentido etnográfico, “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou

qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.” (TYLOR apud LARAIA, 2009, p. 25). Segundo Laraia, no sentido antropológico, “cultura é tudo que, opondo-se à natureza, não pertence ao comportamento inato – é toda atividade humana dotada de sentido ou comandada pelo intelecto.” (LARAIA, 2009, p. 34). A grande questão é que quando se trata de cultura popular, há um conglomerado de concepções e pontos de vista que em vezes negam que há algum tipo de *saber* no que a compreende, considerando-a uma forma de cultura menor e desprestigiada. Essa limitação surgiu no mundo moderno, ao passo que conflitos entre as ideias de *sociedade* e *comunidade* surgiram; ou seja, racionalidade, isolamento e fragmentação, comuns nas sociedades, *versus* naturalidade, agregação e unidade, que conduzem a ideia de comunidade. “Se a comunidade se percebe regida pelo princípio da indivisão, a sociedade não pode evitar que seu princípio seja a divisão interna.” (CHAUI, 2008, p. 58). Essa concepção reflete a questão da divisão cultural, que é um conceito estabelecido socialmente a fim de determinar e hierarquizar a cultura, impossibilitando a unidade, e firmando as rupturas que definem uma cultura dominante e opressora, e outra que é oprimida; uma dita formal e letrada, e outra popular.

Muniz Sodré, em seu livro *A verdade seduzida: por um conceito de cultura do Brasil*, nos instiga a pensar que a prática cultural, dentre outras práticas (técnica, econômica, política, teórica, etc.), é “um processo de produção de expressividade simbólica e de distinções sociais pela sensibilidade individual”. (SODRÉ, 19-- , p. 16). E completa nos afirmando que: “[...] para os antropólogos, cultura já não é mais a tradição transmissível de comportamentos aprendidos, mas um complexo diferenciado de relações de sentido”. (SODRÉ, 19-- , p. 16). Sodré, ao descrever algumas teorias modernas sobre a cultura, destaca a de Roger Kessing, que considera a cultura um sistema adaptativo e cognitivo, ou seja, de conhecimento. Além dessa abordagem, Lévi-Strauss nos apresenta a cultura como sistemas estruturais, ou seja, um sistema simbólico criado na mente humana, que estabelece relação com a abordagem que considera cultura como sistemas simbólicos, desenvolvida pelos antropólogos Clifford Geertz e David Schneider.

O homem tende a ver o mundo através de seu ponto de vista, de considerar o seu modo de vida como mais correto e natural em relação ao outro, configurando uma tendência denominada etnocentrismo. Considerado fenômeno universal, é comum que cada sociedade creia que a sua é o centro do universo, a ‘correta’, ou a ‘escolhida’. Crença

essa que gera problemas de ordem social, como o racismo, a intolerância e, frequentemente, são motivadores e justificados pela violência. Essa instabilidade é comum no que concernem as diferenças étnicas, crenças religiosas, e elementos da cultura popular, sempre considerada menor em relação à dita cultura erudita. Segundo Marion Levy Jr.: “Um indivíduo não pode ser igualmente familiarizado com todos os aspectos de sua sociedade; pelo contrário, ele pode permanecer completamente ignorante a respeito de alguns aspectos”. (LEVY JR. apud LARAIA, 2009, p. 82). Conforme Laraia, “o importante, porém, é que deve existir um mínimo de participação do indivíduo na pauta de conhecimento da cultura, a fim de permitir a sua articulação com os demais membros da sociedade.” (LARAIA, 2009, p. 82). Essa concepção é aplicável à cultura de um modo geral, considerando seu valor para a sociedade, independente se a ela é atribuído o título de popular ou erudito. A grande questão é que muitos autores pensam a cultura popular como folclore, ou seja, “como um conjunto de objetos, práticas, e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas “tradicionais”.” (ARANTES, 1981, p. 16).

Na França do século XVIII, havia a designação de que a cultura popular seria um resíduo de tradição, uma mescla de superstição e ignorância. O termo cultura popular se estabelece no século XIX, no Romantismo, período no qual se considerava como sendo a cultura do povo bom, verdadeiro e justo.

Antes disso, desde o Renascimento, a cultura limitava-se a uma divisão em dois campos nitidamente separados: de um lado, a cultura erudita, isto é, a cultura superior das “belas letras” e das “belas artes”, privilégio das classes economicamente dominantes; de outro, a cultura popular, produzida pelas classes subalternas responsáveis pela preservação ritualística da memória cultural de um povo. (SANTAELLA, 2005, p. 10).

Somente no século XX, há a junção da visão romântica com a iluminista, sendo que a primeira universaliza e a identifica enquanto cultura nacional, definindo-a como boa, pois é feita pelo povo, portanto, verdadeira; e a segunda visão, por sua vez, identifica-a como uma cultura que tende a ser tradicional e atrasada em relação ao seu tempo, e, por essa concepção, propõe a extinção da cultura popular através da educação formal; e, para além dessas compreensões, há a vertente populista, que eleva a cultura ao caráter revolucionário, considerando-a instrumento de conscientização. Em linhas gerais, podemos entender que a cultura dominante possui seu lugar na exploração econômica, na dominação política e na exclusão social; e, sobremaneira, esse lugar também

evidencia, com maior nitidez, os produtores e atores (classe trabalhadora) na elaboração da cultura popular. (CHAUI, 2008, pp. 58-59)

Muniz Sodré afirma que: “[...] *cultura* remete sempre ao relacionamento com as diferenças, logo, com o *sentido*.” (SODRÉ, 19--., p. 44). Para ele, “[...] o sentido é algo que se auto-engendra: ele é a sua própria condição, sem pré-requisitos formais para sua própria existência.” (SODRÉ, 19--., p. 45). Quer dizer, se uma manifestação cultural específica tem um sentido para uma determinada comunidade, e nenhum para outra, ela não perde seu valor, pois se faz necessário pensar em culturas, no plural, para compreender a diversidade dos modos de viver, pensar e agir. Esse movimento, comum quando se fala em cultura popular, causa um fenômeno que a intitula “a outra cultura”, o que implica negativamente, e isso ocorre por conta de visões valorativas, indicando que socialmente há dois lados, um sendo a cultura popular e a massa, o povo, e outro sendo a cultura erudita e a elite; evidenciando, assim, um etnocentrismo e autoritarismo cultural, que necessita ser superado, pois se faz necessário pensar a cultura no plural e no presente. Bem verdade, conforme afirma Santaella, há um movimento inoperante de separação rígida entre cultura erudita, popular e de massa, e a última sendo vista como à parte e alheia às outras duas; como se fosse uma terceira forma de cultura, totalmente estranha às antecedentes. (SANTAELLA, 2005, p. 11).

Há uma discussão sobre o popular e o nacional no Brasil, que merece atenção, especificamente se falando de cultura popular de massa. Para Ortiz, “o advento dessa vertente da cultura implica a redefinição dos conceitos de cultura e política, nos próprios parâmetros da discussão cultural.” (ORTIZ, 1991, p. 160). Sabendo-se que inicialmente os estudos sobre cultura popular se pautavam na discussão acerca de questões folclóricas e associando o popular ao tradicional e às manifestações culturais das classes populares. E esse pensamento folclórico tinha como foco a identificação dos símbolos nacionais considerando que essas tradições determinariam uma visão do que seria o “espírito de um povo”. A cultura popular seria, pois, uma configuração simbólica de determinada população de um país, e o seu estudo configura a manifestação da consciência regional que se opõe ao Estado centralizador. Elementos da cultura popular, inseridos na concepção narrativa de teledramaturgia, por exemplo, possibilitam uma visão da pluralidade cultural de um país.

A telenovela brasileira, em suas particularidades, não somente deve ser vista como um produto midiático, mas também como uma verdadeira forma de expressão artística e de difusão da cultura, que se consolidou ao longo de sua existência, e que traduz em algumas de suas histórias a sociedade brasileira e suas interfaces, evidenciando a diversidade cultural do Brasil, através da concepção e ressignificação das imagens, a partir de narrativas que podem ser tomadas como “histórias sobre nós que nós contamos a nós mesmos”. (GEERTZ apud GOMES, 1998b, p. 15). Essa telenovela se constituiu e se consolidou através de uma televisão que engatinhou, em princípio, mas que, ao longo dos anos, se firmou como importante instrumento de comunicação.

O sistema de comunicação de cada sociedade possui sua singularidade e peculiaridades próprias em sua estruturação. O avanço das comunicações tem relação, por certo, com o desenvolvimento das sociedades as quais pertencem. Sobremaneira, os meios de comunicação, ou *media*, são importantes para a construção de conceitos, para fixação de ideologias, para ordenação política, para a manutenção de certa estrutura determinada, enfim, para a constituição do ritmo, da velocidade, da intensidade e do direcionamento do movimento das transformações advindas; ocasionando, inevitavelmente, alterações contundentes na construção do pensamento humano e na maneira que os indivíduos se relacionam com o mundo ao seu redor. E é através de linguagens específicas e particulares, que compreendem os meios de comunicação, que essas transformações acontecem.

As linguagens que se entrelaçam e formam a diversidade dos meios de comunicação são necessárias para interligar os pensamentos, conectar pessoas e tornar possível o entendimento, a compreensão, criando uma ponte entre mundo e o homem, e possibilitando, por outro lado, indagações sobre o *ser* e *estar* neste mundo.

A linguagem é aquilo que além de caracterizar e diferenciar o homem dos demais seres, o constitui, porque o torna capaz de produzir uma representação do seu mundo. Gradativamente, essa representação se torna tão mais externa a ele quanto complexa, um verdadeiro mundo à parte que, paradoxalmente, consegue ligá-lo e, ao mesmo tempo, afastá-lo do seu ambiente. (CARNEIRO, 1996, p. 12).

Nadia Virgínia Barbosa Carneiro nos confirma a dupla característica da linguagem: “por um lado, de fato, aproxima o mundo, o torna compreensível, diminui o abismo

entre este e o homem, mas, por outro, torna o mundo distante porque cria outro mundo — o mundo da linguagem — ao inventar códigos arbitrários para nomeá-lo.” (CARNEIRO, 1996, p. 13). E completa afirmando que esses códigos, ou seja, os nomes, as palavras, são como uma metáfora indispensável, que modifica e recria tudo que toca e que instaura o mundo verdadeiramente humano. Palavras que se decompõem e transformam enunciados. Palavras que geram conflitos e também solucionam dúvidas. Através da fala, a palavra se mantém constante, viva, e por meio da escrita, ela se perpetua.

Conforme Walter J. Ong, a estruturação dos processos de pensamento humano se constituiu pela tecnologia da escrita; ou seja, o registro do que se pensa a respeito de algo, através da escrita, possibilitou a transformação da consciência humana. A escrita seria, portanto, considerada um tipo de discurso que se contrapõe à oralidade, ao passo que se distancia do seu autor, impedindo, certo modo, que se possa refutar diretamente o que foi dito, pois mesmo “depois de uma refutação absolutamente total e devastadora, ele [*o texto*] diz exatamente a mesma coisa que antes. Esse é um dos motivos pelos quais “diz o livro” é o equivalente popular de “é verdade””. (ONG, 1998, p. 94, grifo nosso). E o texto escrito, validado pela sua irrefutabilidade, corroborava para a afirmação de ideias de grupos detentores do suposto saber. Muitas dessas ideias, mesmo as equivocadas, eram assimiladas, pois o que estava escrito era considerado ‘o certo’ e era ‘a verdade’, irrevogável. Essa relação prevaleceu durante muito tempo e não se dava unicamente com a limitação dos ditos iletrados ao código escrito, pois para além dessa questão, havia o fato de os textos se apresentarem impalpáveis e exigirem muito mais da leitura, tornando o ato de escrever e de ler, algo mais complexo.

Obviamente que existe uma liberdade leitora, que permite ao leitor a interpretação, e o possibilita a construção e atribuição de sentidos ao texto, não necessariamente os pretendidos pelo autor. Mas, conforme nos diz Roger Chartier, essa liberdade nunca é absoluta. “Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura.” (CHARTIER, 1998, p. 77). A leitura de imagens, por sua vez, segundo Chartier, exemplificando com o cinema e a fotografia, “permite ver práticas de leitura mais desordenadas, menos controladas”. (CHARTIER, 1998, p. 79). Esse pensamento nos faz refletir sobre a televisão, como um instrumento que possibilita, a partir dessa perspectiva, uma relação parecida,

considerando que ocorre um fluxo mais intenso de informações através das imagens; sem esquecer que, antes do surgimento da rádio e da televisão, era o registro através da escrita, mais especificamente do jornal, que se impunha como a forma mais usual de difusão da informação, entre os meios de comunicação.

A estrutura do jornal, nos séculos XVII e XVIII, não se diferenciava muito da do livro e, conforme Chartier, depois que ele ganha uma distribuição mais ampla e o formato se torna mais palatável, numa atitude de maior liberdade ao leitor, percebe-se que não se distancia tanto das novas técnicas de representação: cinema e fotografia; e, desse modo, a assimilação e a abertura para o mundo social se ampliaram. Ainda nos primeiros séculos após o “achamento do Brasil”, a literatura que circulava no país era advinda da Europa, e não existia uma Imprensa Nacional², que só nasceu por decreto do príncipe regente D. João, em 13 de maio de 1808, com o nome de Imprensa Régia, corroborando para o desenvolvimento da informação e da cultura do país. O primeiro jornal impresso brasileiro, por sua vez, foi a Gazeta do Rio de Janeiro, em 10 de setembro de 1808, e, a partir daí, inicia-se o estabelecimento dos meios de comunicação no Brasil. Mais de um século depois, em 07 de setembro de 1922, nasceu a rádio³ no país, nas festividades do centenário da Independência do Brasil, com a transmissão, sem fios e à distância, da fala do presidente Epitácio Pessoa na inauguração da radiotelefonía brasileira. A rádio só começou a operar, no entanto, em 30 de abril de 1923, e, aos poucos, se instituiu também como grande meio de comunicação.

Porém, a chegada da televisão, em 18 de setembro de 1950, foi que possibilitou, gradativamente, a ampliação do alcance da informação, facilitando a sua assimilação por um contingente maior de pessoas. Ou seja, a chegada, da imagem em movimento como instrumento de comunicação, considerando que, antes, a palavra escrita prevalecia como unidade comunicacional irrefutável, causou grandes transformações de padrões pré-concebidos, tanto de comportamento quanto de compreensão da realidade. A rádio e a TV marcam a instauração do apogeu da comunicação de massa e compõem o que Lúcia Santaella chama de “segunda Revolução Industrial, a eletroeletrônica”. (SANTAELLA, 2005, p. 11). A TV aberta no Brasil foi se estabelecendo aos poucos e,

² Informações: A História da Imprensa Nacional - <http://portal.impresnanacional.gov.br/aceso-a-informacao/institucional/a-imprensa-nacional>

³ Informações: História do Rádio no Brasil, por José de Almeida Castro. Disponível em: <http://www.abert.org.br/web/index.php/quemsomos/historia-do-radio-no-brasil>

ao longo dos anos que se seguiram, o número de televisores cresceu, e o que antes era privilégio para um número restrito de pessoas, se tornou produto de consumo de uma grande massa de indivíduos, que passava a conviver com a ‘magia’ da televisão, e, por conseguinte, das telenovelas, que, até hoje, se configuram como um dos programas preferidos dos telespectadores brasileiros, especialmente. No entanto, considerando o abrupto aparecimento e a pertinaz consolidação, a televisão se constituiu diante da apresentação (imposição) de conteúdos e, por conseguinte, pela aceitação desses conteúdos pelo seu espectador, possibilitando o acesso à informação e ao entretenimento, primordialmente, mas não sendo menos padronizadora e determinante de modelos e conceitos.

“A forma televisiva simula operacionalmente o mundo ou – talvez seja melhor dizer – os “modelos” atuantes no mundo.” Consiste dizer, portanto, que esse mundo (documental ou fictício) a ser reproduzido vem a ser “sempre um modelo, um simulacro de realidade, para o sistema reprodutivo”. (SODRÉ, 1984, p.55). A televisão, ou “o circo eletrônico”, denominação dada por Nelson Pereira dos Santos, desde seu surgimento, vem prevalecendo como unidade de informação e conhecimento. Com isso, indubitavelmente, ela assumiu um papel preponderante na construção de sociedades por todo o mundo e particularmente a brasileira, que possui marcos históricos importantes após a sua chegada.

Um veículo que vem disputar com a escola e com a família o primado do monopólio da fala, da cultura e do conhecimento, e roubar do livro o primado da influência sobre as massas, é um poderoso instrumento de dominação ideológica. (TÁVOLA, 1984, p. 13).

Muitas são as designações à amplitude da televisão e intencionalidade de quem a faz. De fato, a televisão, bem como os demais *media*, compreendem funções e linguagens que respondem ou indicam interesses de determinados grupos da sociedade, que incluem empresários e donos das cadeias de comunicação, considerados senhores agentes do capital, regidos pelo poder que lhes convém, e que se impõem, pautados em padrões e valores tradicionais instituídos socialmente, os tornando, desse modo, massificadores. Dessa forma, estabelece-se uma relação de forças, na qual o poder será justificado ou ilustrado como predominância da pretensão do mais forte sobre a vontade do mais fraco, os interesses comerciais mercadológicos das empresas sobre as reais necessidades das massas.

Dias Gomes ratifica essa questão, afirmando que os meios de comunicação de massa respondem aos interesses da classe dominante, mas completa dizendo que “isso não é um crime, desde que se procure divulgar os valores válidos dessa cultura, que serão incorporados pela cultura da classe dominada na elaboração da nova cultura.” (GOMES, 2012, p. 45). Esse processo compreende o que chamamos indústria cultural, ou *mass media*, que simula uma integração deliberada dos indivíduos que a consomem. Seria a união do que Theodor W. Adorno chama de arte superior e arte inferior, e, segundo ele: “A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito”; a inferior, por sua vez, “perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total.” (ADORNO, 1977, pp. 287 e 288).

O que ocorre com a indústria cultural já se percebia quando a literatura passou a ser considerada mercadoria. O que, às vezes, dá ideia de progresso ou evolução pode não ser assim considerado, ao ser levado em conta que tudo não passa de recorrência ou ressignificação de fatos, situações e/ou mudanças ocorridas.

A indústria cultural vende cultura. Para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, trazer-lhe informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez. A “mídia” é o senso-comum cristalizado, que a indústria cultural devolve com cara de coisa nova. (CHAUI, 2008, p. 60).

No entanto, algumas particularidades podem ser consideradas e temporalmente podem ser entendidas como inovadoras. E, ademais, mesmo com a conotação de coisificação do homem em detrimento das máquinas, da suposta divisão do trabalho, e da separação dos trabalhadores dos meios de produção, podemos considerar que na indústria cultural ainda conservam-se as formas de produção individual. Cada produto apresenta-se como individual; a individualidade mesma contribui para o fortalecimento da ideologia, na medida em que se desperta a ilusão de que o que é coisificado e mediatizado é um refúgio de imediatismo e de vida. (ADORNO, 1977, p. 289).

O suporte ideológico no qual se ampara a indústria cultural compreende o fato de que ela se exime de tirar todas as consequências de suas técnicas em seus produtos, agindo como um parasita, de certo modo, despreocupada com as implicações da objetividade

técnica sobre as formas artísticas internas e sem respeitar as questões intrínsecas à autonomia estética. Ou seja, os interesses mercadológicos envolvidos vêm a interferir, de alguma maneira, mesmo que sutilmente, essa dita autonomia e a produção autoral. O que deve ser ponderado é que a televisão se destacou no que diz respeito à aceitação e ao alcance, ou seja, a força na afirmação de ideologias se configurou como preponderante tanto na consolidação quanto na desconstrução de preconceitos, de estereótipos, e de algumas ‘verdades’ absolutas.

“A ideologia (claro, a ideologia da classe dirigente) determina aos sujeitos – isto é, leva-os à auto-imposição de modelos convenientes – que mantenham sempre os lugares atribuídos pela ordem de produção.” (SODRÉ, 1984, p. 56). Isso se dá com a influência da indústria cultural, que possui sua importância na economia psíquica das massas, com a produção de verdades pré-estipuladas, com a difusão de informações e conselhos, e de padrões aliviadores de tensão. Causando certo conformismo, criando a ideia de que o mundo quer ser enganado. (ADORNO, 1977, pp. 291 e 292). E esses agentes nocivos que acompanham a (r)evolução da imagem, só corroboram para a compreensão que, com a televisão, também houve a dinamização do processo de dominação, e por conseguinte, a consolidação de padrões éticos, estéticos e morais. E, em reverso, “a única forma de enfrentar a força avassaladora da ideologia, como pré-modeladora do pensamento, [*seria*] a consciência crítica.” (TÁVOLA, 1984, p. 15, grifo nosso). Porém, “através da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência: jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com reais interesses dos homens”. (ADORNO, 1977, p. 293). A mensagem transmitida é deficiente, se concentra em interesses de quem possui o poder, e, certo modo, “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente.” (ADORNO, 1977, p. 295).

Ademais, toda transformação que se atribui à indústria cultural, nada mais é que a confirmação de um movimento já recorrente na sociedade. Ou seja, o novo na televisão, por exemplo, não é algo novo no cotidiano da sociedade a qual pertence. Tem-se uma ideia de naturalidade e autenticidade, mas, de fato, ela é estimulada com o intuito de estabilizar as tensões entre a imagem exposta e a realidade da vida cotidiana.

A indústria cultural, mediante suas proibições, fixa positivamente – como sua antítese, a arte de vanguarda – uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios. A necessidade permanente de efeitos novos, que, todavia,

permanecem ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se. (HORKHEIMER; ADORNO, 2011, p. 192).

Nesse movimento, percebemos que existem tentativas de desmitificação ou inversão de conceitos enrijecidos; talvez não com a finalidade de conscientizar sobre questões de interesse geral das massas; mas, ao menos, apresentá-las a partir de outro viés, com expectativas de se constituir um fio condutor para a reflexão do homem acerca da sua própria condição, suscitando um movimento de desconstrução das tentativas de suavizar a realidade, possibilitando que essa reflexão seja o início de uma possível tomada consciência, e isso se dá prioritariamente a partir da difusão das artes.

“A imagem, desde a fotografia até a televisão, sempre foi objeto principal da formação das fantasias e do imaginário dos homens”. (FIGUEIREDO, 2003, p. 20). A teledramaturgia, para além de um produto da indústria cultural, se estruturou e absorveu técnicas e modelos provenientes do cinema. As imagens na telenovela são tão requintadas e produzidas quanto às produzidas no cinema. O lugar de expressão de arte que pressupõe o cinema, por sua técnica mais aprimorada em alguns aspectos, sua profundidade narrativa e pela proposta que se enuncia ao espectador no momento que se entra numa sala escura, diferem um pouco das características de telenovela, que possui uma linguagem mais direta, e a qual se pressupõe um público diversificado, disperso e espera-se um ambiente ruidoso, que não permite, certo modo, o exercício de concentração absoluta.

“O que se pode conferir é que a técnica específica não faz a TV menor que o cinema. [...] O sucesso da televisão acontece justamente pela aliança entre sua dimensão técnica e sua dimensão social.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 22). O cinema e a televisão têm suas características peculiares, mas possuem particularidades que os coloca em pontos de convergência. O que basicamente difere a telenovela, bem como a televisão, do cinema é a sua dimensão social. “Essa dimensão, no caso da dramaturgia, está em seu conteúdo, na construção das personagens, e em seu comprometimento com o espectador, que, em interação com a técnica, com a produção e com a difusão de imagens, pode chegar à construção de uma estética.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 22). Ou seja, é a essência do teatro, a inspiração do cinema e a técnica da televisão para compor a combinação que gera a singularidade da teledramaturgia. “Mas, o cenário político em que a novela

nasceu e cresceu fez com que ela fosse desprezada pela inteligência brasileira, julgada como instrumento de bestificação de um povo que era vítima de um regime autoritário.” (SOUZA, 2003, p. 26). Segundo Souza, na atualidade, há uma nova avaliação da paraliteratura televisiva, mostrando que ela se firmou como expressão artística, principalmente considerando os talentos de quem a faz, desde os autores até os técnicos.

Em suma, podemos compreender que a televisão, quando aparece, incorpora os meios anteriores. O uso de elementos e técnicas do teatro, do cinema, da rádio, no princípio, uma vez que ela não tinha uma linguagem própria, refletiu diretamente na produção das telenovelas. Com o tempo, a teledramaturgia foi se distanciando do texto teatral e da linguagem cinematográfica, e foi encontrando o seu próprio estilo, com uma cara e um gênero próprios. Mas antes da telenovela mudar, o próprio meio, a televisão, mudou. E ao passo que as inovações da tecnologia eram inseridas no cotidiano das pessoas, a televisão se reinventava, se redesenhava, se recriava, num movimento de readequação à realidade. Decerto que a televisão influencia e afeta a sociedade, mas a sociedade também afeta a televisão e constitui um dos fatores que mais estimularam a sua transformação. Para desenvolver o meio novo, leva-se em consideração sempre o meio anterior. “O meio é a mensagem”⁴, e a mensagem é sempre o meio anterior. Por exemplo, uma das mensagens da televisão é o teatro; a mensagem do teatro é a palavra. Um meio sempre carrega outro meio. Para entender o meio, é importante entender a mudança de percepção.

A telenovela já nasceu como uma mercadoria de segunda categoria, com conteúdo massificador, e não se concebia a ideia de um produto para as massas possuir um status de arte. Porém, a teledramaturgia transita entre os sentidos de arte e espetáculo, e é um elemento da cultura que está presente na realidade do brasileiro, que possui sua função social e tem qualidade estética reconhecível. Para além da função de entreter, apresenta ao telespectador, novas e diferentes realidades que corroboram para ampliar a visão sobre a realidade dada, concentrando substância, razão e conceitos, a fim de transcender a ideia de espetáculo ou de simples produto da indústria cultural. Os textos adaptados de

⁴ ““O meio é a mensagem” significa, em termos da era eletrônica, que já se criou um ambiente totalmente novo. O “conteúdo” deste novo ambiente é o velho ambiente mecanizado da era industrial. O novo ambiente reprocessa o velho tão radicalmente quanto a TV está reprocessando o cinema. Pois o “conteúdo” da TV é o cinema. A televisão é ambiental e imperceptível como todos os ambientes. Nós apenas temos consciência do “conteúdo”, ou seja, do velho ambiente.” (MACLUHAN, 1964, p. 09).

obras literárias possuem sua particularidade e alguns críticos apontam que essas adaptações, especialmente em formato de minissérie,

apresentam uma unidade, uma visão de conjunto e uma totalidade que permitem ao telespectador viver outra realidade e repensar a sua própria realidade. A ficção aparece, então, como caminho de aprendizagem, de conhecimento, ao trazer algo de novo para o espectador. (FIGUEIREDO, 2003, p. 24).

A partir dessas impressões, podemos considerar a telenovela, bem como a minissérie e a ficção seriada em geral, como elementos de expressão artística. Essa afirmação nos permite perceber que com a expansão e expressividade da cultura de massa, houve um movimento de convergência entre as comunicações e as artes.

Como afirma Santaella (2005), “a coincidência dos meios de comunicação com os meios de produção de arte foi tornando as relações entre ambas, comunicações e artes, cada vez mais intrincadas. Os artistas foram se apropriando sem reservas desses meios para suas criações.” (SANTAELLA, 2005, p. 12). A televisão permitiu esse movimento e a teledramaturgia brasileira foi se consolidando a partir disso, se impondo como um modo de produção artística singular e particular. “Independentemente dos formatos e do debate a favor ou contra a ficção televisiva, a teledramaturgia brasileira está presente e é uma das manifestações de nossa cultura, e [...] também revela o ser brasileiro”, bem como, por exemplo, o futebol, as escolas de samba, a música popular e a literatura, entre outras. (FIGUEIREDO, 2003, p. 83). Nesse segmento, é importante ressaltar a característica intersemiótica dos meios de massa, pela expressiva e significativa combinação das diversas habilidades (inclusive artísticas) daqueles que corroboram para a produção e para a miscelânea de linguagens que compõem a teledramaturgia e o cinema, por exemplo. Pensar que um dramaturgo como Dias Gomes desenvolvia um trabalho autoral na televisão, extravasando os limites do palco, emaranhando e envolvendo novos elementos na composição das cenas, é ter certeza do caráter artístico de uma obra de teledramaturgia.

1.1 A TELEVISÃO NO BRASIL E AS PRIMEIRAS TRAMAS FOLHETINESCAS

Oficialmente, os anos 1930 são considerados a década de surgimento da televisão enquanto meio de comunicação, com uso de transmissão pública de imagens e som,

mais especificamente em 1939, quando se registra a primeira demonstração nos Estados Unidos, realizada pela RCA, durante a Exposição Internacional de Nova York. Antes disso, há registros da implantação da televisão em países da Europa e na União Soviética. No Brasil, por sua vez, a televisão chega apenas nos anos 1950, com a inauguração da TV Tupi, a primeira da América Latina e a quarta do mundo, e a transmissão, ao vivo, do discurso de Assis Chateaubriand, ocorrida em 18 de setembro do referido ano. “O começo da TV no Brasil foi improvisado. Ela foi trazida praticamente num rompante, [...], e, como não havia gente especializada nesse trabalho, os técnicos do rádio foram requisitados para fazer os primeiros programas de TV.” (SADEK, 2008, p. 12).

Juntamente com a televisão, aparecem os programas de teleficção. Inicialmente, no Brasil, a linguagem desses programas se aproximava à do teatro, pois toda a programação era encenada no palco, e, portanto, ainda se chamava teleteatro. Ademais, esse gênero mantinha características de uma peça dramática, mas também sofria influências da literatura, do cinema, etc., porém, de modo geral, tinha suas particularidades que o diferenciavam de cada uma delas. O que ocorreu foi, mais propriamente, uma migração da radionovela para televisão, adaptada aos moldes da *soap opera*⁵ (ópera de sabonete – tradução nossa), que se configura um padrão de novela radiofônica, típico estadunidense, originada ainda nos anos 1930, com interesses comerciais demarcados (a divulgação das marcas de sabonete nos Estados Unidos) e recheada de clichês cinematográficos.

As *soap operas*, segundo Tania Modleski, no texto *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*, ao citar Dennis Porter, nos diz que a partir do pensamento de Aristóteles, o drama é a imitação de uma ação humana que tem um começo, um meio e um fim; já a *soap opera* pertence a um gênero separado que é inteiramente composto de um meio indefinidamente expansível. Modleski afirma ainda que a importância da diferença entre o drama clássico e as *soap operas* não pode ser facilmente assinalada, não somente porque as *soap operas* bem sucedidas não terminam, mas também porque elas não podem ou não conseguem terminar. Ou seja, ela se parecia mais com um interminável seriado, pois era permanentemente estendida, não se assemelhando muito

⁵ São conhecidas nos Estados Unidos como óperas de sabão.

com o modelo de telenovela que conhecemos, com começo, meio e fim.⁶ “Mas a origem da novela brasileira está em Cuba, onde as fábricas de sabonete logo adotaram o novo sistema por sua proximidade com Miami. Entretanto, em Cuba a tradição era o folhetim e não a novela americana (sem fim).” (ALENCAR, 2002, p. 17).

O folhetim, literatura que possui sua gênese na França nos anos 1830, tinha como propósito, em princípio, ocupar os espaços vazios dos jornais e entreter seus leitores. A ideia original foi do jornalista Émile de Girardin e, conforme Figueiredo, o gênero se popularizou por conta da sua característica de ficção em fatias seriadas e, por volta de 1836, essa fórmula do folhetim ganhou espaço na vida e no cotidiano das pessoas, entrando no hábito e suscitando expectativas. (FIGUEIREDO, 2003, p. 26). Essa maneira seriada de se expor narrativas, de contar histórias por partes, acabava por manter o leitor em suspense, apreensivo pela continuação, e isso acontecia até que se exaurisse a sua curiosidade. A partir de 1840, com o contínuo sucesso do gênero, ocorre uma mudança no seu conceito, pois é o momento que se verifica uma recorrência de romances se transformando em folhetim, e também o inverso, tendo como percussores alguns escritores franceses como Honoré de Balzac e Alexandre Dumas.

Nessa perspectiva, a teledramaturgia, certo modo, pode ser vista e entendida “como uma outra forma de fazer romance, de se narrar uma história no mundo moderno, caracterizada pela técnica e pela imagem”. (FIGUEIREDO, 2003, p. 26). Ou seja, a telenovela não é a evolução (ou involução) do romance, mas um modo diferente de fazê-lo, uma hibridação desse gênero com o folhetim, acompanhando, sobremaneira, as transformações do mundo moderno. Ainda segundo, Figueiredo, alguns autores defendem o reconhecimento de uma estética no formato da telenovela, e que ela remonta os contos de *As mil e uma noites*, pelos desdobramentos que a definem como narrativa popular. O *gancho* é um importante elemento desse tipo de narrativa, que envolve o ouvinte e o prende na história, o fazendo criar expectativas e fazer projeções para o futuro das personagens. A partir desse aspecto, Cristina Costa nos apresenta a

⁶ Reflexão acerca das ideias extraídas e traduzidas livremente do fragmento a seguir, que está contido no texto *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*, de Tania Modleski: *As one critic of soap opera remarks, 'If . . . as Aristotle so reasonably claimed, drama is the imitation of a human action that has a beginning, a middle, and an end, soap opera belongs to a separate genus that is entirely composed of an indefinitely expandable middle.'* *The importance of this difference between classical drama and soaps cannot be stressed enough. It is not only that successful soap operas do not end, it is also that they cannot end.* (MODLESKI, 2008, p. 29).

narrativa *árabe-folhetinesca* e sua definição. Segundo a autora, esse tipo de narrativa remonta exatamente a junção de características tanto dos contos árabes, quanto do folhetim, propriamente dito; e, por uma versatilidade que lhe é comum, se torna possível a sua identificação com a cultura e com o momento histórico nos quais se integra. (COSTA, 2000, pp. 100-101). Dessa maneira, não foi difícil alcançar sucesso ao adequar-se ao contexto e às condições da sociedade capitalista, nem tampouco adaptar-se às novas mídias; primeiro a rádio, e, por conseguinte, a televisão.

Apesar disso, verifica-se que a estrutura da obra folhetinesca na televisão mantém a proposta original do folhetim clássico; o conteúdo e a forma desse gênero orientam a produção da teledramaturgia, nos seus diferentes formatos – seriado, minissérie, telenovela –, mas é necessário ter cuidado e atenção em relação a alguns elementos da estrutura da ficção televisiva para entender como ela se constitui não somente como parte da vida do povo brasileiro, mas de todo público consumidor de telenovelas.

Por exemplo, é preciso considerar *personagens*, que têm uma importância fundamental, pois são elas que amarram a história; também não se deve esquecer a importância do *texto*, que, por sua vez, envolve uma variedade de enredos, e que é apresentado a intervalos fundamentais, entrelaçando personagens, para reter o interesse do espectador pela trama, que terá continuidade no módulo seguinte. Consequentemente, o terceiro elemento, a *repetição*, ganha um sentido até didático. (FIGUEIREDO, 2003, p. 27).

A repetição se impõe fundamental, como uma maneira de não se esquecer do texto original da obra. Por conta dessas questões também, que a ficção televisiva se tornou uma espécie de gênero, se desdobrou, inovou e se particularizou de tal maneira, que, além disso, pode-se falar em uma subcategoria particular, que é a *ficção televisiva brasileira*.

Ou seja, associada ao folhetim, a teledramaturgia surge como uma ressignificação desse gênero, que, por sua vez, tem suas particularidades e, ao passo que se renovava, possibilitou a constituição dessa *ficção televisiva brasileira*, confirmando o Brasil como referência mundial no modo de se fazer telenovelas. Sobre essa questão, Mauro Alencar, em entrevista ao site da *revistapontocom*, afirma que a telenovela brasileira

É um fenômeno que tem suas origens nos folhetins do século XIX, passando pela radionovela e encontrando, na televisão, o melhor veículo para dialogar com as mais variadas classes sociais de um país inteiro. Neste aspecto, a telenovela tornou-se uma tribuna para a sociedade. É por meio de suas tramas que um assunto já existente é legitimado (a clonagem, por exemplo, em *O*

Clone) e oficializado (a aprovação do Estatuto do Idoso pelo Congresso Nacional – *Mulheres Apaixonadas*). Tudo isto se deve, inicialmente, à inquietude de nossos romancistas em utilizar fatos ocorridos na sociedade como matéria prima para as suas histórias, além do aspecto entretenimento, claro. Portanto, este valor social – diga-se de passagem, único no mundo – agregado à telenovela brasileira, transformou-a num verdadeiro fenômeno social. (ALENCAR, 2010).

Enfim, o folhetim antes de chegar às telas se apresentara através de textos nas páginas de jornal, se reconfigurou com o advento das radionovelas, na década de 1940, que é “resultante da interação entre o folhetim do século XIX, na Europa, a *soap opera* dos Estados Unidos e as experiências melodramáticas radiofônicas de Cuba” (FIGUEIREDO, 2003, p. 32) e, além disso, teve seu lugar encartado em forma de fotonovela que, no Brasil, surge paralelamente com a televisão, com as primeiras revistas publicadas ainda nos anos 1950, ligadas diretamente ao movimento crescente da indústria cultural, notadamente na primeira metade do século XX. A telenovela, de maneira especial, nos permite perceber duas perspectivas distintas, a importância artística que se alcançou ao longo de seu desenvolvimento, e como se processa a criação, a distribuição, e o consumo desse tipo de ‘produto’ da cultura de massa. A cultura de massa

[...] que passou a predominar mundialmente no século XX e que se tem manifestado, ao mesmo tempo, como a “industrialização do espírito” numa “sociedade de espetáculos”. Ou seja, de um lado corresponde à produção em série, mercantil e de consumo massificado de bens e serviços, de normas e símbolos relativos à vida prática. De outro, constituía valorização predominante de um imaginário abstrato e sedutor, substitutivo da realidade cotidiana, e gerado nos meios técnicos de comunicação. (CUNHA, 2003, p. 191).

Em termos gerais, a telenovela se apresenta como produto veiculado por uma indústria que busca, diariamente, um aumento pelo fluxo de telespectadores e consumidores, ou seja, por uma expressiva audiência, sem objetivos potenciais de conscientizar seu público a respeito de algo, mas de mantê-lo fascinado com a dita magia da televisão.

Nessa perspectiva, percebe-se, então, que o meio, a televisão, com seu poder de fascinação, se beneficia e se impõe enquanto instrumento de indiferenciação, por isso, talvez, muitas pessoas afirmem que telenovela é tudo igual, que não tem função social e que é objeto de alienação.

O paradigma psicológico cognitivo será importante na definição e no estudo do fenômeno comunicacional que se tornou a telenovela, pois aí veremos

procedimentos psicológicos básicos, tais como transferência, sublimação, bem como a discussão dos valores e crenças da sociedade brasileira ganharem uma dimensão de massa. (ALENCAR, 2005, p. 05).

Ao contrário do que se anuncia, a telenovela, ao longo de sua história, foi se renovando e se consolidando em suas particularidades, ou seja, acima dessa condição de produto, a telenovela, mais especificamente a brasileira, se aperfeiçoou e se consolidou como umas das mais expressivas do mundo, com qualidade estética singular e particularidades que a fez se tornar conhecida como um gênero a parte, e colocar o Brasil no topo, como sendo um dos maiores exportadores do planeta, reconhecido internacionalmente; e, também por isso, a telenovela já é considerada um símbolo cultural brasileiro. “Houve, sim, um “abrasileiramento” do gênero. O nosso modo “moderno” de produzir esse tipo de ficção mostrou-se mais próximo à crônica do cotidiano”. (CALZA, 1996, p. 09).

A (r)evolução do gênero no país está associada ao cenário político que se instaurou a partir dos anos 1960, com a ditadura civil-militar. Nesses mesmos anos, em 1965, especificamente, é inaugurada a TV Globo, no Rio de Janeiro, e, logo a seguir, houve a compra da TV Paulista, que se tornou a TV Globo de São Paulo. Inovando com o uso de tecnologias de qualidade superior, a emissora lançou as suas primeiras produções de dramaturgia, começou a ganhar popularidade e a consolidar o seu modo de fazer e consumir teledramaturgia no Brasil. “Houve assim, no caso brasileiro, um consequente aprimoramento do gênero. Ou seja, à medida que as novelas puderam dialogar com as mudanças de seu tempo, foram se transformando rapidamente, o que lhes conferiu, cada vez mais, sucesso de público e garantia de comercialização.” (CALZA, 1996, p. 09).

A primeira história contada em televisão no Brasil que se tem notícia foi *A Vida por um Fio*, de Cassiano Gabus Mendes, em 1950, na extinta TV Tupi, de São Paulo. Mas a primeira telenovela brasileira, porém, ainda não diária, chamava-se *Sua Vida me Pertence*, de Walter Forster; e estreou em 21 de dezembro de 1951, também pela TV Tupi, teve apenas 15 capítulos de 20 minutos, e ia ao ar duas vezes por semana (às terças e quintas). Daí em diante, o fluxo de produções de teleficção começou a se ampliar e, aos poucos, a telenovela brasileira ganhava forma. Após mais de 10 anos do aparecimento da televisão, surge o advento do videoteipe, o que possibilitou uma mudança na concepção de telenovela, passando, então, a ser diária; baseada em um

modelo que foi importado da Argentina, assinalando mais um novo momento na história da teledramaturgia no Brasil.

A primeira novela diária foi ao ar em 1963, e chamava-se *25499 Ocupado*, adaptação de Dulce Santucci, do original do argentino Alberto Migré, intitulado *0597 da Ocupado* desta vez pela TV Excelsior. Os títulos que seguiram foram adaptações de sucessos argentinos, que, em determinado momento, começaram a ter seus *scripts* originais abandonados em favor de uma história com vida própria, iniciando uma fase de adaptações livres, exatamente quando surgira o horário das “novelas Kolynos”. (ALENCAR, 2002, p. 21). O horário das 20 horas foi inaugurado em 1964, na TV Tupi, com a adaptação de diversos textos estrangeiros. “Todas as tramas cheias dos eternos e indispensáveis clichês que consagraram o gênero: dos grandes clássicos do século XIX, aos romances-folhetins de Eugène Sue ou Xavier de Montépin.” (ALENCAR, 2002, p. 21).

Em 1965, destaca-se a primeira superprodução do gênero, *A Deusa Vencida*, de Ivani Ribeiro; que também se destaca por ter escrito *Ambição*, considerado o primeiro texto de teledramaturgia totalmente brasileiro, este em 1966. Na TV Globo, o marco de início das obras de teleficção foi o seriado *Rua da Matriz*, em 1965; e as primeiras telenovelas da emissora estão datadas do mesmo ano; sendo *Ilusões Perdidas*, de Enia Petri, a primeira obra exibida, em 56 capítulos, no horário das 22 horas. Ainda em 1965, a TV Globo contrata a cubana Glória Magadan, dando partida a uma fase que Mauro Alencar, em *A Hollywood Brasileira – Panorama da Telenovela no Brasil*, intitula como a dos “dramalhões exóticos”. Entre eles, ela escreveu *Paixão de Outono*, de 1965 (a sua primeira telenovela na TV Globo); *Eu Compro Esta Mulher*, de 1966 (inspirada no romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas); *A Sombra de Rebeca*, de 1967 (inspirada nas óperas *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini; e *Rebeca*, de Daphne du Maurier); *A Última Valsa*, de 1969 (inspirada no filme *Moulin Rouge*, de John Houston); etc.

Redenção, telenovela de Raimundo Lopes, se tornou outro marco da teledramaturgia no Brasil, pois, em 1966, a TV Excelsior inaugura a primeira grande cidade cenográfica da televisão brasileira, construída em São Bernardo do Campo, em São Paulo. Essa telenovela possuía uma trama que tem destaque por sua história leve e original,

considerando que, até então, a maioria das telenovelas carregava traços dos dramalhões latinos e não apresentava nuances brasileiras nas suas narrativas.

Nada de problemas psicológicos graves, nada de angústias existenciais, apenas uma história leve, feita de equívocos, desencontros, amores não correspondidos, entre heróis e alguns vilões. Uma fórmula folhetinesca tradicional empregada com esmero, carregada de fortes traços moralistas. (ALENCAR, 2002, p. 21).

A trama foi muito bem acolhida pelos telespectadores que, em função dos altos índices de aprovação, foi esticada e quase não terminava, alcançando 596 capítulos, tendo seu final apenas dois anos depois da estreia, em 1968. A TV Tupi, em 1968, possibilitara uma revolução estética e dramaturgica, marcando pontualmente o fim dos dramalhões, com a produção de *Antônio Maria* e *Beto Rockefeller*. Um pouco antes, em 1967, com a inauguração da TV Bandeirantes, ocorre a ampliação do tempo dos capítulos das telenovelas, passando a ter por volta de 45 minutos, momento marcado pela adaptação de *Os miseráveis*, de Victor Hugo, por Walter Negrão. Ainda em 1967, a TV Globo contrata a “maga das oito”, Janete Clair; Ivani Ribeiro avança com suas tramas avassalantes e de grande audiência; e Glória Magadan prossegue se sustentando nos seus dramalhões.

1.2 DIAS GOMES E A NOVA TELEDRAMATURGIA⁷

Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu num sobrado da Rua do Bom-Gosto, no bairro Canela, na cidade de Salvador, Bahia, em 19 de outubro de 1922. Caçula de dois irmãos, em 1935, aos 13 anos, ele muda-se com sua família para o Rio de Janeiro. Em 1937, escreve a sua primeira peça teatral, a aclamada *A Comédia dos Moralistas*. Estudou no Colégio Irmãos Maristas, frequentou a Escola de Cadetes de Porto Alegre; e fez faculdade de Engenharia e de Direito, que abandonara no terceiro ano, quando descobriu a sua verdadeira vocação, o ofício de escritor. Nos anos 40 escreveu diversas peças de sucesso, incluindo a comédia *Pé-de-Cabra*, escrita aos 19 anos, em 1942, a sua primeira peça a ganhar os palcos, encenada pelo Procópio Ferreira, no Teatro Serrador. Trabalhou na Rádio Panamericana e em várias outras emissoras de São Paulo, exercendo diversas funções até 1950.

⁷ As informações básicas sobre as telenovelas citadas na dissertação, principalmente neste tópico, foram consultadas no **Dicionário da TV Globo, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Em 1950, casa-se com Jante Emmer, mais conhecida como Janete Clair, com a qual teve quatro filhos Alfredo Dias Gomes, Guilherme Dias Gomes, Marcos Plínio (falecido), e Denise Emmer. Permanece trabalhando na rádio, desta vez no Rio de Janeiro, ainda por mais de uma década. Em 1960, tem a sua consagração no teatro com a peça *O Pagador de Promessas*. Adaptada para o cinema, em 1962, *O Pagador de Promessas* - o filme - ganha a Palma de Ouro em Cannes. Em 1964, é demitido da Rádio Nacional; em 1965, a censura proíbe *O Berço do Herói*; em 1966, *O Santo Inquérito* chega aos palcos; em 1969, a Rede Globo de Televisão o contrata e daí em diante ele passa a escrever grandes telenovelas que marcaram época.

Mesmo voltado para a escrita de teledramaturgia, Dias Gomes não abandonou o teatro e escreveu diversos outros textos famosos, como *O Rei de Ramos* (1979), texto baseado na telenovela *Bandeira 2*, e *Campeões do Mundo* (1981). A peça *O Berço do Herói*, vetada pela censura no Brasil nos anos 1960, foi encenada pela primeira vez fora do país, nos Estados Unidos, em 1976. Viúvo de Janete Clair, que morrerá em 1983, Dias casa-se com a atriz Bernadeth Lyzio, em 1984, e com ela tivera duas filhas, Luana e Mayra Dias Gomes. Investiu amplamente seu talento para a teledramaturgia nos anos que se seguiram e, em 1991, foi eleito acadêmico da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira número 21. Em 1996, *Roque Santeiro – O Musical*, direção de Bibi Ferreira, chega aos palcos e alcança enorme sucesso. E em 1999, aos 76 anos, Dias Gomes faleceu num trágico acidente de carro na cidade de São Paulo, deixando um legado importante, não somente para a literatura brasileira, mas para a história do teatro e também da televisão deste país, através de suas peças e telenovelas.

No princípio, a qualidade estética das telenovelas era precária, e a teledramaturgia brasileira não constituía uma linguagem própria. Era considerada uma hibridação de outras linguagens, e, como já dito, nascera do folhetim, que gerara a radionovela, a fotonovela e a ficção seriada, mas faltavam-lhe características particulares que a diferenciasses, e histórias autênticas nacionais, com elementos que identificassem o povo brasileiro. No Brasil, o gênero caminhava para uma evolução bastante expressiva, e, ainda nos anos 1960, com a criação da Rede Globo de Televisão, aos poucos, eram definidos novos rumos para a teledramaturgia. Após o Golpe de 1964, o teatro popular fora extremamente prejudicado por causa da censura, as peças encenadas eram vetadas e

os textos eram taxados como subversivos, desempregando diversos dramaturgos e profissionais de teatro.

O governo militar baixou o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, que permitia punições arbitrárias àqueles que fossem contrários ao regime militar ou assim considerados. Uma medida que representou o total fechamento do regime e, para a cultura, isso constituiu o encerramento da era democrática e de desenvolvimento do cenário cultural das décadas seguintes ao término do período do Estado Novo. Dias Gomes, por sua vez, com suas peças que questionavam a realidade brasileira, foi um dos artistas que se viram impedidos de exercer seu ofício por contestar esse regime. Já havia sofrido represálias por uma peça proibida em 1965, *O Berço do Herói*; outra em 1968, intitulada *A Invasão*; e ele iniciara a escrita de *Vamos Soltar os Demônios*, em 1969, mas desistira de terminar, após avaliar a situação política do país, e concluir que ela impossibilitava a encenação do texto. Segundo Dias Gomes, diante da intimidação e da castração, não havia condições objetivas para continuar. A menos que ele quisesse ‘se adaptar’, e fizesse o teatro permitido pelo regime. (GOMES, 2012, p. 46; p. 83).

Preocupado com essa situação, Dias Gomes aceitou um convite da Rede Globo para escrever telenovelas. Vindo da experiência do rádio, o autor encabeçara o desafio com seriedade, se permitindo conhecer e dominar essa nova linguagem. Na ocasião, ele teve que substituir Glória Magadan, uma escritora cubana que se instalara no Brasil, e, segundo Dias Gomes, exercera uma “nefasta influência” sobre a teledramaturgia brasileira, com “seus melodramas situados sempre em países exóticos e com temática piegas e ultrapassada, [que] nada tinha a ver com nossa realidade”. (GOMES, 1998a, p. 257, grifo nosso). Ela era considerada referência da teledramaturgia àqueles tempos, e ela fora contratada pela TV Globo em 1965, logo após a sua inauguração, com a qual rescindiu contrato no meio de um trabalho, intitulado *A Ponte dos Suspiros* (1969), baseado no romance homônimo de Michel Zevaco, com direção de Marlos Andreucci.

Dias Gomes tivera que assumir um pseudônimo, Stela Calderón, por sugestão de Walter Clark, que à época era diretor geral da emissora, e terminar de escrever esse folhetim italiano, no qual a Globo investira muito dinheiro. Com o afastamento de Magadan e com a contratação de Dias Gomes, se registrava esse novo momento na teledramaturgia no Brasil. Até então, o país exportava as histórias, pois não existiam telenovelas com

uma temática nacional, com autênticas personagens brasileiras. Com a chegada de Dias Gomes ao universo da teledramaturgia, o modo de fazer telenovela foi reconfigurado e, na continuação de *A Ponte dos Suspiros*, o autor, sabiamente, conseguiu até introduzir uma crítica sutil à deposição de João Goulart, isso em uma trama que era ambientada em Veneza, em 1500, à época da Santa Inquisição e do Conselho de Dez⁸.

Ao término dessa telenovela, sem nenhum intervalo, Dias Gomes já começara a escrever *Verão Vermelho* (1969), com direção de Marlos Andreucci e Walter Campos, uma trama ambientada em Salvador, na Bahia, com personagens bem brasileiros, entre coronéis, jagunços, capoeiristas e poetas populares, traçando um retrato de um dos Brasis, apresentando elementos do cotidiano baiano, mostrando as festas típicas e costumes locais, enunciando as influências do candomblé na religiosidade, através de um universo simbólico repleto de signos de cunho popular; e, além disso, o autor denuncia o preconceito social e racial, trazendo à tona questões polêmicas como a reforma agrária e um tema que até então era um grande tabu para a sociedade brasileira: o divórcio, que ainda não era legalizado. A partir desse momento, a ficção televisiva brasileira inicia uma recorrência de tramas e conteúdo originariamente nacionais e, em função dessa reminiscência da telenovela no Brasil, alguns estudiosos e pesquisadores, inclusive estrangeiros, reconhecem a constância de elementos da cultura popular no interior da indústria cultural.

A partir daí, no Brasil instituiu-se um novo estilo de se fazer telenovela, com uma “linguagem popular e de meio de expressão popular, uma linguagem própria e que não era mais aquela linguagem radiofônica do início, nem a do mau teatro, nem uma cópia do cinema”. (GOMES, 2012, p.153).

Não obstante, pouco a pouco, a crise do cinema, por um lado, e a superação dos extremismos ideológicos, por outro, iam incorporando a televisão sobretudo através da telenovela, muitos artistas, escritores, atores, que aportam temáticas e estilos pelos quais passam dimensões-chave da vida e das culturas nacionais e locais. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 118).

Aos moldes do folhetim, sim, mas com textos que se mostravam mais próximos da crônica do cotidiano nacional, possibilitando discussões e problematização de outras

⁸ O Conselho dos Dez (1310 - 1797) foi um dos principais órgãos do governo da República de Veneza, responsável pela segurança do Estado e por preservar o governo, além dos inquéritos, julgamentos e execuções que se sucederam.

diversas questões e tabus, de valores morais e de cunho religioso, permitindo a composição de uma crítica social e política, além da tentativa de quebra de preconceitos e de ideais mais conservadores que permea(va)m a nossa sociedade. Ainda em 1968, a TV Tupi, com *Beto Rockefeller*, já abria os caminhos para essa revolução dramatúrgica do gênero, mas os textos de Dias Gomes, na TV Globo, que inovavam na originalidade dos temas e na exploração de aspectos regionais nas narrativas. Segundo Dias Gomes: “Cada novela era uma experiência nova, que não se sabia se ia dar certo ou não, mas era cercado de grande expectativa.” (GOMES, 2012, p.153).

A teledramaturgia ganhava seu lugar, mesmo com a censura provinda do regime ditatorial vigente àqueles anos, que tentava impedir o seu avanço e desenvolvimento. Porquanto, a telenovela brasileira foi se aprimorando, criando características próprias, já possui seu lugar no cotidiano da sociedade brasileira, e ao seu redor gira um imaginário que ultrapassa o tempo e o espaço. É fato que ela possui sua singularidade enquanto narrativa de representação, não por copiar qualquer outro modelo, mas por suas particularidades que a identificam, e pela real congruência de outras linguagens, como a literatura, o rádio, o cinema, o teatro, etc. confirmando a sua qualidade artística. O movimento que Dias Gomes iniciou, redefiniu o modelo da teledramaturgia que era desenvolvido no Brasil, e sobre esse processo, ele comentou: “Eu estava empenhado em levar a telenovela para o meu universo temático e também na busca de uma linguagem própria para o gênero, ainda que – e talvez necessariamente - rompendo o seu cordão umbilical com o folhetim.” (GOMES, 1998a, p. 264).

Enfrentando o desafio de fazer teledramaturgia, Dias Gomes afirmava que não abriria mão da sua temática e que ninguém diria o que ele deveria escrever. Desse modo, ele se manteve fiel ao seu universo imagético e não se sabotava em função da censura, se impondo, como ele mesmo dizia, sendo “um som dissonante” numa televisão cheia de tabus, aos anos da ditadura, e quebrando, certo modo, a tal “fórmula” de se fazer telenovelas, sendo um diferencial no cenário da teleficção. Nessa perspectiva, suas narrativas, sempre repletas de personagens autênticas brasileiras, transbordavam as críticas sociais e traziam à tona inúmeras polêmicas, mesmo com a censura, aguçando a curiosidade da população, sugerindo a problematização de temas do cotidiano nacional. Foram 14 telenovelas (01 delas censurada antes da estreia), 04 minisséries, 01 mininovela e 02 seriados assinados pelo autor, todos na Rede Globo de Televisão.

Além de *A Ponte dos Suspiros* e *Verão Vermelho*, Dias Gomes escreveu *Assim na Terra como no Céu* (1971), com direção de Walter Campos, uma novela de costumes, que criticava o modo ipanemense de vida, na qual ele problematizava a questão das drogas pela primeira vez na televisão; abriu uma discussão acerca do voto de castidade imposto pela Igreja Católica; e apresentou uma das primeiras personagens homossexuais em telenovelas, o costureiro Rodolfo Augusto, interpretado por Ary Fontoura. No ano seguinte, em 1972, o autor escreveu *Bandeira 2*, com direção de Daniel Filho e Walter Campos, trazendo para discussão nacional o universo da contravenção que sustentava o império do jogo do bicho, num subúrbio do Rio de Janeiro, em meio à alegria do carioca e à magia do samba, marcando toda a malandragem que rodeia esse mundo; e também assinalando a migração do nordestino para o Sudeste, através de uma família de retirantes que compunha um dos núcleos da trama. Dias Gomes nos apresenta uma linhagem de estilo, nos apresentando alguns pilares que são recorrentes em suas obras, criando uma tradição, em tramas muito peculiares como, por exemplo, a ideia do microcosmo do Brasil, e a recorrência dos personagens tipos, que é comum do teatro vicentino⁹.

As novelas de Dias Gomes eram desacreditadas, por não se enquadrarem no usual, por não serem dramalhões, por evidenciar realidades brasileiras, por chamarem a atenção para a divisão de classes e dar ênfase a outras classes que não a 'A', enfim, a considerada de prestígio; por desconstruir os galãs protagonistas, e por inovar nos modos de se fazer telenovela. Nesse movimento, em 1973, Dias Gomes adapta a peça *Odorico, o Bem-Amado, e os Mistérios do Amor e da Morte* (1962), nos apresentando um de seus anti-heróis mais populares, Odorico Paraguassu (Paulo Gracindo), e emplacando um dos maiores sucessos da televisão brasileira. *O Bem-Amado*, dirigida por Régis Cardoso, que também fora a primeira novela em cores da televisão brasileira, é uma sátira política, repleta de referências a aspectos particulares do cenário nacional e do cotidiano do brasileiro. Ambientada no litoral da Bahia, tinha como eixo narrativo as desventuras do prefeito Odorico para inaugurar o cemitério da cidade Sucupira, que foi considerada um microcosmo do Brasil, pelo próprio autor. Vale a pena ressaltar que

⁹ O teatro vicentino é como são chamados os textos teatrais escritos pelo dramaturgo português Gil Vicente, durante o Humanismo (1434-1527), e que tem como característica principal a sátira moralista.

essa telenovela deu início ao processo de exportação de conteúdo audiovisual de teleficção, visto que antes só se comercializavam os textos e não o produto final.

Ainda em parceria com o diretor Régis Cardoso, no ano seguinte, em 1974, Dias Gomes escreveu *O Espigão*, considerada a primeira obra de teledramaturgia a abordar questões relativas à qualidade de vida e ao meio ambiente, e destacava principalmente o progresso tecnológico como responsável pela desumanização da cidade. Logo a seguir, em 1975, Dias Gomes anuncia a sua nova novela, *A fabulosa estória de Roque Santeiro e sua [fogosa] viúva, a que era sem nunca ter sido*, ou simplesmente *Roque Santeiro*, que, mesmo já gravados 36 capítulos, não foi ao ar por ter sido vetada pela Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), que o acusava de ter adaptado um texto de teatro de sua autoria, intitulado *O Berço do Herói*, escrito em 1963, proibido pela Censura Federal. Há registros que confirmam que a telenovela não chegou a estreiar por ter sido censurada pelo então Ministro da Justiça, Armando Falcão, com outra justificativa, a de que o texto ofendia a moral, a ordem pública e os bons costumes. O caso ganhou grande repercussão e mereceu um anúncio em horário nobre, no *Jornal Nacional*, no qual Cid Moreira lia um editorial assinado pelo então presidente da Rede Globo, o jornalista Roberto Marinho, no qual ele criticava a censura.

Após o veto da primeira versão de *Roque Santeiro*, em 1975, Dias Gomes, incomodado com a censura ao seu pensamento, resolveu inovar com uma trama totalmente imersa no universo fantástico. Em 1976, o autor escreveu *Saramandaia*, com direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Dentre disputas políticas e críticas ao sistema, a história se desenvolve numa cidade fictícia situada no interior da Bahia, chamada Bole-Bole. O enredo apresenta a luta dos revolucionários, ou “mudancistas”, para a troca do nome da cidade por Saramandaia, e, ademais, a trama se desenvolve repleta de mensagens subliminares, metáforas do cotidiano e ironias ao regime ditatorial que o Brasil vivenciava àqueles anos. Se aproveitando de algumas personagens criadas para *Roque Santeiro*, que havia sido censurada, Dias Gomes nos apresenta o incrível, o mágico e o exótico, nos mostrando o real de forma simbólica, ressignificado pelo maravilhoso. Sobre essa telenovela, em entrevista exibida no Vídeo Show, em maio de 1999, ele disse: “Eu caí num realismo fantástico desabalado e consegui dizer coisas que eles [os censores] não entendiam.” (GOMES, 1999, grifo nosso). Uma mulher que explode de tanto comer; um homem que quase põe o coração

pela boca, quando fica nervoso; uma jovem que incendeia com o calor do corpo; um lobisomem, ou mesmo um homem que coloca formigas pelo nariz; isso sem contar o homem de asas, que sonha em voar rumo à liberdade. Enfim, uma telenovela que possui uma infinidade de símbolos e signos que se entrelaçam em uma resposta de Dias Gomes aos golpes da censura.

Logo a seguir, surgia *Sinal de Alerta* (1979), telenovela escrita por Dias Gomes e Walter George Durst, dirigida por Walter Avancini, Jardel Mello, Gonzaga Blota e Paulo Ubiratan; ambientada no Rio de Janeiro, o autor retoma questões ecológicas e de qualidade de vida nas cidades. Ainda em 1979, Dias Gomes, ao lado de Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst e Carlos Queirós Telles, escreveu *Carga Pesada*, seriado que tinha como proposta fundamental mostrar a diversidade cultural do Brasil, evidenciando a rotina dos caminhoneiros e a vida nas estradas. No ano seguinte, em 1980, baseado na novela homônima de sua autoria, estreava o seriado *O Bem-Amado*, dirigido por Régis Cardoso e Jardel Mello, resgatando alguns temas da telenovela de 1973, e atualizando-os, pois, após a abertura militar, foi possibilitado que as críticas das entrelinhas fiquem mais evidentes.

Esgotado do gênero, Dias Gomes se afasta da TV e, após alguns anos, concorda em voltar à escrita de telenovelas, retomando a escrita de *Roque Santeiro*, que aparece como uma das telenovelas mais significativas de sua carreira. A trama foi escrita com coautoria de Aguinaldo Silva, com a colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis, da pesquisadora Lilian Garcia, e teve a direção de Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo. *Roque Santeiro* talvez seja um grande modelo da complexidade da teledramaturgia em seus novos tempos, pois foi uma telenovela cuja produção mobilizou centenas pessoas e exigiu muitas horas de trabalho, tanto para a concepção e escrita, quanto para a gravação, se impondo como uma verdadeira superprodução do gênero. Censurada em 1975, foi considerada um símbolo da repressão que acometera o país nos anos da ditadura, indo ao ar somente em 24 de junho de 1985, já com o processo de redemocratização, para marcar o início de um novo momento na história do Brasil, o da chamada “Nova República”, alcançando grande sucesso de público e de crítica, e tornando algumas personagens inesquecíveis, como o Sinhozinho Malta (Lima Duarte), a Viúva Porcina (Regina Duarte), e o anti-herói título, o Roque Santeiro (José Wilker).

Essa versão da telenovela foi praticamente a mesma que havia sido censurada nos anos 1970, pois quase nenhuma personagem foi introduzida, e a trama central da narrativa conservou-se idêntica, com poucas alterações. Porém, mesmo passado o tempo, o autor não se livrou de vetos e proibições, tanto que antes do texto do *script* propriamente dito, logo no capítulo 1, ele deixa uma mensagem clara aos realizadores: “A atenção dos Srs. produtores, diretores e atores. Os cortes assinalados neste *script* pela divisão de censura de diversões públicas do DPF devem ser rigorosamente obedecidos.” Apesar disso, a trama foi desenvolvida de acordo com a proposta de Dias Gomes, uma sátira política que envolve a criação, a manutenção e a exploração de um mito, criado e sustentado pela sua representatividade econômica e social, que movia toda uma população, abrangendo questões do universo mítico-religioso e popular.

Em 1987, Dias Gomes escreveu uma mininovela, *Expresso Brasil*, com direção de Paulo José, que era uma homenagem a várias personagens e novelas produzidos pela Rede Globo, com 40 capítulos, exibidos entre o Jornal Nacional e a novela das 20:00 da época, *O Outro*, de Aguinaldo Silva. Ainda nesse ano, Dias Gomes encabeçou mais um trabalho, a telenovela *Mandala*, que possuía uma trama um pouco diferente do seu universo ficcional habitual. Baseada na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, a telenovela foi escrita com coautoria de Marcílio Moraes, a quem ele entrega a condução da trama no capítulo 35; com direção de Ricardo Waddington, José Carlos Pieri e Fábio Sabag. Ambientada no Rio de Janeiro, a história se desenvolve em torno da relação incestuosa de Jocasta (Vera Fischer) e Édipo (Felipe Camargo), seu filho. Dividida em duas fases, a novela teve como pano de fundo, na primeira fase, a renúncia de Jânio Quadros, em 1961; e trazia algumas outras questões relacionadas ao cenário político da época, como a Campanha da Legalidade, organizada para assegurar a posse de João Goulart; bem como trazia referências ao comunismo e ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). A novela sofreu muitos embargos da Censura Federal pelos seus temas, considerados impróprios, como o incesto, as drogas e a bissexualidade, além das questões políticas que regiam o encadeamento da trama.

No ano seguinte, a atmosfera mítica e mística de *O Pagador de Promessas* ganhava as telas da televisão em uma adaptação de Dias Gomes da sua peça homônima, com direção de Tizuka Yamasaki. Ambientada na Bahia, desde Monte Santo até Salvador, a

minissérie, em 08 capítulos, conta a história de um homem que enfrenta todos os desafios e obstáculos em favor da sua crença e fé. Também são apresentadas problemáticas relacionadas ao homem rural, a sua luta por uma vida melhor e pelo acesso a terra; numa história que envolve ainda os conflitos sociais, o poder dos latifundiários e a resistência e conservadorismo da igreja em relação ao sincretismo e aos cultos de origem africana, mostrando os embates entre a ala progressista e a ala conservadora da Igreja Católica.

Em 1991, em parceria com Lauro César Muniz, e Ferreira Gullar, Dias Gomes escreve *Araponga*, com direção de Cecil Thiré, Lucas Bueno e Fred Confalonieri, uma paródia de antigos filmes de espionagem, ambientada no Rio de Janeiro, com referências e críticas diretas ao regime militar que o Brasil vivera durante mais de duas décadas, explorando temas pouco abordados como a espionagem política e a inseminação artificial. Em 1992, a capital fluminense volta a ser cenário de uma história policial cheia de suspense: *Noivas de Copacabana*, escrita com apoio de Ferreira Gullar e Marcílio Moraes, e com direção de Roberto Farias, Maurício Farias e Mauro Farias. A trama se desenvolve em torno de uma onda de assassinatos de mulheres vestidas de noiva, crimes sempre ocorridos no bairro carioca de Copacabana.

Em 1995, ele adapta a telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, em parceria com Marcílio Moraes, com colaboração de Ferreira Gullar e Lilian Garcia, e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. No mesmo ano, Dias Gomes escreve *Decadência*, com direção de Roberto Farias e Ignácio Coqueiro, minissérie que tratava da história de um pastor corrupto que acumulava riquezas à custa dos fiéis, numa crítica aos “falsos profetas”, à exploração da boa fé das pessoas; sendo alvo de julgamentos, especialmente da Igreja Universal do Reino de Deus. Paralelamente, a trama se desenvolve apresentando questionamentos de falsos valores da família brasileira, e críticas a fatos políticos e históricos ocorridos entre os anos de 1984 a 1992, com grande foco na eleição e destituição do ex-presidente Fernando Collor de Mello.

Logo a seguir, em 1996, novamente em parceria com Ferreira Gullar, Dias Gomes escreve *O Fim do Mundo*, que se passa em uma cidade fictícia no interior da Bahia, unindo humor e tragédia, traçando um painel dos tipos humanos, numa trama que se baseia num suposto fim dos tempos previsto por um de seus habitantes mais ilustres, o

famoso paranormal Joãozinho de Dagmar (Paulo Betti). A despedida de Dias Gomes da televisão ocorreu em 1998, com a adaptação do romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, na qual teve a colaboração de Marcílio Moraes e Ferreira Gullar, e direção de Mauro Mendonça Filho. Ambientada na Salvador dos anos 1990, a clássica história de Flor (Giulia Gam) e seus dois maridos, Vadinho (Edson Celulari) e Teodoro (Marco Nanini), se desenvolve, em meio a nuances inexistentes na obra original, como a incorporação de um núcleo de bicheiros, remontando histórias anteriores escritas por Dias Gomes, e a inclusão de um casal homossexual, formado por duas filhas de bicheiros, Celeste (Dira Paes) e Juliana (Cyria Coentro).

As telenovelas se recriavam, se referenciavam, se impunham como singulares na sua estrutura e desenvolvimento.

Elementos autenticamente locais, produzidos na base da sociedade, encontram possibilidade de se expressar em gênero comercial como a novela. Textos de autores como Dias Gomes servem como evidência para essas interpretações, o que fez com que ele se tornasse um emblema da Rede Globo, demonstração de quem a emissora é capaz de produzir obras de prestígio reconhecido em círculos acadêmicos do Primeiro Mundo. (HAMBURGER, 2005, p. 23).

No geral, em suas obras, Dias Gomes apresentava mundos ‘estranhos’ ao cidadão citadino, e exigia, desse modo, um esforço imaginativo do telespectador, porém, possibilitava a percepção de uma verdade incontroversa nas narrativas, mesmo as construídas sob os pilares do maravilhoso, permitindo, desse modo, visualizar a multiplicidade de fatores que separam os Brasis, considerando a extensão territorial e a diversidade cultural incalculável do país. Bem verdade, o autor não abandona suas referências e nem suas ideologias ao enveredar na teledramaturgia; e essa atitude reforça a sua capacidade inventiva diante das realidades pouco exploradas e, muitas vezes, estereotipadas e desprestigiadas. Como ele mesmo afirmou: “Arrebanhei minha personagens, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva sua mobília, lancei-me à aventura.” (GOMES, 1998a, p. 256).

1.3 A TELEDRAMATURGIA DE DIAS GOMES: REPRESENTAÇÕES DO COTIDIANO E DO IMAGINÁRIO POPULAR

Imaginação, do latim *imaginatio - onis*, segundo Durozoi, é a “faculdade de formar imagens reproduzindo o que foi percebido ou repetindo mentalmente o que antes foi objeto de uma percepção (imaginação reprodutora).” Porém, essa imaginação pode ser vista por outro prisma, enquanto criadora ou inovadora, ao combinar imagens provenientes da experiência num novo conjunto. (DUROZOI, 1996, p. 246). Além dessa perspectiva, diz-se ainda da imaginação evocadora, que se refere aos sentimentos e impressões pessoais; e imaginação fabuladora, “aquela vinculada a imagens sociais, étnicas ou mítico-religiosas (lendas) que narram e explicam o passado e a predestinação de um povo ou comunidade”. (CUNHA, 2003, p. 344). A imaginação projeta as imagens do inconsciente que, provindas de uma percepção do mundo ao redor e das identidades assumidas, possibilita, através da inspiração, projetar inventivamente, utilizando-se de linguagens artísticas ou científicas, o objeto imaginado.

Durand, ao mencionar a importância da psicanálise nos estudos acerca da imagem e dos símbolos, afirma que, para Jung, a imagem, “por sua própria construção, é um modelo de autoconstrução (ou "individualização") da psique”. (DURAND, 1999, p. 37). Ou seja, vivemos num mundo imagético, necessitamos dessas imagens para então nos assumirmos sujeitos capazes e nos situarmos no tempo e no espaço; produzimos outras imagens para justificar nosso lugar no mundo, e as ressignificamos o tempo inteiro. Durand afirma ainda que essas imagens se inserem num suposto “trajeto antropológico”, que se constitui a partir da “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social.” (DURAND, 1997, p. 29). Decerto, as imagens ganham importância no processo de interação do homem com o meio e com os outros, e, por conseguinte, de assimilação das identidades, num devir da consciência da importância do *eu* e do *outro* na construção e manutenção da sociedade.

Combinando vivências com as impressões ideológicas que as envolve, perpassando pelo metafórico, apresentando fatos e estimulando a percepção, a fim de possibilitar uma dada consciência do conteúdo das imagens que resultaram do imaginado, são

assinalados, desse modo, os desejos situados no nível do inconsciente, e ocorre, então, a construção ou consolidação de imaginários. E o imaginário, por sua vez,

designa um conjunto interligado de imaginações que, por desvios ou compensações da realidade, procuram explicá-la ou justificá-la. Trata-se, portanto, de uma referência construída socialmente, em que se misturam imaginações reprodutoras e fabuladoras, em grande parte irreais, mas cristalizadas. (CUNHA, 2003, p. 344).

A partir dessas perspectivas, podemos pensar no ato criativo de concepção de um texto de teleficção, nas suas etapas de desenvolvimento, na intencionalidade do autor e no processo de construção das imagens e sua ressignificação no decorrer do desdobramento da produção até alcançar o produto final. Partindo do pressuposto que a telenovela para se constituir como tal necessita de um texto, que se desenvolve a partir da representação do imaginado, com a intencionalidade de tornar o representado o mais verossímil possível. E essa composição é fundamental para a fundamentação da ideia de imagem mental. Santaella nos afirma que, conforme a teoria de Allan Paivio da decodificação dual,

[...] é verdade que existem dois sistemas mentais separados, nos quais a informação verbal e visual é processada predominantemente. No entanto, no processamento cognitivo de imagens, não somente o sistema visual, mas também o sistema verbal está envolvido. “Cópias” verbais da imagem se originam paralelamente codificação imagética, que é, assim, codificada duplamente. (SANTAELLA, 1998, p. 32).

Ou seja, já se conforma um desenho imaginário, uma projeção, que surge na composição do roteiro/*script*; daí se apresenta no desdobramento de outras imagens, que são utilizadas para amparar o desenvolvimento da narrativa, e aponta, sobremaneira, a necessidade de mais alguns (re)desenhos ou seja, ressignificações, até se alcançar a plena realização (Ver Gráfico 1).

Partindo dessa ideia de redesenho, podemos pensar na obra de teleficção como resultado da ressignificação de diversos desenhos, sem uma linearidade temporal, pois o processo criativo em um trabalho dessa natureza é contínuo e aparentemente desordenado, ganhando forma e completude apenas ao final, quando se confirma a obra, após o resultado da montagem. O processo é perspicaz e a transformação é inevitável, a obra se inventa e reinventa, num fluxo onde desenhos e re-desenhos interpretativos são faces da mesma moeda: a mudança”. (FERRARA, 2000, p. 175).

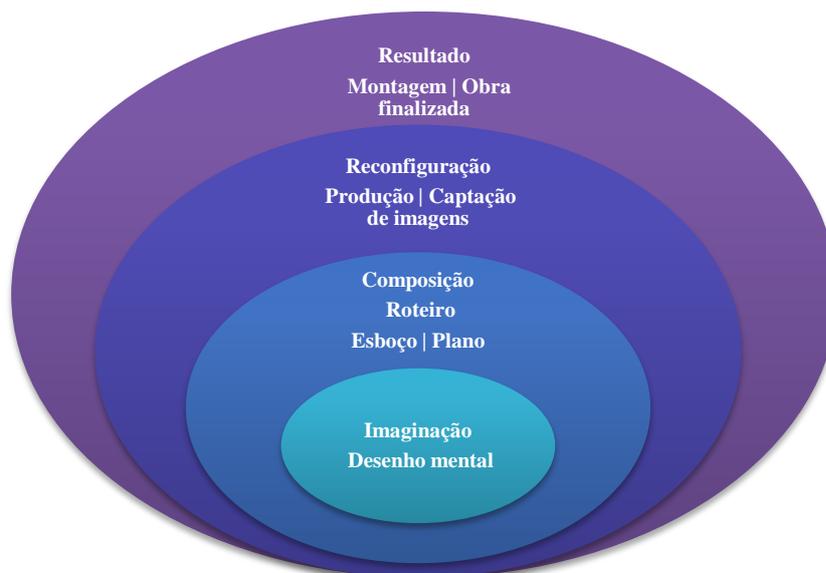


Gráfico 1: Etapas básicas no processo de redesenho em uma produção audiovisual.

A transformação do texto, especialmente em uma telenovela, se configura como uma renovação constante e ininterrupta que se desenha e redesenha com o intuito de alcançar a consistência e solidez do conceito inicial, do argumento original, das características e peculiaridades que compõem as particularidades de cada elemento constitutivo da ideia original.

Levando em consideração as questões que se referem ao estilo de um autor, às ideologias que conduzem suas narrativas, às recorrências em seus textos e a *autocitação*, ou melhor, a *autotextualidade*¹⁰ presente nas obras; podemos perceber que a recuperação de temas e abordagens é uma espécie de restauração das ideias, num movimento de renovação de um pensamento original para reiterar problemáticas, a fim de não perder o foco das discussões. Na possibilidade real de “re-ver” as questões e defini-las com mais rigor, não os conceitos subjacentes, mas a essência que se pode verificar quando analisamos as velhas narrativas e os indissolúveis temas, e suas tentativas de reciclagem, ou seja, “revisita-se uma ideia e redesenha-se uma interpretação”. (FERRARA, 2000, p. 176).

¹⁰ Termo utilizado por Affonso Romano de Sant’Anna em sinônimo de *intratextualidade*, que está contido no livro *Paródia, paráfrase e cia*. Segundo ele, a *autotextualidade* ou *intratextualidade* “é quando o poeta [ou autor] reescreve a si mesmo”, ou seja, “é quando ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente”. (SANT’ANNA, 1985, p. 62, grifo nosso).

Ferrara, em *Significados Urbanos*, nos estimula a pensar, ao contornar questões relacionadas à cidade e ao ambiente urbano, sobre como ocorre a reconstrução dos espaços a partir da necessidade de adaptação ao novo cotidiano, levando em consideração que as mudanças são constantes e que sempre haverá um espaço residual que degrada a imagem conceitual e não se adapta a ela.

Como linguagem, os espaços residuais são indefinidos, ambíguos, porque são consequência de uma perda de identidade de espaços com usos e significados já sedimentados, mas que perderam por força de impactos ambientais que não os consideraram. Supõem uma mudança de repertórios, novos usos, novos significados, outra linguagem que se propõe superar a passada. (FERRARA, 2000, p. 179).

A telenovela seria a cidade que se reconfigura o tempo inteiro, e tal como o espaço urbano, a teledramaturgia necessita se reinventar, a fim de eliminar os excessos, o desnecessário, das práticas e conceitos enrijecidos, da temática ultrapassada e descontextualizada, por não corresponder a ideais comuns a todos, ou seja, do que não tem mais espaço, e suprir as lacunas que surgirem, com discussões e problematizações que são verdadeiramente prioritárias e emergentes. Ao pensar o redesenho no campo da produção de teleficção, ele ganha duas dimensões convergentes. A primeira diz respeito à concepção do texto, que leva em consideração o universo da teledramaturgia como um todo, na necessidade contundente de se renovar e ressignificar. A segunda se refere à produção teledramatúrgica propriamente dita, ou seja, ao processo criativo e de desenvolvimento de uma obra, que envolve um conglomerado de fatores da cadeia de produção, que se entrelaçam, se redefinem, possibilitando a conformação de um desenho completo e conectado ao final.

“A telenovela pode ser incluída em uma das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e ouvir histórias.” (SADEK, 2008, p. 17). Ou seja, a telenovela remonta uma expressiva maneira de transmissão de conhecimentos, a da narrativa oral, e, talvez por isso, ela seja identificada como “uma forma de arte popular” (CALZA, 1996, p. 07); por conseguinte, considerada por muitos como de conteúdo menor, sublitteratura vulgar ou de pouca valia, insipiente, e sem consistência teórica. Mas, como Dias Gomes afirma em sua autobiografia, *Apenas um Subversivo*: “Nenhuma arte é menor ou maior, existem autores maiores e menores”. (GOMES, 1998a, p. 256). E em 1973, em entrevista para o *Jornal Opinião*, ele já afirmava que: “[...] a qualidade de uma obra de

arte não é basicamente inerente ao gênero, mas ao artista e às condições em que ele desenvolve o seu trabalho.” (GOMES, 2012, p. 45).

Em sua amplitude artística, a telenovela ocupa um lugar expressivo na divulgação de culturas e na formação de novas perspectivas. “E do mesmo modo que o teatro pode ser um elemento conscientizador, também a novela pode desempenhar esse papel.” (GOMES, 2012, p. 46). A própria teledramaturgia, no Brasil, por sua construção e consolidação enquanto elemento de conformação de identidades, e por ser, antes de tudo, em sua gênese, um produto de cultura de massa, se constitui enquanto uma vertente da cultura, se não dizer, possui sua própria designação. Mas, a partir das concepções de Dias Gomes sobre as telenovelas, é realmente um equívoco considerar a teledramaturgia como um todo uniforme, tratando-as num mesmo nível seja temática, estética ou culturalmente. Ou seja, pode até ser que uma boa parte das telenovelas tenha um efeito acomodatório, anestésico, mas não podemos cometer o erro de generalizar, nem de afirmar com certeza que tudo que circula nos meios de comunicação de massa, atingirá e reverberará em todos e para todos da mesma maneira. Afinal,

na massa desaparece a polaridade do um e do outro. Essa é a causa desse vácuo e da força de desagregação que ela exerce sobre todos os sistemas, que vivem da disjunção e da distinção dos pólos (dois, ou múltiplos, nos sistemas mais complexos). É o que nela produz a impossibilidade de circulação de sentido: na massa ele se dispersa instantaneamente, como os átomos no vácuo. É também o que produz a impossibilidade, para massa, de ser *alienada*, visto que nela nem um nem o *outro* existem mais. (BAUDRILLARD, 1994, p. 12)

Ademais, diante dos desafios de se fazer teledramaturgia no Brasil, Dias Gomes se utilizava de bons argumentos, além de personagens e tramas consistentes. A telenovela, enquanto obra aberta¹¹, sofre influências de toda natureza, externas e internas. Desde o bom, ou mau, desempenho de um (a) ator/atriz, ou mesmo uma morte no elenco; algum fato marcante que acontecer no mundo, ou até a reação ou aceitação do público diante de alguma intercorrência, situação ou tema tratado nas tramas, não sendo esse um fator que venha a comprometer a produção intelectual, e não querendo dizer que o autor deva tentar agradar a todos, e direcionar a obra ao gosto do público; mas, por outro lado, é

¹¹ Umberto Eco nos apresenta o conceito de obra aberta, afirmando que “o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva”. (ECO, 1991, p. 29). E essa fruição se dá entre as obras e seus receptores, e, como arremata Cristina Costa, esse conceito criado por Eco “faz referência à possibilidade de o público interferir na mensagem através da decodificação, quando imprime sua interpretação, acreditando que faça parte da obra”. (COSTA, 2000, p. 93).

interessante aproveitar as respostas dos telespectadores em relação à condução da trama, para provocar uma atitude crítica em relação à telenovela e os seus temas. Essa interação e relação do telespectador com a narrativa é uma peculiaridade específica que identifica a telenovela, o folhetim televisivo, enquanto obra aberta.

A censura na televisão foi algo que limitou o tratamento mais aberto de diversos temas. Se não era possível combatê-la, havia a necessidade de o autor ser perspicaz para introduzir abordagens e debates que fossem do interesse do público, que o beneficiasse e que o inquietasse. Dias Gomes, aos anos de chumbo, caminhava em sentido contrário ao dos imperativos do regime ditatorial vigente àquele período, atendendo, em parte, a interesses das emissoras, mas não abandonando seus ideais, sua aura, seu discurso e sua luta política. Isso era possível graças à utilização de um discurso de duplo sentido, ao dar pistas nas entrelinhas, utilizando alguns filtros, no entanto, apresentando a crítica de alguma maneira. Dias Gomes se muniu de sua experiência no teatro, que era político e popular, para, diante da heterogeneidade do público de televisão, encontrar uma linguagem que permitisse estabelecer comunicação com todos, possibilitando, desse modo, uma transformação do gênero. Em meio a esse público heterogêneo, estava o público popular para o qual ele se reportava, e foi pensando em atender mais especificamente a essa plateia, que ele se empenhou em transportar o seu universo dos palcos para as telas da televisão, e, como ele mesmo afirmava, ele tentou, com as suas telenovelas, compor um painel da realidade brasileira.

Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, nos apresenta uma discussão comum na literatura sobre sociedade de consumo, que diz respeito à “despolitização das massas”. Essa abordagem leva em consideração que ocorre um conformismo do leitor/espectador em relação às normas da sociedade, e isso acontece graças à passividade desses indivíduos diante dos meios de comunicação de massa. E, ainda é considerável que essa despolitização está diretamente relacionada e se vincula à lógica da indústria cultural. Nessa perspectiva, Ortiz toma como base a discussão acerca de “espaço público”, de Habermas, que afirma que a

[...] transformação de cultura em consumo se acentua em meados do século XIX, quando a esfera pública burguesa perde seu caráter político, não tanto por causa do aumento de sua amplitude (...), mas sobretudo pelo fato de que o que é produzido se fundamenta agora em outro critério: a demanda do mercado. (ORTIZ, 1991, p. 150).

Os interesses comerciais se ampliam e se intensificam, inclusive nas empresas de comunicação, e a concepção de cultura se reconfigura, ganha outras dimensões. Por exemplo, em teleficção, principalmente em telenovelas, além dos intervalos comerciais e da exploração de conteúdo publicitário embutida no roteiro, a resposta do público deve ser considerada, e pode dar novos rumos à proposta original, como já dito anteriormente.

O mercado de bens culturais ia se consolidando e a noção de identidade nacional se transformava e se ampliava. Nessa perspectiva, considerando a continentalidade do Brasil, a televisão foi obrigada a ampliar a sua abordagem temática e iniciar a inserção de conteúdos regionais nas narrativas, como uma tentativa de estimular a identificação das populações das diversas regiões do país, a fim de ser atrativa comercialmente para esse público diversificado, sobrepondo a concepção de cultura nacional-popular em detrimento de um mercado consumidor; possibilitando uma identificação entre a cultura popular e de massa, com a cultura nacional. Considerando a enxurrada de textos estrangeiros e com temáticas distantes da realidade brasileira, adaptados amplamente no princípio da teleficção na televisão no país, desde as primeiras tramas de teleteatro, percebe-se a necessidade de adequação do conteúdo aos interesses e identidade nacionais. Essa transição ocorre com veemência ao final da década de 1960, ao passo que o realismo contemporâneo aparece na televisão, se consolidando durante os anos 1970.

Ortiz nos apresenta um depoimento do dramaturgo paulista Jorge de Andrade ao IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística), no qual ele assinala a transição dos modos de se fazer ficção televisiva e o marco entre a teledramaturgia estrangeira e a proposta nacional. Andrade considerava que havia um movimento de formação de uma nova linguagem e de um modelo brasileiro de se fazer telenovela, se referindo àquelas que tentavam contar alguma coisa da realidade nacional; se reportando às novelas como *Gabriela*, de Walter George Durst, ou as do Dias Gomes, que, segundo ele, “sempre contam alguma coisa que realmente interessam ao povo brasileiro”. (ANDRADE apud ORTIZ, 1991, p. 178). Não dissociando inteiramente essas telenovelas realistas do melodrama ou do folhetim. Pode até ter havido, sim, uma tentativa de distanciamento das fórmulas herdadas da tradição folhetinesca e

melodramática, mas sempre permaneciam traços de um e de outro, por uma afirmação da origem do gênero. Porém, é fato que esse contexto realista na teledramaturgia se estabeleceu, certo modo, atendendo, sobremaneira, às necessidades da indústria cultural, que envolviam acolher um público diferenciado, dentro da proposta de regionalização.

Os autores realistas compunham suas histórias sob uma prerrogativa de estilo próprio, herança e influência da dramaturgia, pelas referências culturais que os identificava e que os empoderava e pela tentativa de representação de um cotidiano brasileiro. Se aproveitando disso, a televisão investe nesse modelo, a fim de alcançar os seus objetivos mercadológicos de ampliação de público, ao estimular o interesse de diversos segmentos da população pela telenovela. Nenhuma das perspectivas se consolida inteiramente, ou seja, nem todo realismo impresso nos textos se aplica à realidade propriamente dita, e os interesses pela consolidação de uma cultura popular de massa não possui objetivos políticos, mas, sim, mercadológicos para a manutenção da indústria cultural; e, não por isso, há uma invalidação de uma pela outra, uma vez que, mesmo com objetivos parcialmente conquistados, esse novo modelo instalado com o movimento realista na televisão, o qual Dias Gomes está incluído, se configura um momento singular e significativo na história da teledramaturgia brasileira.

Dias Gomes é um autor que carrega a essência dos palcos para as telas, tentando aproximar a ficção da realidade, criticando-a com certa segurança, imprimindo um discurso que incide em questionamentos, ultrapassando os limites do entretenimento.

O entretenimento é uma dimensão da cultura tomada em seu sentido amplo e antropológico, pois é a maneira como uma sociedade inventa seus momentos de distração, diversão, lazer e repouso. No entanto, por isso mesmo, o entretenimento se distingue da cultura quando entendida como trabalho criador e expressivo das obras de pensamento e de arte. (CHAUI, 2008, p.60-61).

Exatamente por essa designação, o ele reconhece a efemeridade e fragilidade da televisão, e a dificuldade do convite à reflexão, ao contrário do movimento que ocorre no teatro. Dias Gomes aponta que as suas propostas temáticas no universo da teledramaturgia, apesar de tudo, são apenas apresentações dos problemas, cumprindo o papel de denunciar e, dessa forma, exercendo uma intervenção política, desempenhando uma função social, mas, por conta do ambiente inadequado e dispersivo que se situa a televisão, segundo ele, não é possível exigir um aprofundamento. (GOMES, 2012, p. 200).

Apesar dessa característica, o que Dias Gomes conseguiu nas telas da televisão, raros escritores de teledramaturgia conseguiram até hoje. Em meio à censura, em meio a crises, em meio a vetos de todas as ordens e ideologias contrárias às suas, ele se apresentou, sustentou seus princípios ideológicos e morais, e desenvolveu histórias que contrariavam o fluxo da televisão e das telenovelas. Alfredo de Freitas Dias Gomes, o baiano, nascido em Salvador, radicado no Rio de Janeiro, por sua vivência carioca, suas memórias baianas, seu pertencimento brasileiro, sua bagagem cultural, seus princípios político-ideológicos, imprime suas ideias e ideais nos seus textos de teledramaturgia. Ele transita entre o subúrbio do Rio de Janeiro e o sertão baiano, entre o coronel e o bicheiro, entre o padre e a prostituta, entre a ‘verdade’ e a ‘mentira’, entre o bom e o mau, entre o bem e o mal, mas questionando o que é um e o que é outro.

Capítulo 2

***ROQUE SANTEIRO: UM
(RE)DESENHO DO BRASIL***

2. *ROQUE SANTEIRO*: UM (RE)DESENHO DO BRASIL

O mito, Roque Santeiro, seu surgimento, como ele impulsiona os anseios de uma cidade inteira, Asa Branca, a causa da consagração desse homem comum como herói, como tudo que se construiu e como a localidade sobrevive em torno desse mito; são as principais questões que alavancam e conduzem toda a história de *Roque Santeiro*. No Boletim de Programação da Rede Globo da semana de estreia da telenovela, a cidade, o mito e o mote da trama nos são apresentados:

Era uma vez uma cidade. Era uma vez um mito. Cidade e Mito. Mito e Cidade. Dois “seres” indissolivelmente ligados. Um não sobrevive sem o outro, e todos sabem disso. Asa Branca e Roque Santeiro. Roque Santeiro e Asa Branca. Ela, pequena vila, palco de acontecimentos que modificaram inteiramente a sua geografia econômica. Ele, jovem fazedor de santos, que resistiu a um ataque de bandidos, tendo sido morto perto do rio e seu cadáver nunca mais encontrado. Primeiro, a consternação. Depois, a aparição. Uma menina na beira do rio viu surgir diante dela o santeiro, que ensinou-lhe o modo de ficar boa. Nascia o mito. (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Junho/1985, p. 1).

Definitivamente, *Roque Santeiro* entrou para a história da televisão brasileira e permanece, mesmo mais de 30 anos depois, no imaginário e na memória da população. É uma história brasileira, contada de um jeito igualmente brasileiro, e se desenvolveu a partir do argumento original, de 1975, apenas tendo sido modificado o tempo da trama, atualizando-a, transportando-a dos anos 60 para os anos 80, modificando elementos de constituição da narrativa; e não sendo localizada em nenhum lugar específico, pois poderia ser qualquer lugar no interior do Brasil, representando a miscelânea brasileira.

Porém, por mais que se tenha tentado fugir da regionalização e transformar Asa Branca em um microcosmo do Brasil, há indícios na narrativa que a situam na Bahia, que é a sua localização original, na primeira versão.

Movimentos messiânicos, santos, lugares mágicos, objetos abençoados literatura de cordel, uma praça central dominado por uma igreja e uma cidade com prefeito corrupto são referências a objetos, práticas e lugares conhecidos. A linguagem documental e a música diegética conferem verossimilhança à narrativa, convencendo-nos de que a história poderia mesmo ter acontecido em uma cidade nordestina. (HAMBURGER, 2005, p. 114).

Asa Branca, na época em que Roque Santeiro vivia, tinha cerca de dois mil habitantes, “era pouco mais do que um vilarejo, não figurado nos mapas oficiais, esquecida do

mundo e por ele deixado à margem. Um lugarzinho perdido no sertão baiano e quase desabitado.” (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Agosto/1975, p. 2). O tempo passa e, 17 anos depois da morte do seu mártir, a cidade se torna promissora, com seu potencial turístico-religioso ampliado, causando o inevitável progresso regional, graças à fama do milagreiro.

As indicações no roteiro são claras, porém, nem sempre foram seguidas pela direção. Por exemplo, no *script* de 1985, Dias Gomes mantém muitas nuances que remetem à Bahia, como no Capítulo 01, Cena 12 (p. 15), que se passa no jardim da casa de Porcina, em um diálogo de Porcina com Malta: “Porcina - Esse bestalhão, eu mandei ele a Salvador comprar um casal de cisnes pra botar no laguinho e ele trouxe esses gansos nojentos. É ou não é de dar raiva?”. No Capítulo 03, Cena 16 (p. 09), na casa de Sinhozinho Malta, em um diálogo entre ele e sua filha, Tânia, também há uma referência:

Malta - Tânia! Você acordada até essa hora...

Tânia - Que é que tem? Você não está chegando a essa hora?

Malta - Eu fui à cidade... tratar de negócios. Não se aborreça, não estou brigando com você. Sei que se acostumou a dormir tarde lá em Salvador; na casa de sua avó. É que aqui na fazenda não tem nada pra fazer de noite, a gente acaba acostumando a dormir cedo.

No Capítulo 05, Cena 08, em uma conversa com Tânia, Malta fala sobre a inauguração da estátua: “Malta - [...] Vamos inaugurar a estátua de Roque Santeiro. Vem uma comitiva de Salvador. Deputados, Representantes do Governador...”. No Capítulo 176, Cena 7, temos mais uma indicação: “Maria Igarapé vai caminhando, em direção a um ônibus com o letreiro “Asa Branca – Salvador”. Ela carrega sua maleta. Carla está por ali, impaciente. Passa um caminhão de entregas.” Um pouco mais à frente, no mesmo capítulo, na Cena 12, verificamos mais sugestões da Bahia no *script*:

Jeremias, acompanhado de Tiquinho, conversa com Jiló. [sobre a fuga de Roberto Mathias]. Próximo dali, um grupo de garotos brinca de pique.

Jeremias - Pegou o ônibus pra Salvador, é?

Jiló - Pegou. E tava com um jeito tão esquisito, Jeremias... Não sei não. Mas parece até que tava fugindo.

Jeremias - São os ratos abandonando o navio.

Em todas as falas, as personagens substituem ‘Salvador’ por ‘capital’, e isso ocorre em outros momentos da narrativa, provavelmente por orientação do diretor, a fim de seguir a sua ideia de não localizar Asa Branca. E, curiosamente, essas referências à Bahia

desaparecem nos capítulos escritos unicamente por Aguinaldo Silva, que, por outro lado, “contribuiu em muito com a sua visão própria para o aperfeiçoamento de algumas tramas paralelas sem ferir a trama principal ou deslocar em relação a estas”. (GOMES, 1998b, pp. 35-36).

A provinciana Asa Branca, bem como Sucupira, de *O Bem Amado*, também foi chamada de microcosmo do Brasil, e, talvez, mais pontualmente de um dos Brasis, que é o Brasil nordestino, e, definitivamente em algum lugar do sertão baiano. Essa Bahia, que era recomendada na primeira versão, não se perde na segunda, pois as indicações no falar de algumas personagens e nas nuances da narrativa e da composição cenográfica, provavam que a ideia de não localizar a cidade não se deu por completo. Um clima de cidadezinha, de feira, de Nordeste, numa vila típica do interior, talvez entre o sertão e o recôncavo, onde há baiana de acarajé cruzando a praça com tabuleiro na cabeça, e também servindo quitutes. Há homens cantando e dançando o Maculelê¹² em uma festa de rua, uma manifestação cultural característica do recôncavo baiano. Além das sugestões nos diálogos, pois se fala muito em *roda de samba*, em *Salvador*, entre outras coisas. Aliando essas e outras indicações à descrição original da cidade, assim realizada por Dias Gomes, se faz possível imaginarmos e termos estrategicamente essa localização.

Embora não figure nos mapas oficiais, Asa Branca, terra natal de Roque Santeiro, é uma progressista cidade localizada na Serra da Chapada, em pleno sertão baiano, cortada pelo rio Iaranamirim afluente do Rio São Francisco. O último censo lhe deu 30.000 habitantes e um índice de analfabetismo além dos 80%. O índice de mortalidade infantil é de 70% até idade de 1 ano e a aspiração de vida está em torno dos 40 anos. Mesmo assim nota-se incipiente progresso. (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Junho-Julho/1975, p. 9).

Além disso, Dias Gomes imprime algumas contradições, uma delas é a suposta quantidade de escolas, que destoa do número de analfabetos. Segundo a sinopse, confirmado em uma fala do guia turístico Toninho Jiló (João Carlos Barroso), e verificado ao longo da narrativa, a cidade é rica em escolas, são 78 estabelecimentos de ensino em uma cidade onde o índice de analfabetismo ultrapassa 80% da população.

¹² Surgida em Santo Amaro da Purificação, Bahia, Maculelê é uma dança de forte expressão dramática, destinada a participantes do sexo masculino, que dançam em grupo, batendo as grimas (bastões) ao ritmo dos atabaques e ao som de cânticos em dialetos africanos ou em linguagem popular, originada. Fonte: <http://www.capoeiradobrasil.com.br/maculele.htm>

O progresso se consolida após a morte do santeiro, que possibilita a transformação do lugar em polo turístico e religioso. Com isso, a economia é impulsionada e esses turistas e romeiros se tornam os potenciais consumidores para tudo que se pode atribuir ao mito: terços, amuletos, medalhas, falsas relíquias, talismãs, estatuetas, velas, artesanato local, adereços como chapéus e camisetas, além de literatura de cordel, com histórias que tanto narram “A Saga de Roque Santeiro”¹³, quanto descrevem o “Duelo de Roque Santeiro com o bandido Navalhada”¹⁴, etc. Ou seja, qualquer coisa que se possa vender, desde que sejam itens essencialmente comercializados em uma feira de rua, estão nas barracas que invadem a Praça Roque Santeiro e as ruas da cidade, com o repente, a poesia popular, e a moda de viola compondo a trilha sonora do cenário.

O mito foi criado e há a necessidade de mantê-lo, pois se tornara a maior fonte de renda da pequena cidade; foi, portanto, concebida uma indústria em torno do mito, e qualquer tentativa de transformar essa realidade é prontamente recusada. Na telenovela, no Capítulo 7, em uma fala do prefeito Florindo Abelha com o Delegado Feijó, ele menciona que tem até um projeto na Câmara de Vereadores pedindo para mudar o nome da cidade de Asa Branca pra Roque Santeiro. “Tudo vive em função de Roque Santeiro, que trouxe prosperidade para todos. O fim do mito significa a morte da cidade...” (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Junho/1985, p. 05). Segundo Dias Gomes, *Roque Santeiro* girava em torno dos universos de *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos*, e *O Berço do Herói*. (GOMES, 2012, p. 84). Três tramas que trazem elementos da religiosidade e do misticismo, nas quais o autor recria um universo simbólico-mítico tão comum na sociedade brasileira.

Sobre *O Pagador de Promessas*, por exemplo, como Dias Gomes mesmo disse, em uma entrevista ao Jornal de Guarulhos, em março de 1983, tem muito a ver com ele mesmo, com as coisas da terra (Bahia), com a família. Ainda segundo o autor, ele tinha o desejo de escrever um texto que “falasse do homem brasileiro, falasse destas promessas bem brasileiras, envolvidas por um sincretismo tocante”. (GOMES, 2012, p. 106). Eram novas ideias, ideias próprias do autor, falando sobre seus anseios e sua gente, a gente de sua terra. Em *A Revolução dos Beatos*, ele apresenta, com fugacidade, o fanatismo

¹³ Título de folheto de cordel que aparece nas barracas da Praça Roque Santeiro, compondo itens de cenografia na telenovela.

¹⁴ Título de folheto de cordel que aparece nas barracas da Praça Roque Santeiro, compondo itens de cenografia na telenovela.

religioso, o cangaço, o messianismo, levantando críticas severas à exploração da crença e da fé do povo. *O Berço do Herói*, por sua vez, “é uma comédia política, aonde o método heroísmo vai pelos ares depois de examinado pelo auto à luz dos interesses da classe dominante”. (FRANCIS, 1990, p. 359). Um texto que se desenvolve apresentando como se processa a exploração de um mito, quais os motivos para mantê-lo, e até onde é possível ir. São três tramas que se entrelaçam e inspiraram o que veio a ser um dos grandes sucessos da televisão brasileira, de todos os tempos, *Roque Santeiro*.

2.1 DO TEATRO À TELEVISÃO: RELEITURAS DO MITO EM *O BERÇO DO HERÓI* E EM *ROQUE SANTEIRO*

Em *O Berço do Herói* e em *Roque Santeiro* é possível evidenciar a questão do fascínio do homem pelos mitos, amplamente discutido nas teorias de Carl Gustav Jung. Uma dessas teorias trata da estrutura dos mitos, que se encontra fortemente marcada no Inconsciente Coletivo do ser humano, determinando uma ética que independe da ética consciente. Desse modo, dentro do Inconsciente Coletivo existem estruturas psíquicas ou formas sem conteúdo próprio que servem para organizar e canalizar o material psicológico, chamadas Arquétipos. Os Arquétipos são consideradas imagens primordiais, porque eles correspondem frequentemente a temas mitológicos que reaparecem em contos e lendas populares de épocas e culturas diferentes. Os mesmos temas podem ser encontrados em sonhos e fantasias de muitos indivíduos. Enfim, os Arquétipos, são elementos estruturais e formadores do inconsciente, dão origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias de um povo. De acordo com esses conceitos de Inconsciente Coletivo e de Arquétipo, os mitos condensam experiências vividas, repetidamente, durante milênios, pela humanidade e apontam diferentes caminhos simbólicos para o desenvolvimento psíquico, na sua totalidade, não somente do indivíduo como também para o desenvolvimento e a manutenção da identidade de um povo, e, deste modo, de reconhecemos aqui que a memória coletiva é histórica. (ELIADE, 1985, p. 59).

Por outro lado, considerando a peça *O Berço do Herói*, o teatro, por sua vez, vem abandonar a ideia de ser unicamente um espetáculo, mas também ser um instrumento de conscientização das variações dos papéis sociais e das personagens na vida

cotidiana, da importância dos sistemas interrelacionais, categorizadas através de uma reflexão do “eu”. Exatamente nesse viés que Dias Gomes pensa a relação do teatro com o seu público, ou seja, “se o teatro não pode transformar o mundo, através dele, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo”. (GOMES, 2012, p. 46). O autor mantém essa concepção quando transpõe seu universo ficcional para as telas da televisão. Desse modo, o espectador (teatro) ou telespectador (televisão) perpassa, portanto, a sua condição, e se impõe como parte integrante daquela realidade social reproduzida, daquele ritual. Durkheim em um texto clássico da sociologia francesa sobre a vida religiosa, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, compara as representações dramáticas a certos rituais, mostrando seus pontos em comum (atores que representam personagens; espaço arrumado para a representação; sequências de acontecimentos narrados etc.). Segundo o autor, “os ritos representativos e as recriações coletivas são mesmo coisas tão vizinhas, que se passa de um gênero a outro, sem solução de continuidade”. (DURKHEIM apud BIÃO, 1991, p. 106).

Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana*, também remete à questão do encontro do homem consigo mesmo utilizando-se da metáfora da ação teatral. Goffman trata do comportamento humano frente à sociedade inferindo que o homem se porta como um ator em cena para se mostrar e se destacar diante do outro, portanto, representando um papel. A “representação” é um termo usado por ele para designar toda atividade de um indivíduo que se encontra exposto a algum tipo de observação de outrem, sobre o qual possua algum tipo de influência. O indivíduo, portanto, se divide em dois papéis fundamentais:

O ator, um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação; e o *personagem*, como figura, tipicamente uma figura admirável, cujo espírito, força e outras excelentes qualidades a representação tinha por finalidade evocar. (GOFFMAN, 1985, p. 231).

A concepção do texto de *O Berço do Herói* em um período de conturbada situação política no Brasil, em 1963, possibilita uma reflexão sobre a obra em consonância com o suposto realismo contemporâneo instaurando àqueles tempos na literatura. Segundo Pellegrini:

Entende-se aqui ficção contemporânea como aquela que se produz a partir do regime militar, por se tratar de um período caracterizado por transformações importantes nos modos de produção e recepção da literatura,

propiciados pelo processo de modernização conservadora, empreendido pelo próprio regime. (PELLEGRINI, 2007, p.151).

A partir das considerações acerca do realismo contemporâneo, impresso no texto de Pellegrini, é possível sugerir que o texto de Dias Gomes, àquela época, traduzia o momento histórico e expressava inquietações do autor ante a situação do país, que se reflete, ainda, no texto da telenovela *Roque Santeiro*, e de outras obras televisivas do autor, obras de teleficção que inauguraram um novo gênero da teledramaturgia, com histórias autênticas brasileiras, encadeadas em tom satírico. Dias Gomes procurou em *O Berço do Herói* e, com a coautoria de Aguinaldo Silva, em *Roque Santeiro*, dissolver a figura do herói construído nas tramas, e é notável que essa desconstrução ocorra sob os olhos do leitor/(tele)espectador. A adaptação da peça para a televisão se deu com as devidas modificações, sobrevivendo aos vetos da censura, a partir de uma teledramaturgia metafórica.

Na peça a personagem principal é um soldado da força expedicionária brasileira e a ação passa-se durante a Segunda Guerra. Na novela, ele é um fazedor de santos numa cidade do interior. Nos dois casos o personagem transforma-se em herói. Mas enquanto na peça a cidade o mata ao saber de sua volta, de modo a continuar subsistindo da sua imagem, na novela ele vai novamente embora, ficando impune e deixando a cidade impune. Outra diferença é que é a peça começa com exibição do filme sobre a vida do herói enquanto na novela se mostra a realização desse filme. (GOMES, 2012, p. 142).

Sabendo o motivo da proibição da peça, que era justamente a personagem central, Dias Gomes transformou o cabo (o militar) em santeiro, mas mantendo a essência da história original. Conforme ele, o texto mereceu tratamentos diferentes devido à linguagem específica de cada veículo. “O teatro é uma síntese, enquanto a novela, como o romance, é uma análise.” (GOMES, 2012, p. 142). No teatro a situação é condensada no palco, por outro lado, na novela se faz necessário desdobrar a ação ao longo dos meses. Um texto oriundo do teatro, adaptado para TV em formato de telenovela, e dentro dela tem um filme sendo realizado, possibilitando, portanto, esse entrelaçamento de linguagens. As personagens do filme são duplos das personagens da telenovela, e, além disso, os atores do filme terão seus próprios conflitos, que se assemelham, certo modo com os embates das personagens da telenovela, como se fosse um meandro de acontecimentos, num movimento circular.

Na trama de *Roque Santeiro*, a chegada de uma equipe de cinema, a APA Filmes, com o intuito de rodar a vida do milagreiro, em um filme intitulado “A Saga de Roque

Santeiro”, era a projeção que faltava para a história do herói, a fama de milagreiro e o prestígio do mito, o que culminaria na atração de ainda mais gente interessada em conhecer o santo de Asa Branca. No Capítulo 209, Cena 18, na Pousada do Sossego há a descrição de uma provável mudança no roteiro do filme e uma discussão com os membros da equipe que engendra toda a narrativa da telenovela:

Gerson - Vejam só... O filme não teria mais qualquer compromisso com a realidade, com o que aconteceu de fato. Partimos para a pura ficção. Fantasia. E a história é a seguinte: começa dezessete anos após a morte de Roque Santeiro, isto é, começa hoje. Essa cidade com seu culto ao milagreiro, vivendo de romeiros, turistas, e da exploração desse mito. De repente, Roque Santeiro, em pessoa.

Roberto - Desde o céu.

Luisão - Uma aparição...

Carla - Um novo milagre...

Gerson - Não, Roque Santeiro não morreu! Está vivo! Vivinho da Silva!

Close de Matilde, que sorri.

Roberto - E que houve com ele? Uma parada cardíaca que durou 17 anos....

Gerson - Foi um equívoco, quem morreu foi outro... isso depois eu justifico. O importante é a situação dramática: Roque volta e sua volta significa a desmitificação de tudo. A destruição da cidade! Não é genial?

Roberto - Uma ideia meio maluca... mas bem bolada... dava uma senhora novela...

Angela - Acho um barato!

Matilde - Só que inteiramente irreal...

Gerson - Ora, que importa o real?

Tito - Acho uma idiotice.

Linda - Por que você não teve essa ideia antes? Agora teríamos que refazer tudo.

Tito - Arranje outra estrela porque minha mulher tá fora desse filme.

Gerson está empolgadíssimo.

Gerson - Muita coisa que se filmou eu posso aproveitar... Todas as cenas documentais que eu nem sabia porque estava filmando... era uma intuição, um sexto sentido! Do roteiro também quase tudo se aproveita... só faltam as sequencias finais, com a chegada de Roque e sua morte de fato.

Matilde - Quem mata ele?

Gerson - A cidade! A cidade mata ele!

Close de Matilde que diz para si mesma.

Matilde - Nesse final eu não tinha pensado...

A história do filme estabelece uma relação de metalinguagem, certo modo, ao passo que há a constituição da narrativa de um herói desconhecido, o mesmo herói que conduz a trama na telenovela *Roque Santeiro*. E, como descrito nas falas acima, praticamente ao final da novela, o diretor do filme cogita mudar a história do filme, que se confunde com a própria história da telenovela.

A história da peça *O Berço do Herói* e da telenovela *Roque Santeiro* percorrem o imaginário popular, numa correlação entre o fascínio do homem moderno em relação aos mitos e a realidade propriamente dita. O contexto histórico delimitado possibilita deliberar que um “acontecimento histórico em si só perdura na memória popular e a sua recordação só inspira a imaginação poética na medida em que esse acontecimento histórico se aproxima de um modelo mítico”. (ELIADE, 1985, p.57). O mito preservado nas tramas de Dias Gomes possui uma importante função social, pois a ausência do herói que fora construído, a inexistência desse ícone que dá sustentabilidade aos povos de Cabo Jorge (na peça), e Asa Branca (na telenovela), as cidades cenário das tramas, seria o mesmo que essas sociedades sem a suas identidades, sem a suas histórias. Recomeçar do zero, seria uma espécie de regressão social e histórica, pois o progresso da cidade foi atribuído à figura dos heróis e mártires, o cabo e o milagreiro. Então, o que seria do povo sem seu alicerce?

“Cuidado com o andor, que o santo é de barro”, já dizia o ditado. O ofício da personagem título, o herói de Asa Branca, por ser santeiro, aquele que trabalha moldando e modelando, nos remete diretamente à história da telenovela. Uma trama que se modula e se ergue em torno dessa construção mítica do mártir, uma imagem que é moldada pelas demais personagens, que aparenta ser tão sólida, mas que se configura tão frágil quanto um santo de barro. A história de *Roque Santeiro* é repleta de ironias e críticas ao jogo sutil entre a crença irrestrita e os bons negócios que ela gera, sem ofender a fé das pessoas, mas pesando a exploração do mito por aqueles que se beneficiam da sua manutenção.

Retroceder e ter que recomeçar uma história seria algo muito difícil para uma sociedade acostumada com um mito e possuidora de um ritmo de grande centro urbano, pois o

choque da mudança seria crucial e definidor de uma total revolução. Samuel Koenig faz uma afirmação interessante quando diz que:

As pessoas preferem seus modos costumeiros de viver, e por isso, resistem a novas mudanças sociais. Em geral, quanto mais radical uma invenção, isto é, quanto mais implica modificação nas convenções, instituições e crenças, tanto maior será a resistência. (KOENING, 1982, pp. 346-347).

O mito solidificado é o alicerce. A dissolução do mito é a catástrofe. Mas como definir o mito? A Antropologia possui uma vasta gama de interpretações de mitos. Via de regra, os antropólogos interpretam o mito para descobrir o que este pode revelar sobre as sociedades de onde o mito provém. É a interpretação do mito como meio de compreender uma determinada estrutura social.

“Nesta linha, a Antropologia usualmente assume a existência de uma relação entre o mito e o contexto social. O mito é, pois, capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca”. (ROCHA, 1994, p. 12). Em relação ao que poderia de fato acontecer por conta da dissolução do mito, tanto na peça *O Berço do Herói*, quanto na telenovela *Roque Santeiro*, podemos prever que, além da quebra da hegemonia política do Major Chico Manga (na peça) e do Sinhozinho Malta (na telenovela), das falsas convenções estabelecidas pela igreja e pelas autoridades, haveria uma frustração e descontentamento do povo das cidades cenário, e o povo, apesar da decepção, resistiria ao máximo à mudança.

A força e o poder desse mito são evidenciados nos textos da peça e da telenovela constantemente ao longo dos quadros, atos, cenas e sequências. Na peça, uma fala do Major sobre isso, no sexto quadro do primeiro ato, pontua com síntese a consciência da importância da lenda para manutenção e sobrevivência da cidade como um todo. Ele confabula com o Prefeito, com o Vigário e com Antonieta sobre o aparecimento do Cabo:

Major – Atentem nisso: há dez anos que esta cidade vive de uma lenda. Uma lenda que cresceu e ficou maior que ela. Hoje a lenda e a cidade são a mesma coisa.

Antonieta – Que tem isso?

Major – Na hora que o povo descobrir que Cabo Jorge está vivo, a lenda está morta. E com a lenda, a cidade também vai morrer. (GOMES, 1972, p. 512).

Outro fator circunstancial nas narrativas é a desconstrução do mito. O mito, o herói épico apresentado, é desconstruído, se apresenta enquanto anti-herói. “Nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz. Assim, também, o anti-herói só deixa de ser “herói”, por ele não se enquadrar no esquema de valores subjacente ao ponto de vista narrativo.” (KOTHE, 1987, p. 16). E isso é claramente observado na peça, com a conduta do Cabo Jorge se auto-definindo medroso, covarde e “encagaçado”, características não condizentes com as qualidades que se julgam os verdadeiros heróis possuírem. As histórias se fundam em farsas, na hipocrisia, na falsa moral; os anti-heróis são evidenciados, a ironia permeia a trama e a tragicomédia se confirma. São textos que se sustentam e dividem o valor enquanto literatura (teatro), roteiro ou *script* (telenovela), e possuem grande valor enquanto elementos de expressão artística-cultural.

Em consonância com a peça de teatro, a telenovela *Roque Santeiro*, levando em consideração que se trata de uma adaptação, mantém praticamente a mesma linha temática, e o rumo da história que conduz as ações das personagens é em boa parte correlata ao texto original, considerando que o autor se apropriou de elementos e da aura de personagens de outros dois textos de teatro, *O Pagador de Promessas* e *A Revolução dos Beatos*, num processo de *autotextualidade*. Além disso, ele alude a elementos e figuras de outras histórias brasileiras, antes contadas no cinema como, por exemplo, “*Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, que como a novela, trata de coronelismo e misticismo no Nordeste de que ambos são oriundos”. (HAMBURGER, 2005, p. 106).

Nessa perspectiva, considerando os temas transversais às histórias das obras supracitadas, podemos considerar que as tramas na peça teatral *O Berço do Herói* e na telenovela *Roque Santeiro* percorrem o imaginário social, numa conexão entre a realidade propriamente dita e o fascínio do homem moderno em relação aos mitos, amplamente discutido nas teorias de Carl Gustav Jung. Sobre isso, Saldanha diz que:

[...] através dos conceitos de inconsciente coletivo e de arquétipo, C.G. Jung percebeu que os mitos condensam experiências vividas,

repetidamente, durante milênios, pela humanidade e que apontam diferentes caminhos simbólicos para o desenvolvimento psíquico, na sua totalidade, não somente do indivíduo como também para o desenvolvimento e a manutenção da identidade de um povo. (SALDANHA, 1989, p. 15).

É relevante observar que essa concepção em relação ao poder e expressividade dos mitos está diretamente relacionada à constituição da sociedade, e ao direcionamento da conduta de um povo, como no caso de Cabo Jorge - a cidade, em *O Berço do Herói*, e de Asa Branca, a cidade cenário em *Roque Santeiro*. Cidades que, na trama, sobrevivem e se mantêm com base na figura e imagem de lendas, que, por sua vez, se tornaram mais importantes que as próprias cidades. Além disso, os povos não possuem outra identidade observável, são apenas o povo de Cabo Jorge, e o povo de Asa Branca, cidades natais dos mártires Cabo Jorge, o soldado, e Luís Roque Duarte, o fazedor de santos, e, conquanto, essa condição se configura suficiente para se notar o desenvolvimento desses lugares.

2.2 AS PERSONAGENS EM *ROQUE SANTEIRO*: CARICATURAS E REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS

As personagens que compõem uma narrativa de ficção, fundamentalmente não existem para além das palavras, do texto, porém, por costumeiramente representarem pessoas, ou possuir uma aura humana, uma personalidade observável, se nota, muitas vezes, a construção de uma realidade ficcional conectada com a realidade propriamente dita, a dos seres humanos. No entanto, somente se encararmos a construção do texto, a forma que o autor encontrou para criar as personagens, e avaliar a sua autonomia, que podemos concluir algo mais específico e particular delas. “É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.” (BRAIT, 1985, p. 11).

Nessa perspectiva, pensamos na questão dos limites entre as personagens e os seres humanos, e na ideia constituída se há a representação da realidade sem filtros ou apenas a simples simulação do real. Em uma trama de teledramaturgia, na qual há uma marcação, um cenário e um espaço temporal delimitado, a personagem é um item fundamental para o desenvolvimento das sequências, dando forma ao mosaico

temático, partindo do texto escrito no roteiro e sendo delineado na composição das cenas, quando o diretor e o fotógrafo (cinegrafista) ultrapassa a ideia de registro, ao passo que essa construção é uma criação, explorando uma ideia de (re)desenho, a fim de se alcançar um resultado final satisfatório, com uma perfeita ilusão do real.

A concepção de personagem é abrangente e podemos entendê-la também a partir da perspectiva do seu criador e de seu universo psicológico, visão que surge ao largo do século XVIII, quando “o romance entrega-se à análise das paixões e dos sentimentos humanos, à sátira social e política e também às narrativas de intenções filosóficas” (BRAIT, 1985, p. 37), graças ao romantismo e à chegada do romance psicológico. A visão sobre a personagem se reconfigura e, para além da ideia de “imitação da realidade” a partir de modelos humanos, concepção anterior, disseminada por Aristóteles e Horácio; pois ela é vista, nesse novo momento, como uma projeção das aspirações e sentimentos do seu criador, do seu ‘eu’.

Somente no século XX que se percebe uma alteração dessas concepções, com as contribuições de György Lukács, que relaciona o romance com a concepção de mundo burguês, apresentando essa forma narrativa como sendo o lugar de conflito entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. Ainda no início desse século, na década de 1920, E. M. Foster apresenta a sua classificação de personagens, que podem ser planas ou redondas.

As personagens planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcórrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qual-quer surpresa ao leitor. (BRAIT, 1985, pp. 40-41).

E ainda esse modelo de personagem pode também ser bipartido em dois: o *tipo* e a *caricatura*, identificadas assim, de acordo com a maneira de concepção da narrativa escolhida pelo autor. As personagens *tipo* são aquelas que conseguem o ápice da particularidade sem atingir a deformação. Ao passo que se a qualidade for levada ao extremo, gerando uma deformidade intencional, comumente com o propósito de satirizar algo ou alguém, a personagem se caracteriza como uma *caricatura*. Já as personagens qualificadas como redondas são aquelas definidas por sua complexidade, pois elas apresentam múltiplas qualidades ou intenções, convencendo de fato o leitor;

pois são, além disso, muito ativas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 1985, p. 41)

Com personagens emblemáticas e uma história repleta de mensagens subliminares, Dias Gomes, em *Roque Santeiro*, incita uma discussão acerca de um mito religioso, que, inicialmente consolidado, é desconstruído ao longo da trama, desde os primeiros capítulos, com a legitimação da falsidade do mito, logo no capítulo 26. E, ainda, é possível estabelecer relação de personalidades históricas na construção das imaginárias. Considerando essa possibilidade, cogita-se que

Ademais, a entidade criativa do [tele]dramaturgo presenciou (imaginariamente) todos os acontecimentos; [pois ele] conhece os personagens de dentro e de fora; sabe, portanto, muito mais que o historiador para quem, enquanto cientista, as pessoas históricas são sempre objetos vistos de fora. (ROSENFELD, 1990, p. 15, grifo nosso).

Nesse viés, destaca-se a telenovela também como instrumento de reflexão sobre as metáforas do cotidiano e da sociedade, se amparando no impacto e nas significações de um texto que desmitifica questões recorrentes, e esmiúça o poder das formas simbólicas que habitam o imaginário popular. São símbolos introduzidos na trama, sobretudo através dessas personagens, de forma caricatural, que carregam signos em um discurso ideológico, com tom crítico e satírico, apresentados com o intuito de, não somente entreter, mas apresentar ao espectador, questões de interesse geral, e possibilitar até uma discussão sobre os temas políticos e sociais que as envolve. Como Citelli nos apresenta, em seu livro *Linguagem e Persuasão*,

[...] a consciência se forma e se expressa concretamente, materialmente, através do universo dos signos. Pode-se, portanto, “ler” a consciência dos homens através do conjunto de signos que expressa. As palavras, no contexto, perdem sua neutralidade, e passam a indicar aquilo a que chamamos propriamente ideologias. Numa síntese: o signo forma a consciência que por seu turno se expressa ideologicamente. (CITELLI, 2002, p. 28).

Ou seja, a maneira que os signos são apresentados é de fundamental relevância para a transmissão de mensagens e expressão de um pensamento ideológico determinado.

No processo de criação das personagens, o autor (ficcionalista), por criá-las, “pode fazê-las falar e concebe tais falas dentro das pessoas, identificado com elas”. Tornando-se, desse modo, personagens e sujeitos, “em criações fictícias, embora eventualmente

enquadradas dentro de certos moldes dados pela história.” (ROSENFELD, 1990, p. 16). Porém, é importante salientar que esse ser ficcional difere do ser real, e é impraticável constituir certas exigências à ficção, como, por exemplo, que ela enuncie perfeitamente a constituição da realidade; isto é, não é possível corresponder exatamente aos objetos referidos, mas apresentar similares, dentro de uma determinada função estética. Ou seja, a ficção

[...] pode criar uma imagem dela, [*da realidade*], mas esta terá consistência própria, densidade imaginária, ao ponto de constituir um mundo fictício autônomo feito de palavras. E esse mundo terá uma força que nunca pode ser almejada pelo historiador, já que a intenção dele é dar-nos a própria realidade. (ROSENFELD, 1990, p. 16, grifo nosso).

Como já dito, os temas e o contexto de *Roque Santeiro* provam que a trama se mantém, de certo modo, atualizada, levando em consideração a crítica sagaz aos interesses da classe dominante em nosso país. Dias Gomes já afirmava que *Roque Santeiro* estava adequada aos tempos de mudanças que aconteciam àqueles anos, em pleno processo de redemocratização, e, apesar de passados mais de 30 anos, o tom sarcástico presente no discurso das personagens e no encadeamento dos acontecimentos, ainda instigam relacioná-los com o momento atual e, de fato, compõem um imenso painel do Brasil.

Conforme Aguinaldo Silva, essa foi uma novela instigante, “do tempo das grandes novelas, mas que não perdeu a sua atualidade, pois seu tema é mais contemporâneo do que nunca.” (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Maio/1985, p. 06). Fundamentada em questões brasileiras, partindo do comportamento das personagens e das caricaturas impressas nelas, a trama se desenvolve. Sobre a trama, Dias Gomes disse

Roque [*Santeiro*] é um mural sobre a realidade brasileira, ou seja, a minha visão dessa realidade. Nele estão vários elementos da nossa sociedade, o misticismo exacerbado, a mentira, a grande falta de caráter nacional. [...] Está também presente a contradição da Igreja Católica, que se caracteriza a si mesma como Igreja dos pobres, mas se encontra aliado às cúpulas, aos poderosos. (GOMES, 2012, p. 141, grifo nosso).

Dias Gomes intensificou a sua sede pela crítica social, em um texto repleto de ironias, com personagens caricaturais, e se utilizou dessa nova linguagem, imprimindo tudo que foi possível de elementos da brasilidade para contar mais uma história autêntica nacional. São personagens e acontecimentos que compõem e se referem ao povo, e o

povo é a própria cidade, que ascende numa narrativa satírica, enérgica e burlesca; impulsionada pela curiosa história do herói título, o Roque Santeiro.

Luís Roque Duarte , ou Roque Santeiro (José Wilker) [Figura 1 e Figura 2], foi um menino pobre, tímido, criado pelo Padre Hipólito, padre da cidade de Asa Branca, se tornando sacristão e um grande santeiro da região, ofício interpretado, em princípio, como vocação religiosa. “Seu grande sonho era sair de Asa Branca e correr mundo. Trazia, dentro dele, um impulso aventureiro, uma ânsia de voar.” (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Junho/1985, p. 07). Quando adulto, aos 23 anos, tornou-se a única resistência contra a invasão de um grupo de bandidos, chamados “fugitivos da Ilha”, iguais aos cangaceiros, liderado pelo temido Navalhada; que ocuparam a prefeitura, exigindo dinheiro para deixar a cidade. Depois que toda a população debandou, ele permaneceu, hipoteticamente para defender o ostensório da igreja; supostamente foi morto, e deram fim ao seu corpo. Nesse momento, em meio à glória por ter sido um salvador, surge o herói sertanejo, e a cidade se modifica, sendo reconhecida para além daquela região. A sua aparição, pouco depois do ocorrido, às margens do rio corrente, para uma menina doente, a qual ele pede para enlamear-se com o propósito de cura, muda toda a rotina da cidade, muda toda a crença do povo.



Figura 1: Roque Santeiro (José Wilker) às margens do rio milagroso, 1985. Divulgação: TV Globo.

Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com>



Figura 2: Roque Santeiro (José Wilker), 1985. Divulgação: TV Globo.

Fonte: televisao.uol.com.br

Essa menina, anos mais tarde, se torna a esposa do Zé das Medalhas, Lulu. Por ter sido a primeira pessoa operada pelos milagres de Roque, ela é considerada um exemplo de candura. Porém, ela quer viver, tem sede do novo, das coisas da vida, mas se vê reprimida pelo seu marido, que a mantém prisioneira em casa, cuidando dos filhos.

Certo modo, ela gerou o mito, que se tornou um elemento substancial para a subsistência da cidade e de crença para o povo. Na Cena 09, no Capítulo 10 (p. 14), em uma conversa entre Linda e Tito Bastos, falando de Lulu, vê-se claramente a alegoria da aparição do Roque Santeiro: “Linda – Mas eu fiquei muito curiosa de conhecer [Lulu]. A crença popular diz que Roque apareceu de repente, mandou que ela untasse as pernas com a lama do rio e depois sumiu em uma nuvem.” A partir daí, outros milagres acontecem, e passa a existir um novo universo místico que inunda Asa Branca, o que possibilita o nascimento do milagreiro, e, enfim, a consolidação do mito.

A crença e a fé extrapolam os limites da compreensão, e desde grandes feitos até pequenas conquistas são atribuídas ao ‘São Roque Santeiro’. Em uma cena no Capítulo 5 entre João Jiló, Seu Flô, Pombinha e Mocinha, na Praça da Matriz, em frente à estátua de Roque Santeiro, eles conversam sobre o aparecimento do nariz da escultura de Roque Santeiro, instalada na Praça da Matriz, que havia sido arrancado criminosamente. É perceptível como se atribui conquistas de toda ordem ao Santeiro.

Pombinha – Sabe que foi Roque? Foi Roque que fez o nariz aparecer.

Seu Flô – Como é que você sabe?

Pombinha – Eu tinha acabado de fazer uma promessa, quando Jiló entrou correndo na igreja com o nariz na mão.

Jiló – Então, foi milagre *mermo*. Porque quem achou o nariz foi o cego Jeremias.

Pombinha e Mocinha (juntas) – O cego?

Pombinha – Ué! Como é que ele viu?

Jiló – Com o pé. E quando um cego começa a ver com os *zóio* do pé, o que ninguém consegue ver com os *zóio* da cara, é que só pode ser milagre, ué!

A onda de milagres faz com que apareçam os romeiros, que movimentam a cidade com o propósito religioso, em busca do sagrado, e os turistas, que buscam a novidade e veem aquele movimento religioso como uma atração pitoresca, e, aliado a isso, há a escancarada exploração do mito, do herói, questionado por toda a narrativa.

A geração de renda, a exploração do mito, a figura do herói transformada em moeda, mexem com os egos e interesses de certas pessoas que se preocupam com os benefícios que podem obter. Zé das Medalhas (Armando Bogus) [Figura 3], o maior explorador comercial do mito, negocia as lembranças e falsas relíquias de Roque Santeiro, e cultiva

planos de aumentar a produção e ampliar os seus negócios, com a construção de um supermercado onde se situava o Cine Asa Branca; o turismo estimula a indústria hoteleira, e, em Asa Branca, o destaque é para a Pousada do Sossego, de propriedade de Matilde (Yoná Magalhães) [Figura 4], que também é dona da novidade da cidade, a Boate Sexus, um empreendimento que, para uns, é um dos símbolos do progresso da cidade, mas, segundo a Igreja, é algo que vem ferir a moral e os bons costumes, e impor um comportamento inadequado para a população asabranquense.



Figura 3: Zé das Medalhas (Armando Bogus), o principal comerciante de Asa Branca, 1985.

Divulgação: TV Globo.

Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com>



Figura 4: Matilde (Yoná Magalhães), Rosaly (Isis de Oliveira) e Ninon (Cláudia Raia), a dona da Pousada do Sossego e as meninas da Boate Sexus, 1985. Divulgação: TV Globo.

Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com>

No Capítulo 07, Matilde conversa com Roberto Matias (Fabio Jr.), ator que interpretará Roque Santeiro no filme que está sendo rodado na cidade, e ela define bem como se processa esse desenvolvimento:

Matilde – Seu Matias, essa cidade é muito atrasada, sabe? Eu não sei por que eu ainda luto, eu ainda insisto contra mentalidade dessa gente. Às vezes eu tenho vontade de acabar com tudo isso aqui e me mandar de vez!

Matias – Porque você não faz isso? Saí fora, ué!

Matilde – Não. Eu tenho meus motivos. E também tenho orgulho. Não sou mulher de entregar os pontos assim, não!

Matias - Essa cidade toda aqui vive em torno de um mito, né? Roque Santeiro! Acho que se esse cara não existisse, a cidade não existia também, né?

Matilde - É isso aí. Aqui, ou você se enquadra dentro do esquema de exploração do mito, ou você não tem o que fazer.

Matias - Você tá enquadrada? Quer dizer, se não fosse os turistas vindo pra cá por causa desse lance todo, se não fosse doente procurando cura milagrosa e tal, você ia ter que fechar as portas, não ia?

Matilde – É verdade. Eu faço parte do sistema. Mas não sou aceita pelos moralistas e falsos moralistas, de que está cheia essa cidade.

Ainda tem o barbeiro-prefeito Florindo Abelha, ou simplesmente Seu Flô (Ary Fontoura), que se mantém na expectativa de um cargo mais alto no governo, para seguir e avançar em sua carreira política e alcançar o governo do estado. Porém, os habitantes mais privilegiados de Asa Branca são Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e a Viúva Porcina (Regina Duarte) [Figura 5 e Figura 6]. Ele, chefe político da região, defensor da saída do “sistema feudal” para o capitalismo selvagem, se comporta como o dono de Asa Branca, autoritário e impositivo, e como ele mesmo diz: “Palavra de Sinhozinho Malta tem o peso da lei.” Com essa autoridade, ele sustenta uma figura de ‘coronel’, que tem até um capataz, e tenta, com intervenções de políticos, a todo custo, a construção de um aeroporto em suas terras, a fim de beneficiá-las; e ela é a (antes desconhecida) viúva do herói, a que era sem nunca ter sido, que se mudou para a cidade anos após a sua morte e se transformou em uma das figuras mais poderosas e abastadas de Asa Branca, tão santificada quanto o seu marido, apesar da sua vida pagã.



Figura 5: Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte), 1985.

Divulgação: TV Globo.

Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>



Figura 6: Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte) na cena final da telenovela, 1985. Divulgação: TV Globo.

Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>

O casamento duvidoso entre Roque e Porcina é questionado por toda a narrativa. Como ela mesma confirma em suas falas, a história do santeiro pode ser contada de várias maneiras. E a maneira mais ‘correta’ é a que lhe favorece, obviamente. No capítulo 4,

em uma conversa sobre sua vontade de interferir no roteiro do filme que está sendo rodado, Porcina fala com Sinhozinho Malta:

Porcina – Não é um desaforo, o sujeitinho não querer que eu leia a história antes de filmar? Tenho ou não tenho esse direito?

Sinhozinho Malta - Tem Santinha! Claro que tem! Eu só acho que a gente não deve levar essa briga até as últimas consequências. É porque não convém, é perigoso e você sabe por quê.

Porcina - E qual é o perigo que tem?

Sinhozinho Malta - Ô, Santinha! Eu acho que a gente não pode tá mexendo muito numa coisa que pode feder.

Porcina - Depois de tanto tempo...

Sinhozinho Malta - Assim que eles chegaram pra cá, e começaram escarafunchar muito a vida de Roque Santeiro. E pergunta daqui, e pergunta dali, mexe aqui, mexe acolá. Eu já fiquei com a minha orelha em pé. Porque eu acho que não convém a gente, é perigoso. Por que como quem diz o ditado: “Quem não pode com pote, não segura na rodilha.”

Porcina - Pode ser. Mas que eu vou bater o pé, eu vou. Quero saber como é que vai ser esse filme antes de filmar. Mesmo por que essa é uma história que pode ser contada de muitas maneiras, e você sabe disso.

Sinhozinho Malta - Por isso...

Porcina - Por isso que a gente tem que se cuidar. Roque *tá* morto, e morto não tem costume de reclamar. Mas a gente *tá* vivo, e quem *tá* vivo tem que se cuidar.

As personagens na trama são despadronizadas, e poderiam ser, de certo modo, consideradas imorais. Dias Gomes afirmava que, mais que isso, eles representavam o retrato da amoralidade geral. “Ao vê-los o público reconhece a si próprio ou ao vizinho.” (GOMES, 2012, p. 144).

Ainda segundo Dias Gomes, a “fauna de Asa Branca” representava um espelho do Brasil, evidenciando a problemática da corrupção, do jeitinho brasileiro, da safadeza, características que, a partir da concepção dele, são típicas dos países latinos. Essas manobras são evidenciadas em diálogos por toda a trama, como nesta fala de Zé das Medalhas (Armando Bogus), em conversa com o prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura), em uma sequência logo no primeiro capítulo de *Roque Santeiro*, na qual eles conversam sobre a inauguração da estátua do mártir:

Zé das Medalhas – Bom, nesse caso, então, é mandar fazer mais algumas medalhinhas. Podia também fazer umas miniaturas da estátua. Pode, não é, Seu Prefeito?

Seu Flô – Claro que pode! Agora, não esquece o nosso trato.

Zé das Medalhas – Isso é sagrado!

Em outra sequência, no mesmo capítulo, Toninho Jiló (João Carlos Barroso), que chega a chamar o herói de São Roque, oferece uma peixeira a um cliente da loja de Zé das Medalhas, afirmando ter pertencido a Roque. Nesse movimento, eles já haviam vendido mais de 30 unidades, reproduzindo a farsa, explorando o mito e abusando da boa-fé das pessoas. Tudo é atribuído ao Santeiro e o comércio prospera a partir da crença e fé dos romeiros e curiosidade dos turistas, como indicado na Cena 21, Capítulo 07, na loja do Zé das Medalhas:

Zé vende souvenirs de Asa Branca a um casal de forasteiros.

Zé - Essa fita, com o nome de Roque Santeiro, dá muita sorte. As mulheres quando estão de bobó, amarram no pulso pra ter filho macho.

A mulher amarra a fita no pulso e ri para o marido.

Zé - É, não falha...

O homem tira uma nota do bolso. Zé recebe.

Zé - São duas medalhas, uma imagem e uma fitinha.

A corrupção e a vantagem sobre a mitificação do herói são evidenciadas em outras falas e ações das personagens, como numa conversa entre o Sinhozinho e a Viúva Porcina, na qual eles discutem a construção do aeroporto de Asa Branca:

Sinhozinho Malta – Agora, se esse aeroporto vai ser construído em terras que eu comprei; o quê que tem isso de mais, meu Deus do céu? O quê que tem? Ia ter que ser construído em algum lugar mesmo. Ora, se vai ter que beneficiar alguém, que beneficie eu, que foi quem pariu a ideia. Tô certo, ou tô errado?

As personagens têm características peculiares e compõem verdadeiras caricaturas. Elas transcendem e se singularizam, elas são autênticas em suas personalidades, que, mesmo com alguns excessos, possibilitam uma discussão mais aprofundada sobre a individualidade humana e a sua alteridade, o que particulariza o sujeito.

Segundo Dias Gomes, a novela discute questões relacionadas aos “direitos da criatura humana ser o que é, impor a sua personalidade, o seu destino, mesmo contra os interesses de uma comunidade”. (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Junho/1985, p. 01). Nessa galeria de personagens, alguns são definidores da condução da narrativa e, sem eles, a história não aconteceria. Além do ‘Coronel’ Sinhozinho Malta, da Viúva Porcina, de Matilde e do Zé das Medalhas, temos o Padre Hipólito (Paulo Gracindo), que apesar da sua postura conservadora, mesmo não aprovando o culto ao Santeiro, não o rebate inteiramente e compactua, certo modo, com a mitificação do herói; se diz contra a ideia de progresso que falam em Asa Branca e, por isso, é contra a instalação de uma boate na cidade. Nesse sentido que no capítulo segundo, em sua fala no sermão, ele utiliza o nome do Santeiro para justificar sua crítica: “Padre Hipólito – Se o patrono [*Roque Santeiro*] desta cidade voltasse, hoje, à terra em que nasceu, ficaria escandalizado com tanta sem *vergonhice*, com tanta hipocrisia, com tanta safadeza.” Numa cena, entre o Padre Hipólito e Roberto Matias, que tira dúvidas sobre Roque Santeiro, o posicionamento o Padre é categórico em relação ao culto que toma conta de Asa Branca e à exploração comercial desenfreada, mas, na sua passividade, se percebe que ele não pode contra o mito.

Conversa do Padre com Roberto Mathias [Roberto tira dúvidas sobre Roque Santeiro]

Padre - Roque foi meu sacristão. Isso quando era menino. Depois, teve que lutar pela vida. ... Mas nunca se afastou de todo da igreja.

Roberto - Fale mais dele. Me diga. Ele era um santo?

O padre ri.

Padre - Santo? Só gente muito ingênua e muito ignorante pode acreditar nisso.

Roberto - Então, o senhor não acredita que ele tenha feito milagre...?

Padre - Tolices... Esse povo inventa coisas... Descobre milagres em tudo...

Roque foi apenas um rapaz bem intencionado. Que teve um rasgo bem intencionado. Coragem ingênua e romântica.

Roberto - Mas foi um mártir...

Padre - Sim, um mártir ingênuo. Só isso.

Roberto - Será que o senhor não está sendo injusto, Padre? Ele morreu ali, na praça, defendendo esta igreja...

Padre - É, foi... Mas isso não é suficiente pra pedir a sua canonização, de modo algum.

Roberto - Mas já houve quem sugerisse...

Padre - Uns idiotas! Esta cidade está cheia deles! E de aproveitadores!
Idiotas e aproveitadores.

Em contraponto ao Padre Hipólito [Figura 7], tem o Padre Albano (Cláudio Cavalcante) [Figura 8], chamado de Padre Vermelho, que é pároco da comunidade mais humilde e pobre de Asa Branca, a Vila Miséria. Ele possui outra postura ideológica, com ideias progressistas e em defesa dos interesses do povo. O Padre Hipólito seria o religioso da elite Asabranquense, enquanto o Padre Albano seria o defensor da comunidade mais carente da cidade.



Figura 7: Padre Hipólito (Paulo Gracindo), 1985. Divulgação: TV Globo.
Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>



Figura 8: Padre Albano (Cláudio Cavalcante) e Tânia (Lídia Brondi), 1985. Divulgação: TV Globo.
Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>

Mocinha (Lucinha Lins) é a casta moça prometida a Roque, com quem ficou noiva e, apesar de traída, sustenta sua castidade em memória do ex-noivo. O Professor Astromar (Ruy Rezende) [Figura 10], um eloquente intelectual, culto, se impõe detentor da cultura e da sabedoria, além de verborrágico, é admirado por todos e considerado o Rui Barbosa de Asa Branca, o qual todos acreditavam transformar-se em lobisomem [Figura 11] depois da meia-noite. Personagens que não fogem do estilo e das representações dantes utilizadas por Dias Gomes, mas com suas particularidades, que os transformaram em verdadeiros ícones da ficção televisiva no Brasil. Elas carregam fortes traços de humor em suas falas e, em diálogos cheios de nuances, precisos, exprimem críticas sociais e expressam ideologias do próprio autor nas suas entrelinhas. Com um elenco afiado, as personagens se sustentam, e a história transcorre em um cenário que se impõe fundamental para o desenvolvimento da trama. Ademais, para além de uma personagem

forte existe um ator comprometido que a defende. Nesse sentido, Dias Gomes atribui a notoriedade das suas personagens em *Roque Santeiro* aos atores que as encarnaram. Porém, ele já afirmava que, bem verdade, “o personagem central da novela é a cidade, uma coisa mágica, mítica e de muita personalidade”. (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Junho/1985, p, 04). E Asa Branca, por sua singularidade, representava o próprio Brasil, título concebido a partir da percepção do diretor Paulo Ubiratan.

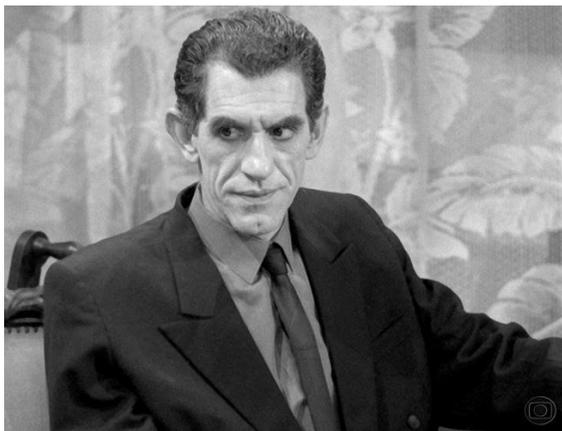


Figura 10: Professor Astromar (Rui Rezende), 1985. Divulgação: TV Globo.
Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>



Figura 11: Professor Astromar (Rui Rezende), transformado em lobisomem, e Ninon (Cláudia Raia), 1985. Divulgação: TV Globo.
Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>

A cidade cenográfica de Asa Branca, construída em Guaratiba, no Rio de Janeiro, foi pensada, desenhada e concebida sob medida para atender as necessidades de direção do texto; ou seja, Mário Monteiro, responsável pela sua criação, idealizou exatamente a posição e as estruturas das construções, a fim de conformar a cidade ideal, a verdadeira Asa Branca, a miscelânea do Brasil. A prefeitura, a igreja, a Boate Sexus, a Pousada do Sossego, a Barbearia Império, o Café e Bar Tricolor, a loja do Zé das Medalhas, as barraquinhas de artesanato, que também comercializam lembranças de Roque Santeiro, enfim, todos são como os ‘órgãos’ de Asa Branca, e, portanto, a Praça da matriz, a Praça Roque Santeiro [Figura 12], com a estátua do mártir, seria o coração da cidade. Cidade que, por abrigar todas as outras personagens, compõe, de fato, a representação de um país tão múltiplo e multifacetado. E exatamente no coração da cidade que a telenovela se apresenta ao público desde a Cena 1 (p. 1):

Panorama – Estátua de Roque

Cego Jeremias – Canta Abecê de Roque Santeiro (off)

Descrição da Praça da Asa Branca: closes nas personagens que compõem a sequência;

Barracas vendendo frutas, pássaros, gêneros alimentícios, moringas, panelas de barro e, principalmente, esculturas de barro, medalhas e impressos fixando a figura do herói – mártir da unidade, Roque Santeiro. Inclusive Literatura de cordel (“ABC de Roque Santeiro”, “Duelo de Roque Santeiro com o Bandido Navalhada; “Roque Santeiro no céu”, etc). Depois de identificar bem o ambiente, a câmara enquadra em grupo, Seu Flô, Dona Pombinha, Mocinha e Zé das Medalhas.

Todos os demais detalhes da cenografia e paisagismo foram minuciosamente pensados, para não ser apenas uma representação do que se imaginou, mas amparar a trama na tela, com a composição pautada em minudências, a fim de tornar o universo de Dias Gomes o mais próximo da realidade.



Figura 12: Praça Roque Santeiro, a Praça da Matriz de Asa Branca, 1985. Divulgação: TV Globo.
Fonte: televisao.uol.com.br

Como se fosse uma extensão teatral, essa composição da Praça nos remete diretamente à atmosfera da história, compondo o ar de cidade do interior, com uma igreja, um coreto, os estabelecimentos públicos e comerciais moldurando esse imenso ‘tablado’, e se tornando, assim, o centro do lugar e o palco da narrativa.

Diferentemente das convenções do melodrama televisivo tais como descritos na literatura, que favorecem as ações em cenários privados ou semiprivados, a praça pública, centro da vida cotidiana em inúmeras pequenas cidades do Brasil, afora em frente à igreja da matriz, é cenário relevante em *Roque Santeiro*. (HAMBURGER, 2005, p. 2005, p. 108).

A produção se preocupou com a harmonia e a inserção de elementos das regiões do Brasil, com o intuito de ter características de todos os cantos do país. Era a mistura do colonial carioca com o nordestino, e de construções específicas de alguns diferentes lugares do país. Além disso, cada uma das personagens carrega traços de falares brasileiros, desde o sotaque nordestino do Sinhozinho Malta e da Viúva Porcina, até o “carioquês” de Matilde e de suas meninas, Ninon (Claudia Raia) e Rosaly (Isis de Oliveira). Contudo, ainda se percebe, mesmo sem a caracterização da regionalização na trama, mais elementos que indicam o Nordeste, sendo a representação da face de um dos Brasis, com a influência dos outros, ou seja, uma brasilidade apresentada sem conter o regionalismo.

2.3 LUÍS ROQUE DUARTE: O DUPLO DO PADIM CIÇO

A telenovela *Roque Santeiro* repercutiu amplamente e, até hoje, povoa o imaginário do povo brasileiro. Mesmo quem nunca viu a trama, reconhece-a. Nos anos, 1980, mais especificamente em 1985 e 1986, era natural que as pessoas marcassem encontros antes ou depois de *Roque Santeiro*. A rotina do país se modificou, estabelecimentos comerciais de funcionamento noturno tinha movimento somente depois de terminado o capítulo da novela, e a trama se tornou um dos assuntos mais comentados nos 08 meses que ficou no ar. “Do intelectual engajado, notório detrator do gênero, ao homem comum, a novela mobilizava todas as atenções, tornava-se assunto obrigatório em todos os contextos sociais.” (GOMES, 1998b, p. 38).

Em 02 de outubro de 1985, a revista *Veja* trazia na capa a foto de Sinhozinho Malta e da Viúva Porcina, com o título “Como é feita a novela de maior audiência da história – *Roque Santeiro*”. Ninguém sabia explicar ao certo, mas era mesmo um *frisson* e essa telenovela viria, então, a ser uma das mais importantes da história da teledramaturgia no Brasil. Duas reportagens expressivas foram encartadas: “Um dia em Asa Branca” e “O milagre do sucesso”. Nessas matérias, através de depoimentos dos próprios criadores e

equipe da novela, se levantavam duas questões cruciais para entendimento desse sucesso: O povo se via na tela e esse povo conseguia enxergar também o Brasil.

Aguinaldo Silva afirma na segunda matéria: “O Brasil real é esse do misticismo e das falcatruas políticas.” Depois de anos sob a repressão da ditadura civil-militar, o escritor afirma ainda que: “A Censura proibia todas as alusões à realidade bruta do país.” (VEJA, 1985, p. 140). E, portanto, *Roque Santeiro* aparece como um divisor de águas. Na mesma reportagem outro tema aparece, a questão da religiosidade e do misticismo em Asa Branca e a sua semelhança com Juazeiro do Norte, Ceará, que serviu de modelo para desenvolvimento da trama. José Wilker, que interpreta a personagem título, é natural de Juazeiro do Norte, e diz na matéria que acreditava nos milagres do Padre Cícero, compara as histórias e afirma: “[...] em *Roque Santeiro* acontece algo semelhante, existindo ao mesmo tempo o respeito e a ironia do misticismo.” (VEJA, 1985, p. 139). Considerando que a história da telenovela é repleta de ironias e críticas ao jogo sutil entre a crença irrestrita e os bons negócios que ela gera, sem ofender a fé das pessoas, mas pesando a exploração do mito por aqueles que se beneficiam da sua manutenção.

Dias Gomes, em 1962, já nos apresentara o Padre Cícero, o fanatismo religioso e o misticismo em uma de suas peças, *A Revolução dos Beatos* (1962). A peça se passa na Juazeiro do Norte, pelos anos 1920, com um Padre Cícero aos 75 nos, mais ou menos. A trama remonta um momento da plenitude carismática do religioso, e o movimento das romarias, milhares de pessoas em busca de um milagre e de um amparo sobrenatural. Além disso, nos apresenta um mesmo cenário, de movimentação mística-popular, de coronéis, de cangaceiros, e dos interesses dos poderosos na concentração de massas de crédulos. Na peça, o Padre Cícero é apresentado sob um retrato bastante negativo, de um homem desorientado e avesso à educação, um perfeito ‘testa de ferro’ para as investidas políticas de Seu Floro Bartolomeu, médico renomado em Juazeiro do Norte, influente na região do Cariri. Porém, o prestígio do Padre é abalado após a popularidade de outra figura mítica, um Boi (Santo), um presente recebido por ele, que revela capacidades milagreiras tão grandiosas quanto às do ‘Padim Ciço’, ou até mais; causando uma preocupação em Seu Floro, que resolve dar um fim no Boi, por ter se tornado ameaça aos seus planos, e sendo esse o chavão para desenrolar a história.

Em *Roque Santeiro*, outro destaque, é o Beato Salu (Nelson Dantas), que possui grande importância na trama; conforme anotação do *script*, da Cena 23 (p. 15), ele “veste um camisolão de pano e tem uma enorme barba branca”, delineando uma figura que nos remete aos característicos beatos de Juazeiro do Norte. O Beato Salu sustenta e credita santidade ao Santeiro, que, por sinal, é seu filho. Ele era vaqueiro antes da morte de Roque e, abalado com o incidente, entrou em crise e assumiu a identidade de beato. Desde então, recebe romeiros em sua casa, abençoando-os e dando-lhes conselhos. Como apresentado no *script*, ainda na Cena 23 (p.15):

O beato ergue a mão direita, coloca-a sobre a cabeça de Gerson, e diz, enrolando um pouco as palavras.

Beato - Vou *dizê* reza pra *afungentá* cobra do caminho de *ocês*, São Bento, água benta! / Jesus Cristo no *artá!* / As cobra desse caminho / afasta que eu vou *passá!*

O beato mergulha a mão numa cuia cheia d’água, que salpica sobre os presentes.

Gerson - Obrigado, Beato Salu... Obrigado. A gente tem que ir...

A referência ao beato é constante na narrativa. Ele realmente se tornara um mentor espiritual, pois para tudo, se simula buscar ajuda do Beato Salu e, além disso, ele se impõe como o profeta. No Capítulo 15 (p.31), em uma conversa entre Sinhozinho Malta e Viúva Porcina percebemos essa influência.

Malta - Me desculpe... tou com umas caraminholas na cabeça.

Ela tripudia e o repele.

Porcina - Pois então vai-te embora. Pede ao Beato Salu uma reza pra tirar caraminholas. E só volte quando estiver descaraminhado.

Em outra conversa dos dois, agora no Capítulo 22 (p.23), temos outra alusão ao beato.

Malta - Essa moçada de hoje... Pra eles, tudo que a gente fala é bobagem. Não ligam pra moral, pras conveniências, pra nada.

Porcina - É mesmo. Acho que essa geração tá perdida... Beato Salu diz que é o fim do mundo. Eu acho que é mesmo...

São referências ao homem como se ele fosse realmente um profeta, e a sua casa se tornou, portanto, uma espécie de santuário. A casa do beato, por sua vez, é uma habitação afastada da cidade, situada às margens do rio, no local onde supostamente morreu seu filho, e de onde ele não sai desde muito tempo. Curiosamente, Dias Gomes,

no *script*, na Cena 23 (p. 14) faz outra menção à Bahia e a Salvador, pois descreve o casebre do Beato Salu, indicando que era “construído sobre estacas, à beira do rio, como nos Alagados de Salvador”. Reforçando, dessa forma, as referências à localização da cidade de Asa Branca.

Se supostamente Juazeiro do Norte inspirou e serviu de modelo da religiosidade em Asa Branca; Luís Roque Duarte, o Roque Santeiro, nos parece ser uma alusão à figura do grande líder religioso, o Padre Cícero. Até podemos sugerir que seria o “outro”, ou mesmo o duplo do Padim Ciço. O “santo” Padre Cícero (1844-1934), assim como o Roque Santeiro, fora consagrado pelo povo, mas nunca reconhecido pela igreja como tal. Ambos lideraram romarias após suas “mortes” e foram considerados heróis de seus povos. Suas imagens carregam misticismo e foram santificadas pela população, se tornando mais importantes que as cidades que os representam, sendo a sustentação delas e possibilitando um movimento de exploração dos mitos constituídos, que mantém viva suas memórias e possibilitam o progresso das regiões. Uma história se impõe ‘real’, a outra é ‘mera’ ficção, mas ambas possuem suas congruências e peculiaridades que as identificam, como uma releitura e problematização dos fatos.

A similaridade entre a religiosidade em Juazeiro do Norte e em Asa Branca, entre o culto ao Padre Cícero e ao Roque Santeiro, nos possibilita enxergar que há uma relação entre os contextos e que um diz respeito ao outro. As características da cidade, anteriormente enunciadas, possibilitam essa relação. O Padre Cícero, mesmo morto, ressurgiu nas telas da televisão sob uma personagem que carrega, em sua essência, características que a ele remetem, mesmo com algumas diferenças. A santidade de um santo que não é propriamente um, a figura heroica constituída, as romarias em torno do mito, e a exploração desse mito, são elementos tão importantes, que justificam a existência de uma cidade e se torna, simbolicamente, fator determinante da identidade de um povo.

Em contraponto, temos a personagem Padre Hipólito [Figura 14], que, considerado um “santo padre”, em sua caracterização, muito se assemelha à imagem real do Padre Cícero [Figura 13]. Partindo do pressuposto que, na trama de *Roque Santeiro*, o Roque fora criado e acolhido pelo Padre Hipólito, e depois de (supostamente) morto, ganhara um status de santo, e uma importância religiosa superior à do seu pároco; e, na peça A

Revolução dos Beatos, que também serviu de inspiração para a história de Roque, o Padre Cícero também tem sua imagem santificada obstruída por um Boi que é considerado sagrado e milagreiro, percebemos uma similaridade entre as tramas: Padre Hipólito e seu sacristão milagreiro (o Roque) versus Padre Cícero e seu Boi místico. São duas alusões ao Padre Cícero, que se entrecruzam e conferem à trama de *Roque Santeiro* essa consistência narrativa.



Figura 13: Padre Cícero. s.d. Autor: Desconhecido
Fonte: <http://www.portaldejuazeiro.com/>

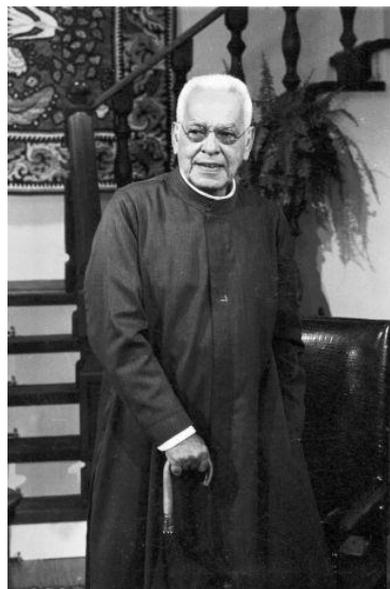


Figura 14: Padre Hipólito (Paulo Gracindo), 1985.
Divulgação: TV Globo.
Fonte: <http://televisao.uol.com.br>

Edgard Morin (1975), em *O Enigma do Homem: para uma nova antropologia*, nos diz que “[...] a morte, provavelmente, já é pensada, não, é certo, como uma “lei” da natureza, mas sim como uma sujeição quase inevitável que pesa sobre todos os vivos.” (p. 102). A renascença do morto ou sobrevivência sob a forma de espectro corporal constitui o que podemos chamar de duplo. Esse duplo, a partir da concepção do autor, “indica-nos que o imaginário irrompe na percepção do real e que o mito irrompe da visão de mundo.” (p. 103). O imaginário em torno dos mitos, Padre Cícero, no contexto real, e Roque Santeiro, numa trama de ficção, nos remetem a essa ideia de prevalência e continuidade. A obra ficcional, por sua vez, se reporta aos fatos documentais, a Juazeiro é percebida em Asa Branca, e os feitos do Padre Cícero são refletidos nas romarias de Roque Santeiro, numa espécie de outro do mesmo. Porém, o Padre Cícero é revisitado numa versão mais jovem, quando se apresenta um mártir jovem, o Roque Santeiro, como o milagreiro. Morin nos diz ainda que:

“[...] a consciência da morte que emerge no *sapiens* é constituída pela interação de uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência subjetiva, que afirma senão a imortalidade, pelo menos uma transmortalidade.” (MORIN, 1975, p. 103).

Essa noção indica que o homem não somente recusa essa morte, mas também a rejeita, a vence, e a soluciona no mito e na magia. O Padre Cícero não morreu, ele sobrevive na fé do povo sertanejo, ele permanece na construção de Juazeiro do Norte, ao passo que a cidade cresce em torno de sua imagem, e ele ressurgiu mais jovem, na ficção, identificado na figura de um santo milagreiro, que, assim como ele, supostamente defendeu sua cidade, e, após a morte, corroborou para o desenvolvimento do lugar, aguçando o interesse de poderosos e influentes. E o mais interessante na obra de ficção, é que o morto está vivo, mas ele precisa continuar morto para que a sua memória e o mito sejam preservados.

Morin afirma ainda que “entre a visão objetiva e a visão subjetiva, há, portanto, uma brecha, que a morte abre até a dilaceração e que é enchida com os mitos e os ritos da sobrevivência que finalmente integram a morte.” (MORIN, 1975, p. 104) E completa:

“[...] a imagem já não é uma simples imagem, ela tem em si a presença do duplo do ser representado e permite, por meio desse intermediário, agir sobre esse ser; e esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de posse da imagem (encantamento)”. (MORIN, 1975, p. 106-107).

Conforme o autor, deste modo, é possível apreendermos o elo entre a imagem, o imaginário, a magia e o rito. E em relação ao mito do duplo, Morin completa nos dizendo que o mito opera a racionalização, que permite explicar tanto a presença quanto a ausência do que é representado.

Como Morin (1975), afirma: “[...] ainda que as imagens não possam reduzir-se à sua função mágica, o universo das imagens, desenvolvendo-se, contribui por si próprio para o desenvolvimento da magia.” (p. 108). Para o autor, imagem, mito, rito e magia são elementos básicos, atrelados ao surgimento do homem imaginário. E completa afirmando que: “Ao aparecimento do homem imaginário, acrescenta-se indissolivelmente o aparecimento do homem imaginante.” (p. 110) Portanto,

A partir do momento em que toda e qualquer coisa tem uma existência dupla, uma delas objetiva e ligada às operações práticas, a outra subjetiva e mental, ele pode, então, seja dissociar, seja combinar, por um lado o aspecto utilitário e prático das coisas e, por outro, o sentimento agradável que suas formas podem suscitar. (MORIN, 1975, p. 110).

A história de *Roque Santeiro*, nessa perspectiva, evoca a imagem de um mito, um mito num contexto ficcional, que por sua vez, evoca um mito num contexto real, e, deste modo, percebemos o imaginário na telenovela trazendo à tona o imaginário do cotidiano. De certa maneira, há uma consciência do duplo, se não por quem recebe a mensagem através da interpretação da imagem, o telespectador; há ao menos pelo autor, que desenvolveu o argumento do texto e criou a personagem com tal intencionalidade.

2.4 A IMAGINAÇÃO, A MEMÓRIA E A INFLUÊNCIA CULTURAL DE DIAS

GOMES: ELEMENTOS DEFINIDORES DO TRAÇADO DE *ROQUE SANTEIRO*

Abbagnano (2000), no que diz respeito à imagem, atribui-lhe dois sentidos, um é a “imagem como produto da imaginação”, e o outro é a “imagem como sensação ou percepção, vista por quem recebe” (ABBAGNANO apud FERREIRA, 2005, p. 04). Ademais, existem outras questões que justificam a necessidade de processamento do objeto imaginado, da recepção da imagem e, por consequência, da ressignificação do meio, conferida ao humano por sua dualidade espacial, entre o ser e estar no mundo, e pela sua necessidade de presentificação do ausente, como em uma espécie de ordenamento e encadeamento natural que, como diz Ferreira, desencadeia “o aparecimento das relações simbólicas, isto é, o desenvolvimento da subjetividade nas relações comunicativas”. (FERREIRA, 2005, p. 05).

A ordem humana, porém, é a ordem simbólica, isto é, da capacidade humana para relacionar-se com o ausente e com o possível, por meio da linguagem e do trabalho. A dimensão humana da cultura é um movimento de transcendência, que põe a existência como o poder para ultrapassar uma situação dada graças a uma ação dirigida àquilo que está ausente. (CHAUI, 2008, p. 56).

Deste modo, comunicação visual vem, sobretudo na atualidade, possibilitar uma multiplicidade de leituras dos elementos presentes no conteúdo imagético, que “transcendem a dimensão do visível e é, talvez, a partir desse entendimento que se possa estabelecer uma conexão entre imagem e memória”. (FERREIRA, 2005, p. 06).

A memória se processa a partir de referências reais e, além dessas, outras imaginárias, ao passo que coexistimos em um mundo onde o simbólico é uma constante. A discussão primordial que envolve as questões relacionadas ao imaginário é exatamente a sua relação com o simbólico, e é absolutamente evidente que um subsiste ao outro. O real é a interpretação que os homens conferem à realidade propriamente dita. Sobre isso, Laplatine e Trindade (1997) afirmam que “o real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida” (p. 03). O imaginário, por sua vez, se projeta em imagens “criadas como parte do ato de pensar” (p. 02). Ainda sob a concepção dos autores, é compreensível que:

Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Essas não significam substituições puras dos objetos apresentados na percepção, mas são, antes, reapresentações, ou seja, a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhe significados diferentes, mas sempre limitados pelo próprio objeto que é dado a perceber. (LAPLATINE e TRINDADE, 1997, p. 04).

A memória, segundo a concepção de Ferreira (2004) apud Ferreira (2005), realiza um movimento, um deslocamento temporal, percorrendo uma trajetória de ida ao passado e retorno ao presente, que é onde ela habita. Seguramente, as lembranças são elementos que possuem alguma importância, e, por isso, estão no presente, atualizadas pelas pessoas que lembram, corroborando o processo de ressignificação da memória.

Nessa perspectiva, considerando a concepção de Pollack (1992), é possível compreender e ratificar que a memória “é um elemento constituinte do sentimento de identidade” (POLLACK apud FERREIRA, 2005, p. 07). Ou seja, depende do grau de importância, do tipo de referência que pesa e sustenta essa memória, e o seu lugar para a comunidade afetiva que se relaciona. São lembranças comuns de membros de um mesmo grupo, compartilhadas e referendadas, que convergem em determinado momento e dão completude ao que podemos chamar memória coletiva. Segundo Morin, a consciência do homem acerca da imagem, provocou uma mudança na sua relação com o mundo. A preocupação com a marcação do tempo, com a construção da memória e com a relação com o outro, são, sem dúvidas, referências desse novo momento. (MORIN apud FERREIRA, 2007, p. 03).

A memória coletiva realiza a equalização de fatos passados com as necessidades do presente, atualizando-os, reconstruindo-os e ressignificando-os, e, deste modo, ganha o

status de história viva e recorrente, indo contra a racionalidade hermética dos historiadores; sendo que, em outras circunstâncias, pode vir a complementar a memória histórica. Quando Dias Gomes remonta na história de *Roque Santeiro*, em 1985, uma história que ele queria contar havia 20 anos, em 1965, nos palcos do teatro, através de um texto de dramaturgia, intitulado *O Berço do Herói*, é perceptível a necessidade do autor em resgatar a memória com fim de registrar fatos, elucidar questões e, para tal, ele ressignifica a história ali contada, abrindo seu ‘cofre’. Gaston Bachelard (1978), em seu texto *A Poética do Espaço*, nos diz que “[...] os escritores nos dão seu cofre para ler” (p. 251). Dias Gomes em seus textos, sejam de dramaturgia ou de teledramaturgia, permite aos leitores/espectadores adentrarem em seu ‘cofre’, em sua intimidade, afinal são personagens e histórias que dão vazão ao seu grito, à sua voz, e às suas memórias.

“No cofre estão as coisas *inesquecíveis*, *inesquecíveis* para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E assim, o cofre é a memória do imemorial.” (BACHELARD, 1978, p. 252). Se pensarmos a concepção do texto da peça *O Berço do Herói* em um período de conturbada situação política no Brasil, em 1963, em uma época e um tempo de grandes proibições e extrema censura, e *Roque Santeiro*, como adaptação da peça para televisão, em 1985, já no processo de redemocratização; percebemos a necessidade do autor em descortinar o passado, em revelar suas angústias, e expressar suas inquietações ante a situação do país, num resgate da memória histórica através da sua memória afetiva.

Além do contexto político do país ter servido de fonte de inspiração para a trama de *Roque Santeiro*, especificamente, percebemos a crítica de Dias Gomes ao poderio autoritário dos ainda ‘coronéis’, que resistiam nos interiores dos Brasis, mesmo em tempos de redemocratização; e a consolidação do messianismo no país, que suplantava, de alguma maneira, a necessidade do povo de se amparar em algo que lhes tivesse sentido, algo que pudessem acreditar, conformando representações de elementos da cultura nordestina. Pensando sob essa perspectiva, levando em consideração as histórias enquanto reflexos da memória individual, em consonância com a memória coletiva, faz-se possível a compreensão da importância dos traços da produção autoral para a manutenção e afirmação das identidades dos povos e de seus indivíduos.

Percebemos, portanto, que a influência cultural do autor na composição das suas narrativas, as audiovisuais, de teledramaturgia, especialmente; corrobora para a prevalência de aspectos que o identificam. A trama se desenvolve com fidelidade ao argumento original até o capítulo 40, quando Dias Gomes inicialmente encerraria a sua participação na condução da escrita. A partir desse momento, é perceptível, considerando alguns detalhes peculiares da composição narrativa, que esses traços autorais se perdem. São mantidas as nuances e o tom da telenovela, o universo é, certo modo, preservado, mas os detalhes que corroboravam para a afirmação identitária de Dias Gomes submergiram. As suas críticas mais pontuais e a afirmação da Bahia, em meio a uma ideia de interior do Brasil, foram deixadas de lado, em detrimento de outras questões menos específicas e em função da ampliação da visibilidade de personagens e núcleos secundários, antes pouco explorados. Após a saída de Dias Gomes da condução da trama, propriamente dita, ele somente acompanhava o processo, fazendo supervisão de texto e, a cada capítulo, cerca de cinco cenas pertenciam à primeira versão de *Roque Santeiro*, e outras 20 eram criadas por Aguinaldo Silva, que, apesar de sua condição de autor daquele momento em diante, afirmava seguir a diretriz do argumento original¹⁵.

O caso de *Roque Santeiro* é bastante expressivo, pois carrega em sua narrativa elementos do imaginário social e da cultura popular, e, na composição da obra, as influências culturais de Dias Gomes, o autor, se mostram preponderantes para consolidação do desenho artístico da telenovela supracitada. Essas influências provêm das representações estabelecidas a partir de referenciais do cotidiano, de características do povo retratado, e do universo simbólico que o envolve, principalmente a partir de aspectos da cultura, sob o viés político, religioso, social, etc., importantes para a composição das narrativas, que carregam marcas e são edificadas a partir das vivências e pertencimentos do autor [Quadro 1]. Em consequência, é importante reconhecer que os elementos míticos e simbólicos que são evidenciados na narrativa da telenovela, apropriados pelo autor para compor a trama, tocam na experiência do telespectador, que, por sua vez, se reconhece na obra.

¹⁵ A trama seguiu com dois colaboradores, Marcílio Moraes e Joaquim de Assis, que escreviam regularmente e assinaram alguns capítulos (um a cada bloco de seis), previamente estruturados por Aguinaldo Silva.



Quadro 1: Perspectivas da produção autoral de Dias Gomes.
 Autor > Grupo – Vivência – Pertencimento > Fonte de inspiração.

Dias Gomes se utiliza da sátira social para desenvolver o texto e tecer suas críticas. Para tal, o (tele)dramaturgo desenvolve a trama com força nos símbolos e, além disso, ele elege personagens emblemáticas, com características peculiares, verdadeiras caricaturas da sociedade brasileira, recheia a história com elementos simbólicos, discursos com duplo sentido e mensagens subliminares. Tudo isso é resultado da sua vivência, suas crenças e seu pertencimento, da sua necessidade de falar, de se expressar, ligadas com o seu desejo de problematizar temas do cotidiano, que lhe servem de fonte de inspiração. Segundo Anadón e Machado, “é pela linguagem que os indivíduos constroem o sentido de suas práticas e de seus discursos em meio à heterogeneidade social”. (ANADÓN; MACHADO, 2003, p.53). Nessa perspectiva, Eliade nos diz que, certos aspectos da realidade, os mais profundos, talvez, são revelados através dos símbolos. Segundo o autor, “as imagens, os símbolos [*e também*] os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser”. (ELIADE, 1991, pp. 08-09).

O universo mítico e místico e as manifestações da cultura popular e do imaginário social na trama estão presentes em todo seu desenvolvimento. Os movimentos de romeiros e fé irrestrita na figura do Santeiro são elementos preponderantes na construção narrativa, que são constantemente evidenciados na história. As descrições de Dias Gomes são muito imagéticas e nos transportam para os universos evidenciados, como ocorre na Cena 06 (p. 10): “Várias pessoas, na maioria velhos, banham-se nas águas do rio, lambuzando-se na lama. Jiló se aproxima, à frente do grupo de turistas e romeiros. De um pequeno santuário, coberto de velas.”. A descrição produz imagens instantâneas ao passo que essa resignificação se dá com consistência na tela da TV. Outro elemento significativo inserido foi o cordel, que é evidenciado como elemento de cultura popular, inclusive na fala das personagens. No *script*, no Capítulo 208, Cena 15 (p. 21), na Praça Roque Santeiro, um vendedor oferece seus folhetos e vários curiosos, com caras de turistas, o cercam, e ele anuncia:

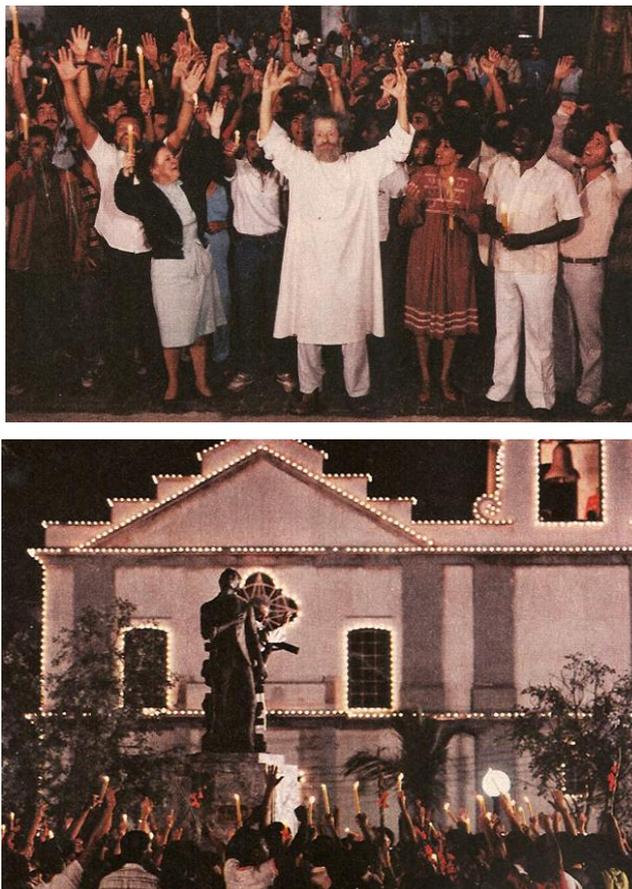
Vendedor - Vai ler!... Poesia de cordel também é cultura! O RABO DO
COMETA É O RABO DO CÃO!

(Declama)

Me acuda Roque Santeiro / Meu santo bom e porreta / Que o rabudo vem do
céu / Pra acabá com o planeta / Me livra meu milagreiro / Do rabo desse
cometa.

Percebemos aqui que a história foi realmente atualizada, e que foram incluídos acontecimentos daquele momento específico. O verso declamado pelo folheteiro traz como elemento a prece ao Santeiro para livrar o planeta do cometa. Em 1986, foi possível ver o Cometa Halley¹⁶ e a passagem do cometa gerou muito burburinho, inclusive em Asa Branca, causando um frisson junto à população da cidade, que acreditava se tratar do fim dos tempos. Liderados pelo Beato Salu, uma pequena multidão esperou a passagem do cometa em praça pública, como se estivessem vivendo um momento apocalíptico [Figuras 15 e 16]. Essa cena também remonta outra particularidade temática da telenovela, as questões mítico-religiosas que povoam e identificam o imaginário da população brasileira.

¹⁶ O Halley é um cometa famoso que "visita a Terra" a cada 75 ou 76 anos, quando atinge o ponto mais próximo do Sol - o periélio. Sua última aparição foi em 1986. Por alguns dias, ele ficou (mais ou menos...) visível até mesmo a olho nu. Fonte: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/onde-esta-o-cometa-halley>



Figuras 15 e 16: Beato Salu (Nelson Dantas) e a multidão crente que havia chegado o fim dos tempos, 1985. Divulgação: TV Globo.
 Fonte: <http://canalviva.globo.com/>

2.5 O IMAGINÁRIO E O UNIVERSO SIMBÓLICO EM *ROQUE SANTEIRO*

Fé, devoção e religiosidade são elementos do universo simbólico e místico popular que envolve os mitos e ícones religiosos em nosso país, desde os primórdios da colonização. Como afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, em seu livro *O messianismo no Brasil e no mundo*: “inúmeras ocorrências nesse campo foram desde cedo registradas, rotuladas de “fanatismo”, de “loucura religiosa”, “de abusões populares”, fazendo com que o povo fosse classificado como fanático, visionário e supersticioso”. (QUEIROZ, 1976, p. 161). São legiões de pessoas movidas por homens que se intitulavam messias, ou mesmo foram exaltados e santificados sem qualquer comprovação ou aval de instituições religiosas; um povo que busca vez e voz para suas reivindicações e, em face às injustiças que sofrem, almejam a sua reversão. De tal modo, remontamos dois dos “movimentos rústicos” mais famosos, assim chamados por Queiroz, ambos ocorridos no

sertão nordestino: o “Império de Belo Monte”, ao norte da Bahia, com a liderança do conhecido Antônio Conselheiro; e a “Cidade Santa”, no sertão do Cariri, no interior do Ceará, hoje, a conhecida e mística Juazeiro do Norte, sob a liderança de outro líder carismático, o famoso “Padim Ciço”.

Sobre o poder ideológico da Igreja, Doistoievsky diz que ideologia pode ser definida “como produção de consciência apaziguada, isto é, como prática de poder que teme “o extraordinário, o vago, o conjectural”.” (DOISTOIEVSKY apud SODRÉ, 19-- , p.59) Sodré, por sua vez, nos diz que: “[...] é possível inferir que a ideologia ocupa o lugar do mito como modo de coerência das representações vigentes na modernidade ocidental.” (SODRÉ, 19-- , pp. 61-62).

E completa:

A ideologia é o mito que não mais se deixa narrar. [...] Para tanto, a ideologia moderna se opõe à ordem tradicional (mítica) por um conjunto de linhas de força, a primeira das quais é a constituição do indivíduo como sujeito de uma consciência autônoma. (SODRÉ, 19-- , p.62)

Nesse viés, podemos pensar a igreja como detentora de um poder extraordinário na manutenção de determinada ordem social, e vai de encontro a qualquer outra manifestação de caráter religioso que contrarie os seus interesses.

O sincretismo e os saberes populares são elementos presentes nas obras de Dias Gomes, e são extremamente relevantes quando associamos características de algumas de suas personagens e histórias a traços peculiares dos movimentos messiânicos. Assim como em *Roque Santeiro*, encontramos esse universo místico e imaginário nas peças *O Pagador de Promessas* e *A Revolução dos Beatos*, principalmente, e, de outras formas, também em algumas obras de teleficção de Dias Gomes, como em *Saramandaia* e *O Fim do Mundo*, por exemplo. Apresentam-se também nessas histórias, orixás encarnados, apóstolos, santos, beatos e mensageiros divinos, que possuem funções terapêuticas nas narrativas. “A sua tarefa não é só a de salvar a alma e sim, sobretudo, o corpo dos pobres, dando-lhes ao mesmo tempo a esperança de redenção social.” (ROSENFELD, 1990, p. 22). Ou seja, não há desamparo, há a quem recorrer e há atendimento às demandas do corpo e da alma. A fé e a crença tem poder, é dessa

maneira que esse povo retratado se sustenta, e se mantém firme, confiante, mesmo diante das adversidades.

Por conta de sua educação católica, desde os primeiros anos de estudo, as questões religiosas se configuraram marcantes na infância de Dias Gomes, que sempre as tratou com muita seriedade. Ele, de católico praticante, passou a ser questionador da religiosidade, tema que aparece de forma recorrente em suas histórias; e, segundo ele, em entrevista à revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, publicada em 1978, isso se deu por conta de decepções sofridas com a religião, ocasionadas pelo comportamento de alguns padres, que não condizia com o que era pregado por eles. Além disso, Dias Gomes fala, na mesma entrevista, sobre a necessidade de, em determinado momento, ao se aproximar da fase adulta, antes de completarmos a nossa mentalidade, de realizarmos uma recapitulação e avaliação de tudo que foi adquirido, herdado e assumido, dado o fato que tudo foi recebido em determinado período, passivamente, sem contestação.

Ademais, segundo ele, chega, então, a hora de duvidar inclusive das crenças em geral impostas. Nessa análise, Dias Gomes diz ter esbarrado com as questões que envolvem a religiosidade e a figura divina; inclusive que havia necessidade de se encorajar para pôr em dúvida a existência de Deus e até negá-la; chegando à conclusão que nunca acreditara, apenas não tinha coragem de assumir isso. Quando, então, conseguira, tornou-se ateu. Sobre isso ele disse: “Eu sempre respondi que minhas peças têm como protagonista o povo brasileiro e os padres sempre tiveram influência na formação desse povo, desde suas origens.” (GOMES, 2012, p. 72). Em *Roque Santeiro*, Dias Gomes questiona o mito religioso, provocador de um movimento que se assemelha ao messianismo, no qual se verifica uma religiosidade exacerbada e sem limites, e esse mito criado em torno da personagem título, apresenta traços do movimento mítico em torno da figura do Padre Cícero, provocando uma grande efervescência, e ganhando um *status* tão elevado, que nem a igreja consegue combater, mesmo sendo declaradamente contra e acreditando que a devoção é um equívoco.

Igualmente como ocorre em santuários e locais de devoção, na telenovela há um reforço ao poder dessa fé, algo que se materializa com os ex-votos¹⁷ que são evidenciados em

¹⁷ Do Latim *ex voto*. Quadro, imagem, ou parte do corpo humano esculpida, que se oferece a um santo em reconhecimento por graça alcançada. (FERREIRA, 2010, p. 335).

algumas passagens da trama. Na Cena 21 do Capítulo 03 (p. 12), há uma cena que ocorre no interior de uma sala de ex-votos. Segundo a descrição: “Jiló mostra a Gerson, Linda, Tito e Carla os ex-votos. A cena se inicia com o detalhe de uma perna modelada em gesso, abre mostrando outras peças (braços, pernas, muletas, retrato, etc).” No Capítulo 04, Cena 06 (p. 13), em uma conversa entre Padre Hipólito e Tânia, na igreja, essas questões ficam bem claras:

Abre no altar da igreja. A câmera vai buscar a mulher que, de joelhos, avança pela nave da igreja em direção ao altar. Nos braços ela traz um ex-voto: uma perna.

Um homem, de pé, a acompanha atento aos seus esforços. Traz um rosário nas mãos e reza.

Do ponto de vista de Tânia, que está à porta da sacristia: a mulher avança, sempre de joelhos, em direção ao altar.

Padre Hipólito aparece por trás dela.

Padre - Pra você, que viveu tanto tempo fora daqui, isso deve parecer bem estranho, não é?

Tânia - (Se volta para ele) São os devotos de Roque?

Padre - Eles vêm de todo lugar. A fama de Roque chega cada vez mais longe...

Tânia - O senhor parece incomodado com isso...

Padre - Milagres acontecem, minha filha, mas (Um tanto perplexo) Roque Santeiro? Asa Branca?...

Tânia - Tem aquele ditado, padre: Deus escreve certo por linhas tortas. Roque Santeiro pode não ser milagroso. Mas que um milagre aconteceu em Asa Branca, ah, isso, aconteceu: do jeito que a cidade cresceu nos últimos tempos....

A mulher finalmente chega ao altar. Sempre de joelhos – e com um homem ao seu lado – deposita o ex-voto sobre um dos degraus. Ela reza, fervorosa.

Tânia - E depois, o povo precisa acreditar em alguma coisa, não é?

A identificação inconsciente do povo com a figura do Santeiro suscita interesses de ordem econômica e política; a figura mítica estabelecida, então, se torna o auge da exploração, e o povo crédulo e a cidade de Asa Branca reféns desses exploradores. Na trama, a figura mítica e mística prevalece, porém, o autor dissolve essa construção, nos apresenta o anti-herói e procura demonstrar como o mito é desenhado, construído, atribuído e desconstruído, a partir de uma perspectiva histórico-sociológica. O escritor, na composição das características do povo de Asa Branca, a cidade da trama, reforça a hipótese que, particularmente, o brasileiro, aquele afastado da vida técnica-urbana,

tende a criar ícones incontestáveis para reverenciar, ou se amparar, o que conforma uma “mentalidade mítica” (ROSENFELD, 1990, p. 23), e a existência de um imaginário popular, em torno de objetivos e aspirações como a

[...] de superar a pobreza, de encontrar certo bem-estar e segurança – as aspirações aceitas e valorizadas pela nossa cultura – [que] se chocam ou chocaram com instituições sociais e políticas que tornam impossível a realização de semelhantes anseios, no entanto oficialmente reconhecidos e mesmo exaltados como válidos. (ROSENFELD, 1990, p. 29).

Para tal afirmação, levamos em consideração que o homem, essencialmente, precisa do credo em algo ou alguém, mesmo que ilusório, mas que seja dotado de virtudes e atributos almejados e contemplados por todos. Essa devoção é real, a fé é irrestrita e comovente. Em Juazeiro do Norte, as romarias em favor do Padre Cícero Romão Batista são a verdadeira tradução desse movimento. São milhares de pessoas que viajam em penitência, em paus-de-arara, por centenas quilômetros, para reverenciar a figura do ‘santo’ padre e pagar suas promessas, fazer outras e renovar a esperança. São pessoas muito sensíveis, sofridas, que às vezes se curvam ao “Padim Ciço” apenas para pedir uma chuva para molhar a plantação.

Na sociedade brasileira, pela escassez de um profundo sentimento nacionalista e de elementos dessa ordem que sejam verdadeiramente expressivos e confiáveis, percebemos com mais intensidade essas relações entre homem e imaginário, na busca por amparo em figuras ditas heroicas, questão que é amplamente recorrente em textos de Dias Gomes, e que é abordada intensamente em *Roque Santeiro*. Como explica Dias Gomes: “A novela analisa o surgimento do mito em determinados estágios culturais de alguns povos, que se apegam aos seus heróis como tábuas de salvação.” (BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO, Agosto/1975, p. 1). No caso dessa telenovela, percebemos, então, a construção da imagem do mito, figurado pelo herói; a dualidade desse herói, que se apresenta como anti-herói; e como seu ‘desenho’ é apresentado para a construção do imaginário social na trama.

A narrativa então se desenvolve utilizando o misticismo popular como argumento para manutenção do comércio e por interesses políticos, possibilitando uma percepção e um pensamento crítico por parte do telespectador. Conforme Arnheim: “A percepção e o pensamento precisam um do outro. Completam mutuamente suas funções.” E segundo ele: “A percepção seria inútil sem o pensamento; este, sem a percepção, não teria nada

sobre o que pensar.” (ARNHEIM, 1989, p. 141) As alegorias utilizadas por Dias Gomes são sabiamente ‘costuradas’, mas claramente evidentes, do ponto de vista da percepção de suas significações, possibilitando ao telespectador processar as informações, as metáforas, a voz do autor, pensar sobre elas e relacionar o contexto com a realidade propriamente dita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teledramaturgia no Brasil se desenvolveu, alcançou a notoriedade e reconhecimento internacional, possui características próprias e fixou-se enquanto elemento da cultura popular. As histórias se tornaram mais próximas da realidade nacional e, após a chegada de Dias Gomes à Rede Globo de Televisão, as tramas e personagens se mostraram mais autênticas e corroboraram para a constituição de um imaginário social na sociedade brasileira. *Roque Santeiro*, apesar de não ter sido a primeira telenovela com elementos nacionais e uma história local, foi uma obra que marcou época pelo envolvimento e recepção da população, que reforçou a consolidação do gênero no cotidiano do brasileiro e a fixação dessa história na memória da população, por gerações de telespectadores.

As particularidades do Brasil traduzidas em histórias emblemáticas como *Roque Santeiro*, se apresentam através de representações estabelecidas a partir de referenciais do cotidiano nacional, de características do povo brasileiro, e também em críticas aos problemas sociais e políticos recorrentes no país. Além disso, no caso de *Roque Santeiro*, o imaginário na telenovela traz à tona o imaginário do cotidiano. O discurso de Dias Gomes carrega sua intencionalidade e as palavras contextualizadas ganham o real sentido pretendido por ele. As personagens e acontecimentos que compõem e se referem ao povo, e o povo é a própria cidade, que ascende numa narrativa satírica, enérgica e burlesca; impulsionada pela curiosa história do herói título, o Roque Santeiro. A relação entre as características da personagem título, o Roque Santeiro, ou Luís Roque Duarte, com o Padre Cícero, são evidentes, e confirma a aproximação das suas histórias, a influência do ‘santo’ juazeirense na composição da personagem, conformando uma ideia de duplo. Ademais, as influências da cultura popular, a religiosidade e o simbolismo, compuseram o imaginário na trama, e corroboraram para a repercussão e fortalecimento da telenovela no imaginário social.

O momento político que o Brasil vivia, aliado às memórias da repressão no período da ditadura civil-militar, e o messianismo no país, se impuseram elementos de inspiração para a trama de *Roque Santeiro*, e a crítica de Dias Gomes ao autoritarismo e coronelismo ainda vigente àqueles dias, foram definidores para o encadeamento da

trama e emolduraram a narrativa, na qual ele apresenta outros elementos representativos do cotidiano e da cultura nordestina. A influência cultural do autor na composição da telenovela foi um ponto a ponderar e esses traços autorais são ressignificados, a partir ideia de redesenho. A obra de teleficção se posiciona como resultado dessa ressignificação considerando o fluxo de “desenhos e “re-desenhos” que caracterizam a mudança necessária para a composição da obra, sem perder a essência do argumento original, das características e peculiaridades que o compõem.

O estilo do autor, as suas ideologias, as recorrências em suas obras e a sua *autotextualidade*, no resgate de temáticas e enfoques, se caracteriza como uma retomada das ideias, num sentido de renovação de um pensamento original, revendo as questões e definindo-as, revisitando as ideias e redesenhando as interpretações. O redesenho se apresenta em duas perspectivas: a primeira, da ressignificação no processo de concepção de uma obra específica; a segunda, na reinvenção de histórias de um mesmo autor nas inovações que imprime nas narrativas que (re)cria. Roque Santeiro não é uma obra, são várias obras compiladas em uma, é o reflexo da ressignificação de histórias de um autor, que se inspira nas suas vivências, crenças e ideologias. Essa ressignificação narrativa foi, pois, redesenhada na sua produção e concepção, se tornando uma nova obra, que, constituída, se apresenta como original pela sua singularidade, apesar das referências, permitindo a concepção de um desenho acabado, conexo e coeso.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. (Comp.). **Comunicação e indústria cultural**: leituras de análises de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

ALENCAR, Mauro. **A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina**. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: < <http://docplayer.com.br/5863968-A-telenovela-como-paradigma-ficcional-da-america-latina-1.html> >

ALENCAR, Mauro. Telenovela: muito mais do que ficção. Rio de Janeiro: **revistapontocom**. Mar. 2010. Entrevista concedida a Marcus Tadeu. Disponível em: < <http://revistapontocom.org.br/edicoes-anteriores-entrevistas/telenovela-muito-mais-do-que-ficcao> >

ANADÓN, Marta; MACHADO, Paulo Batista. **Reflexões teórico-metodológicas sobre as representações sociais**. Salvador: Editora UNEB, 2003.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1981.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas**: o fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIÃO, Armindo Jorge. A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade. **Caderno CRH**, n. 15, p. 104-110, Jul./dez., 1991. Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/viewFile/18828/12198> >

BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO. Rio de Janeiro: Rede Globo, 19-- . Semanal. n. 650 22-28. Jun. 1985.

BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO. Rio de Janeiro: Rede Globo, 19-- . Semanal. n. 135 23-29. Ago. 1975.

BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO. Rio de Janeiro: Rede Globo, 19-- . Semanal. n. 129 28 Jun.- 04. Jul. 1975.

BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO. Rio de Janeiro: Rede Globo, 19-- . Semanal. n. 644 11-17. Mai. 1985.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed, São Paulo: Ática, 1985.

CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CARNEIRO, Nadia Virginia Barbosa. **O poema na era dos suportes tecnológicos: repercussões do "sonho" de Mallarmé na produção poética brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 1996.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia . In: **Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Ano 1, nº. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisas em ciência humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1998.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica**. São Paulo: Annablume, 2000.

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC: a linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva | SESC São Paulo, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3. ed . Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

DUROZOI, Gérard. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: 1991. Disponível em: <
<https://teoliteraria.files.wordpress.com/2013/02/eco-umberto-obra-aberta.pdf> >

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1985.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Os significados urbanos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – FAPESP, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Edson Dias. Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral. In: VI International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design.

- Anais...** Recife: 2005. Disponível em: <
<http://www.gente.eti.br/lematec/CDS/GRAPHICA05/artigos/edsonferreira.pdf> >
- FERREIRA, Edson Dias. Desenho, fotografia e cultura na era da informática. In: VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design. **Anais...** Curitiba: 2007. Disponível em: <
http://www.exatas.ufpr.br/portal/docs_degraf/artigos_graphica/DESENHO,%20FOTOGRAFIA%20E%20CULTURA.pdf >
- FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?** São Paulo: Paulus, 2003.
- FRANCIS, Paulo. Prefácio. In: GOMES, Dias. **Coleção Dias Gomes – Volume 2: Os falsos mitos.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana;** tradução de Maria Célia Santos Raposo. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOMES, Dias. **Apenas um Subversivo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998a.
- GOMES, Dias. **Dias Gomes:** depoimento [mai. 1999]. Programa de TV: Vídeo Show. Rio de Janeiro, Rede Globo, 1999.
- GOMES, Dias. **Encontros:** Dias Gomes [Entrevistas]. Organizadoras: Luana Dias Gomes e Mayra Dias Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.
- GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes. **Novela e Sociedade no Brasil.** Niterói: EdUFF, 1998b.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado:** a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 10. ed. Campinas: Papyrus, 1996.
- KOENING, Samuel. **Elementos de Sociologia.** 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- KOTHE, Flávio R. **O herói.** São Paulo: Editora Ática, 1987.
- LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário.** São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1997. Disponível em: <
<http://www.scribd.com/doc/47778902/O-Que-e-Imaginario-Francois-Laplantine-Liana-Trindade-Colecao-Primeiros-Passos#scribd> >
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. Disponível em: <
<http://www.scribd.com/doc/47778902/O-Que-e-Imaginario-Francois-Laplantine-Liana-Trindade-Colecao-Primeiros-Passos#scribd> >

MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964. Disponível em: < file:///D:/Users/Fabricio/Downloads/os-meios-de-comunicacao-como-ex-marshall-mcluhan.pdf >

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MODLESKI, Tania. The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas. In: BRUNSDON, Charlotte; SPIGEL, Lynn. **Feminist Television Criticism: a reader**. 2. ed. Maidenhead, Berkshire, England: Open University Press, 2008. Disponível em: < <https://www.mheducation.co.uk/openup/chapters/9780335225453.pdf> >

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

ONG, Walter J. **Oralidade e Cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre: EDPUCRS. n. 4, pp. 137-155, Dez. 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é Mito**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROSENFELD, Anatol. O misticismo popular na obra de Dias Gomes. In: GOMES, Dias. **Coleção Dias Gomes – Volume 2**: Os falsos mitos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

SADEK, José Roberto. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SALDANHA, Vicente de Paulo Costa. A ética nos mitos. In: **Humanidades**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. n. 21, pp. 14-18, 1989.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Por que a comunicação e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura do Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, [19--].

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1984.

SOUZA, Licia Soares. **Televisão e Cultura**: análise semiótica da ficção seriada. Salvador: SCT, FUNCEB, 2003.

TÁVOLA, Artur da. **A Liberdade do ver**: a televisão em leitura crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VEJA. São Paulo: Editora Abril. 1968- . Semanal. n. 891. pp. 139-140. 02. Out. 1985.