

**ENTRE O DRAMÁTICO E O ÉPICO: O HERÓI NEGATIVO E AS
HIBRIDIZAÇÕES ESTÉTICAS NA TELEDRAMATURGIA DE DIAS GOMES
NOS ANOS 1970.**

Igor Sacramento¹

Resumo: Este artigo analisa as hibridizações de diferentes matrizes estéticas nas telenovelas assinadas por Dias Gomes na década de 1970 que contaram com um herói negativo como protagonista: *Bandeira 2*, *O Bem-Amado* e *Sinal de Alerta*. Tucão, Odorico e Tião são figuras com condutas reprimíveis, que podem provocar estranhamento e indignação, mas também são simpáticas, cômicas e promovem identificação. Essa ambiguidade na construção remonta a um conjunto diverso de estéticas dramatúrgicas: a comédia de costumes, o teatro épico brechtiano, a tragédia, o melodrama, a farsa, a paródia e a sátira. No contexto da ditadura militar, Dias Gomes procurou dar continuidade na televisão ao projeto de constituição de um teatro político e popular, que foi consolidado nos anos 1960. Se, por um lado, essas mesclas correspondiam à plataforma político-cultural pecebista para a construção de uma “frente ampla” de resistência à ditadura e de crítica à modernização conservadora, por outro, contribuíram para a modernização da teledramaturgia nacional.

Palavras-chave: hibridismo; dramaturgia; nacional-popular; herói negativo; televisão.

Abstract: This paper analyzes the hybridizations of different aesthetical sources of Dias Gomes' soap operas in the 1970s that relied on a negative hero as protagonist: *Bandeira 2*, *O Bem-Amado* e *Sinal de Alerta*. Tucão, Odorico and Tião are characters with bad morals lives, which can lead to alienation and anger, but they also are endearing, comic and promote identification. This ambiguity in the construction dates back to a diverse set of dramaturgical aesthetics: the comedy of manners, the Brechtian epic theater, tragedy, melodrama, farce, parody and satire. In the context of Brazilian military dictatorship, Dias Gomes sought to continue the project of a national-popular drama on television. If, on the one hand, these mixtures corresponded to the political and cultural communist platform for building a "broad front" of resistance to dictatorship and critique of conservative modernization, on the other, contributed to the modernization of Brazilian TV drama.

Key words: hybridism; drama; national-popular; negative hero; television.

Introdução

Uma das características mais marcantes na dramaturgia de Dias Gomes é a hibridização de diferentes matrizes estéticas. Esse traço ficou ainda mais evidente em obras escritas e encenadas nos anos 1960 como *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos*, *A Invasão*, *O Santo Inquerito* e *O Berço do Herói*. Nessas peças, a polifonia se deu muito mais na articulação de diferentes estilos dramatúrgicos para mobilizar diferentes plateias do que na

¹ Doutor em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) e professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Salgado de Oliveira (Universo/Niterói). E-mail: igorsacramento@gmail.com

equipolência das vozes das personagens, para despertar a aceitação do público dos vários interlocutores válidos, como formulou Mikhail Bakhtin (2005). A construção dessas peças foi *estilisticamente polifônica*, contando com possibilidades e aberturas para a identificação do épico brechtiano, do melodrama, da comédia de costumes, do teatro de revistas e da tragédia. As formas mais críticas do teatro pós-dramático brechtiano (como o choque, a desmontagem da ilusão do teatro moderno, o contato crítico com a realidade concreta, o distanciamento em detrimento da identificação) eram combinadas com formas populares do teatro dramático.

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva luckasiana adotada pelo Comitê Cultural do PCB nos anos 1960, do qual Dias Gomes fazia parte (Frederico, 2007a e 2007b). Nos movimentos artísticos engajados, simpáticos ao comunismo, isso ficou evidente como uma estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Era preciso que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem, de algum modo, promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares ao capitalismo e a suas formas autoritárias de manifestação. Foi o que aconteceu em todas as suas peças da época: em *O Pagador de Promessas* (na representação do sincretismo religioso e de tipos populares: os capoeiras, as mães-de-santo, as baianas de acarajé, o homem humilde e inocente, a mulher fogosa e interesseira), em *A Invasão* (os migrantes, os trabalhadores de fábrica, os favelados); em *A Revolta dos Beatos* (os beatos, os sertanejos, os coronéis) e em *O Berço do Herói* (os militares, os beatos, as prostitutas, os coronéis).

Essas opções reforçavam as estratégias de intermediação que Dias Gomes realizou para constituir um *entre-lugar*, que não era somente comunista, ou unicamente artístico ou massivo: era um tipo de hibridação que, composto por um conjunto de sistemas culturais concorrentes entre si, circunscrito a determinados processos socioculturais que existam separadamente e, ao se combinarem, produzem novas estruturas, objetos, representações ou práticas (Canclini, 2006).² Nesses processos de hibridação,

² As noções de entre-lugar e de hibridação referem-se ao processo de globalização e à multiculturalidade inerente a ele. No entanto, foram cunhados com especificidades próprias. O

não se configuraram peças com identidades fixas, únicas, bem delimitadas, mas em fluxo, em trânsito, em movimento e em transformação: híbridas. Ou seja, em sua trajetória, Dias Gomes, como um mediador cultural entre o campo político e os segmentos da indústria cultural, não trabalhou dentro de uma fixidez, mas numa intensa mediação entre sistemas culturais distintos que se fizeram presentes em sua trajetória artístico-intelectual. Ele atuou e realizou seus produtos culturais numa região limítrofe, nas fronteiras entre campos sociais distintos: o comunista, o artístico, o popular e o massivo (Sacramento, 2012).

Na passagem da década de 1950 para a posterior, o teatro épico brechtiano tornou-se padrão de uma dramaturgia militante (Costa, 1996; Maciel, 2004). No entanto, Dias Gomes não produziu uma ruptura total com os formatos dramáticos, como outros grupos teatrais, formalmente mais radicais, como o Teatro de Arena, o Opinião e o CPC. Ele acabou buscando para as suas peças um lugar entre as formas épicas e as dramáticas. Nesse *entre-lugar*, as peças dele combinaram características de uma e de outra estética teatral, formando, mais uma vez, um híbrido entre o tradicional e o moderno do ponto de vista das vanguardas artísticas da época. Suas peças eram o resultado da combinação de vários estilos dramaturgicos que, ao coexistirem, permitem várias formas de identificação e de interpretação (Sacramento, 2012, 149-195). Ou seja, assim, suas peças acabaram contando com intensas e diversas estratégias de comunicabilidade, com as classes populares e as burguesas. Isso, certamente, fazia parte da política cultural comunista, mas também da própria lógica do mercado dos bens culturais, garantindo, a partir de um palimpsesto de gêneros discursivos, maior adesão dos públicos (Martín-Barbero, 2003).

Quando Dias Gomes começou a trabalhar na *TV Globo*, ele procurou dar continuidade aos princípios da dramaturgia nacional-popular. Especialmente na sua produção televisiva dos anos 1970, de fato, ele produziu trabalhos para a televisão com traços da dramaturgia nacional-popular. O realismo crítico (de

primeiro remonta à permanência da condição colonizada na produção cultural latino-americana, marcada pelos rituais antropofágicos da “literatura universal”, europeia, das antigas metrópoles colonizadoras. Ou seja, num lugar aparentemente vazio, entre a obediência e a rebelião, a assimilação e a expressão, se dá uma tradução, um comentário, uma segunda linguagem (Santiago, 2000). Já o segundo corresponde às estratégias de reconversão, aos modos de reinserção de grupos, indivíduos, práticas e objetos em novas condições de produção e de mercado que potencializam os intercâmbios e as heterogeneidades (Canclini, 2006).

matriz lukacsiana) como estética necessária para esse *projeto político* de “conscientização das massas” esteve presente nas telenovelas de Dias Gomes naquele momento, pontuadas por algumas características do teatro épico brechtiano, mas também pelo grotesco, pelo fantástico, pelo realismo, pela tragédia e por outras estéticas teatrais, fazendo uso da hibridização como forma de garantir maior comunicabilidade popular. Isso também, como mostrei, era bastante presente, especialmente, nas políticas culturais da dramaturgia nacional-popular. Dessa forma, mesmo que de modo controverso, para alguns, ele acabou estabelecendo mediações entre os valores da cultura comunista e os da prática da produção televisiva (Sacramento, 2012, 235-362).

As telenovelas de Dias Gomes dos anos 1970 se contrapuseram à matriz romântica que estruturou o formato tradicional das telenovelas até então. Especialmente a partir dos anos 1970, houve o maior investimento em tramas mais realistas, em temas urbanos e em diálogos coloquiais em detrimento da impositação da voz, das marcações rígidas e das expressões, sentimentalismo e moralismo exagerados. Com isso, houve um “abrasileiramento” da telenovela, caracterizado pela nacionalização dos textos, das temáticas, dos procedimentos narrativos e da linguagem (Ribeiro e Sacramento, 2010, 124). Por conta da construção desse parâmetro, Dias Gomes afirmava que se sentia desafiado a buscar “uma linguagem própria para a telenovela”, levando em conta que ela não é cinema ou teatro, mas é “uma maneira nova de se expressar” (*Veja*, 24/04/1973: 06). Dessa forma, ele poderia afirmar o seu trabalho no teatro e assim dar alguma continuidade ao projeto estético que havia consolidado. Além disso, a orientação estética das telenovelas, para Dias Gomes, independentemente das formas adotados (romântico, realista, naturalista, fantástica, cômica), deveria ser por “dizer a verdade”: “Eu não tenho nada contra o romantismo, embora seja um autor realista. Acho que cada um se expressa à sua maneira. E há muitas maneiras de dizer a verdade” (*Veja*, 24/04/1974: 06).

Dias Gomes não era um autor realista dogmático. Suas obras no teatro dialogavam com diferenciadas fontes de produção cultural. Na televisão, esse diálogo se tornou ainda mais intenso. O realismo esteve associado a outras matrizes estético-culturais. Nesse sentido, o realismo em Dias Gomes era um

princípio de realização estética (um “dizer a verdade”). A produção cultural, para ele, portanto, era uma forma de conhecimento sobre a vida cotidiana. Nesse sentido, apropriando-se de concepção lukacisana do realismo crítico (Lukács, 1978, 277), ele justificava o seu trabalho na televisão como a de um escritor realista que procura no cotidiano os “momentos cruciais da sociedade” sobre o qual pode refletir e representar (*Veja*, 24/04/1973, 6). Ou seja, em Dias Gomes, o realismo se aproximava do sentido lukacisiano: da representação da realidade como uma forma de conhecimento. Era um “dizer a verdade” que poderia se associar com outros gêneros estéticos se mantivesse essa preocupação como fundamental e estruturante.

Para este artigo, em *Bandeira 2*, *O Bem-Amado* e *Sinal de Alerta*, três telenovelas protagonizadas por heróis negativos, analiso o movimento de hibridação de diferentes matrizes estéticas. A ênfase no herói negativo se justifica porque ele promove uma tensão entre o drama e o épico brechtiano. As diferenças entre o anti-herói e o herói negativo são tênues. O anti-herói é aquele que age segundo motivações que não são moralmente associadas ao bem (a opacidade, o paradoxismo e a negação de determinados valores). Também é aquele protagonista sem as qualidades tradicionalmente associadas a um herói (a astúcia, a dignidade ou a coragem). Nesse caso, Dom Quixote é exemplar do anti-herói picaresco. No outro, é possível citar o escritor de *Memória do Subsolo*, de Dostoievski (Brait, 1985). Já o herói negativo, com o qual trabalhou Brecht (1970), é aquele que não tem características socialmente consideradas admiráveis e, por isso, provoca estranhamento e, em alguns casos, repulsa. Em Dias Gomes, como mostrarei, a construção dos heróis negativos é extremamente ambígua, provocando distanciamento e identificação.

A análise das telenovelas se deu segundo dois procedimentos: a síntese do enredo das tramas e a observação de elementos significativos na construção dos heróis negativos. Assim, foi possível mostrar como diferentes estéticas se combinaram na teledramaturgia de Dias Gomes durante a década de 1970.

Bandeira 2

Exibida entre 28 de outubro de 1971 e 15 de julho de 1972, com direção de Daniel Filho e Walter Campos, a telenovela abordou a disputa entre os bicheiros Tucão (Paulo Gracindo) e Jovelino (Felipe Carone) pelo controle dos pontos de jogo no bairro de Ramos. No meio da briga dos dois também estava Noeli (Marília Pêra), ex-mulher de Tavinho (José Augusto Branco), motorista de táxi e porta-bandeira da escola de samba Imperatriz Leopoldinense. No entanto, nenhum deles conseguiu conquistar o coração dela, que acabou se apaixonado pelo introspectivo Zelito (José Wilker), filho de Tucão. Esse envolvimento acabou resultando, também, num conflito entre pai e filho pelo amor da mulher. O conflito amoroso assumiu tons mais trágicos na história de amor proibido entre Taís (Elisângela), filha de Tucão, e Márcio (Stepan Nercessian), filho de Jovelino. Sendo assim, a ênfase realista não excluía a presença de elementos românticos. Muito pelo contrário, eles estavam presentes nas disputas e conflitos amorosos, nas intrigas, no sofrimento de casais apaixonados que não conseguem viver seu amor, na tragédia que impede a consumação do amor, bem ao estilo Romeu e Julieta. Numa festa à fantasia, o rapaz foi morto por um capanga de Tucão, acirrando a disputa entre os grupos rivais.

O assassinato de Márcio, baleado por um capanga de Tucão, colocou em pânico os moradores de Ramos, que já davam como certo o derramamento de sangue. Todos acreditam que Sabonete vingaria a morte do filho, com a mesma violência, reacendendo a guerra contra Tucão. No entanto, Jovelino se tornara um homem religioso e encarou a morte do filho como uma provação divina da veracidade de seus sentimentos pacifistas. Ao contrário de se vingar, o bicheiro procurou Frei Ludovido (Ziembinski) com o objetivo de se tornar sacerdote e se dedicar à caridade e à fé cristã.

Liderando os preparativos para o desfile da Imperatriz, nervoso, Tucão gesticula, grita, dá ordens, faz tudo para que a sua escola consiga a vitória no destile na Avenida Presidente Vargas. O clima de festa diluiu a tensão com os últimos acontecimentos. Nem mesmo Quidoca (Milton Moraes), fiel escudeiro de Tucão, estava à sua sombra. No meio do ensaio, o paraibano Quincas (Antero de Oliveira) aproxima-se de Tucão, que não lhe dá atenção e diz: “Eu falo com você depois”, imaginando que fosse algum dos moradores de Ramos em busca de favores ou conselhos. Num rápido e fatal golpe de peixeira, Quincas atinge a barriga de Tucão, que desfalece em sangue. Quincas era irmão da retirante

Licinha (Anecy Rocha) e filho de Severino (Sebastião Vasconcelos) e Santa (Ilva Niño). Ele veio da Paraíba, com desejo de vingança, depois que soube que Tucão havia se voltado contra a sua família, ameaçando-os constantemente (*Jornal do Brasil*, 14/07/1972: 04). Agonizando, Tucão travou o seguinte diálogo com Quidoca, reproduzido pela revista *Cartaz*:

TUCÃO: Olha, Quidoca.

QUIDOCA: Fala, meu pai.

TUCÃO: Se eu morrer...tu não te esquece de mandar ... cotar ... o milhar da minha sepultura. Esses sem-vergonhas todos... vão jogar... num esquece (*Cartaz*, 13/07/1972: 34).

O enterro de Tucão foi o principal acontecimento do último capítulo de *Bandeira 2*. O velório se deu na quadra da Imperatriz Leopoldinense. O sucesso da personagem era tanto que havia uma quantidade enorme de pessoas aglomeradas na quadra e em seu entorno. Havia uma cena no capítulo que se simulava a cobertura do *Jornal Nacional* do incidente. Diante da presença da multidão, Walter Campos resolveu fazer um “povo-fala”:

Resolvemos gravar essa sequência ali, na quadra, com aquelas pessoas, e o resultado foi impressionante. Uma velhinha, de sessenta e poucos anos, gaguejava: “Ele merece ir pro céu porque era amigo dos pobres”. Outro disse que “ele era um santo”. Uma outra senhora respondeu ao repórter: “Seu Tucão não merecia morrer, ainda mais assim, traiçoeiramente”, e chorou. Nada disso estava no texto original, foi tudo autêntico, arrancado na hora. Teve alguém que chegou perto de mim e perguntou: “Moço, agora quem é que vai ajudar os pobres?” Eu respondi, sem me virar: “Não sei”. Mas alguma coisa me fez olhar para o lado e eu vi que esta pessoa estava chorando. Nesta hora eu tive medo: as pessoas confundem muito a realidade e a fantasia. Na gravação do enterro de Tucão eu pude constatar isso, de uma maneira que jamais poderia imaginar (*Cartaz*, 13/07/1972: 34).

As pessoas liam os dizeres das coroas de flores com os textos que Dias Gomes preparou, acreditando serem verdadeiras: “Com o carinho eterno de Ibrahim Sued”; “Você teve o fim que merecia” (anônima) e “Que a terra lhe seja leve” (enviada por Jovelino Sabonete). Com o novo assassinato cometido, Ramos passa a ter dois novos rivais: Quidoca e Balalaica (Roberto Bomfim), braço direito de Jovelino.

Inicialmente, como demonstra o próprio título, a trama central de *Bandeira 2* era para ser a da motorista de táxi Noeli. A trama era para ser desenvolvida a partir da trajetória firme e decidida de Noeli que, insatisfeita com a apatia de Tavinho (José Augusto Branco), seu marido, resolve pedir a separação, lidar com o preconceito contra as mulheres divorciadas e trabalhar como taxista, uma profissão predominantemente masculina. No entanto, a disputa entre os bicheiros acabou conquistando mais o público, especialmente afeiçãoado por Tucão. Isso fez com que Dias Gomes mudasse, aos poucos, o protagonista da trama: de Noeli a Tucão (*Veja*, 12/07/1972: 82).

A representação do subúrbio carioca em *Bandeira 2* era uma contraposição com a ideologia do Brasil grande do regime militar. Uma realidade bastante diferente da modernidade, do avanço e do progresso era representava. A trama contava com a história das disputas de bicheiros da zona norte do Rio de Janeiro, do cotidiano das escolas de samba, das condições de vida de retirantes nordestinos e ao trabalho de um motorista de táxi. Na novela, portanto, foi representado o cotidiano do subúrbio carioca, as suas relações próprias, costumes e a importância do Carnaval. A então pequena agremiação Imperatriz Leopodinense foi palco de muitos acontecimentos. Na trama, a escola era liderada por Zé Catimba (Grande Otelo) e por sua companheira Marilena (Jacyra Silva).

Esses aspectos se assemelham ao universo narrativo de duas peças de Dias Gomes: *A Invasão*, de 1962, e *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória*, de 1968, em parceria com Ferreira Gullar. Em relação à primeira, a favela, os retirantes nordestinos, as desigualdades sociais e a precariedade da vida na metrópole para os pobres são ênfases comuns. Os retirantes nordestinos (Severino, Santa e Licinha), que expulsos da favela onde moravam, sem opções, ocupam a garagem do prédio de Noeli. A peça de Dias Gomes fora censurada. De certa forma, na televisão, Dias Gomes resgatou a temática que pretendia abordar no teatro, mesmo que como apenas mais um dos núcleos dramáticos de *Bandeira 2*. Já em relação à peça *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória*, a escola de samba também se tornou cenário de parte da ação. Além disso, há a repetição do nome de um personagem. Trata-se de Tucão. Na peça, ele também era um bicheiro, o antigo presidente da escola de samba, que fora substituído por Simpatia, carismático líder popular. Tucão planejou a morte do rival e, quando ela é consumada, acaba sendo perseguido pelos membros da agremiação com sede de vingança e justiça. Em *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória*, ele era um vilão. Já em *Bandeira 2*, Tucão foi constituído como um *herói negativo*. Ele não

é um exemplo de moralidade, mas, assim como os homens da realidade, é repleto de contradições e não apenas pleno de virtudes. Por isso mesmo, ele se tornou uma figura simpática e querida do público, o que fez a censura federal exigir a morte do personagem (*Veja*, 12/07/1972, 82). De acordo com a censura do regime militar, Tucão não poderia sobreviver, uma vez que a sua vida era perseverança de um conjunto de valores tidos como imorais. Tucão morreu no penúltimo capítulo de *Bandeira 2*. Tanto *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória* quanto em *Bandeira 2* predominou o tom satírico e o deboche. Os personagens seguiam mais a caricatura do que a representação naturalista. Era com o ridículo e o absurdo de suas tramas que Dias Gomes fazia críticas políticas. Assim, valendo-se de uma retórica do riso, o autor procurou contestar a supremacia de determinados valores e práticas sociais.

O Bem-Amado

Exibida entre 22 de janeiro a 5 de outubro de 1973, a telenovela conta a história do perfeito Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), que se elege com a promessa da construção de um cemitério para a cidade de Sucupira, mas que não consegue inaugurar a obra simplesmente porque ninguém morre no lugarejo. A personagem se caracterizou por sua retórica vazia e sua linguagem peculiar, repleta de palavras pomposas e neologismos sem sentido. Especialmente a partir de *O Bem Amado*, de 1973, começou a haver nas telenovelas de Dias Gomes um diálogo mais vivo com o realismo grotesco e com o fantástico, especialmente. Assim, se intensificaram a representação alegórica da realidade brasileira. Dessa forma, a partir de então, a produção televisiva de Dias Gomes passou a contar com diferentes modos de realismo. Para além da crítica política, essa hibridização também estava relacionada à própria configuração da televisão, que se apropria de diversas formas e gêneros discursivos para seduzir e fidelizar diferentes consumidores (Martin-barbero e Rey, 2001), inclusive aqueles das camadas médias escolarizadas, de oposição ao regime e próximos às esquerdas.

Trata-se de uma versão televisiva de sua peça *Odorico, o Bem Amado – Os Mistérios do Amor e da Morte*, escrita em 1962 e que permaneceu inédita nos palcos até 1970. A ideia da peça partiu, mais uma vez, de acontecimentos da vida cotidiana do homem brasileiro, observados ou sabidos por Dias

Gomes. Dessa vez, Nestor de Hollanda, em 1960, havia lhe contado algo que passou com Jorge Goulart. Quando ele foi a uma cidade do interior de Espírito Santo soube através de um dos moradores que o prefeito havia construído um cemitério, mas não podia inaugurá-lo porque não havia morto (*Cartaz*, 21/03/1973, 14).

No seu processo de adaptação para uma telenovela, a peça em oito quadros se tornou uma telenovela de 175 capítulos, tendo por base um meticuloso processo de reorganização realizado pelo próprio autor, Dias Gomes. Adicionando novos temas, diálogos e personagens (saltando de 16 para 25, no total), Dias estabeleceu novos nexos criativos e críticos em relação à realidade brasileira, dentro do regime de limites e possibilidades próprios à *TV Globo* da época. Por exemplo, os neologismos criados por Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) foram resultados do processo de adaptação, algo que acabou tornando o personagem mais popular, apaixonante e criticável. Essa ambivalência (da paródia do coronel e político populista que nos faz rir pela proximidade com que acompanhamos a sua trajetória) é própria do processo de carnavalização, da fusão entre o sério da representação (o coronelismo e seu impacto no reforço das desigualdades e explorações sociais) e do cômico do representado. Odorico é, ao mesmo tempo, um deboche do coronelismo e do patrimonialismo e uma afirmação da presença de tais práticas na sustentação da política brasileira.

Entre as modificações, destaco as seguintes: a mudança no nome do protagonista (de Odorico Osório para Odorico Paraguaçu), o fato de ele ser viúvo, Cotinha, Dudu e Popó passam a ser as irmãs Cajazeiras (Dorotéia, Dulcinéia e Judicéia), a oposição aparece encarnada numa nova personagem, Lulu Gouvêia, o romance do jornalista Neco Pedreira (não mais Maneco) é com a Telma, filha de Odorico, que apenas existe na telenovela, e o misticismo de Zelão das Asas.³ Além disso, na telenovela, Odorico não morre tão tragicomicamente quanto na peça, com um tiro ricocheteado.

De modo geral, portanto, a telenovela manteve o enredo já enunciado na peça. Trata-se da história do prefeito Odorico Paraguaçu que tem como

³ Para mais detalhes sobre as diferenças narrativas entre as versões de *O Bem-Amado* (peça, telenovela e seriado), ver: Dias, 1991.

principal plataforma de campanha a construção do primeiro cemitério de Sucupira. No entanto, o seu mandato transcorre sem ao menos um morto para ser enterrado. Frustrado e sem escrúpulos, o prefeito lança mão de várias artimanhas para conseguir um defunto, inclusive promove a volta de um ilustre cangaceiro e assassino da cidade, o temido Zeca Diabo.

A telenovela marcou uma mudança na paisagem das outras produções até então assinadas por Dias Gomes para a *TV Globo*. Depois de ambientar predominantemente suas histórias em cenários urbanos e realmente existentes, ele criou Sucupira, cidade pequena do litoral baiano. Dirigida por Régis Cardoso, com supervisão de Daniel Filho, a nova trama começou com a eleição de Odorico. Eleito, o prefeito passa a contar, inicialmente, com cinco principais antagonistas: o Vigário (Rogério Fróes), Lulu Gouvêia (Lutero Luiz), líder da oposição na Câmara dos Deputados, Donana Medrado (Zilka Salaberry), a delegada da cidade, e Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dolabella), o dono do jornal da cidade, *A Trombeta*, um intelectual frustrado que gostaria de ser um grande escritor, mas que não consegue sair do ambiente provinciano de Sucupira e por isso é muito revoltado, e Juarez Leão (Jardel Filho), o médico do posto sanitário da cidade. Vindo de Salvador, mas nascido no Rio de Janeiro, ele é um homem que se culpa pela morte da ex-mulher, que começou a beber compulsivamente, mas não deixou de exercer uma atividade crítica. Indo para Sucupira, ele tinha o objetivo de fugir da metrópole, onde imperava a desumanidade e a acusação por um crime que não havia cometido.

Desse modo, a telenovela *O Bem-Amado* aumenta a desqualificação do campo como um como lugar bucólico, puro, livre das desigualdades sociais da cidade. Sucupira se torna um microcosmo do próprio Brasil, ao mostrar as estratégias de um político populista em toda sua tirania e demagogia, para conquistar os seus objetivos. Odorico é, portanto, um típico coronel e político populista, poderoso latifundiário que exerce enorme influência socioeconômica em Sucupira, mas também é pai de Telma (Sandra Bréa), moça que Juarez Leão conheceu em Salvador, por quem se encantou e reencontrou em Sucupira. Telma se demonstra uma mulher livre, que já fez toda sorte de experiências existenciais no uso de uma suposta liberdade, que, por fim,

conclui não existir. Ao voltar à sua cidade natal, ela percebe a intransigência de seu pai no cerceamento à sua autonomia.

Em Sucupira, existiam duas famílias rivais: os Machado e os Cajazeira. Odorico pertence à facção Cajazeira, que além dele conta com três irmãs solteironas: Dorotéia (Ida Gomes), Dulcinéia (Dorinha Duval) e Judicéia (Dirce Migliaccio). Elas têm uma verdadeira fixação em Odorico, que é viúvo e alimenta suas ilusões, mas contam com temperamentos diferentes. Dorotéia é a líder, autoritária, com ascendência sobre as irmãs e influência com Odorico. Dulcinéia, muito romântica, mantém um namoro fictício com Dirceu Borboleta (Emiliano Queirós), mas, na verdade, também é apaixonada por Odorico. Judicéia, a outra, é histérica e não consegue conter risinhos de excitação.

Já os da família Medrado são o coronel Emiliano Medrado (Rafael de Carvalho) e Donana Medrado (Zilka Salaberry), sua mulher, que se torna a verdadeira delegada da cidade. Emiliano, depois de um acidente, fica impossibilitado de exercer as suas funções de delegado. Então, a mulher assume o cargo. Eles têm uma neta, Anita (Dilma Lóes), cujos pais foram assassinados numa luta entre as duas famílias. Empregada dos Correios e Telégrafos, ela exerce grande fascinação em Neco Pedreira.

Zeca Diabo (Lima Duarte) é outra personagem importante. Ele é um cangaceiro famoso, herói lendário das histórias de cordel e que carrega muitas mortes nas costas. Aqui, mais uma vez, há uma referência a uma de suas peças. Zeca Diabo foi o personagem-título de uma peça dele de 1944. Na peça homônima, ele era um cangaceiro que passava a lutar por justiça social. Na telenovela, Odorico viu na chegada do temido cangaceiro a possibilidade de contar com mais um importante aliado. Mas o destemido cangaceiro volta redimido, querendo apenas ser digno de Deus, do padrinho padre Cícero e realizar um velho sonho, ser protético. Diante do impasse, Odorico incita o capitão a matar, valendo-se de intrigas e subterfúgios. Ao final da trama, Zeca Diabo, fazendo justiça à cidade, mata o próprio Odorico. Assim, ironicamente, o prefeito inaugura a sua própria obra.

Outro personagem destacado por Dias Gomes na entrevista à revista *Cartaz* foi Zelão das Asas (Milton Gonçalves). Pescador, numa noite de

temporal, ele prometeu a Bom Jesus dos Navegantes saltar do alto da torre da igreja se ela o salvasse do afogamento. A partir de então, ele se tornou obcecado pela realização de seu voo. Para o autor de *O Bem-Amado*, o comportamento de Zelão das Asas era facilmente explicável, já que “o bom senso que o misticismo cria não pertence à lógica comum ou à realidade” (*Cartaz*, 21/2/1973, 32). No entanto, para ele, diferentemente da maior parte das abordagens marxistas da religião, o misticismo não tinha uma dimensão exclusivamente alienante. Ele valorizou o fato de a energia que move Zelão ser também ética. Afinal, a personagem foi caracterizada por uma pureza e correção de valores: se ele prometeu, ele deveria cumprir. E é justamente pela confiança no divino, pela fé, que ele consegue cumprir o prometido.

Assim como em *O Pagador de Promessas*, *O Bem-Amado* contou com a representação da fé obstinada. A promessa fora realizada num terreiro na intenção de Santa Bárbara. Depois disso, ele, carregando uma cruz, peregrinou até a cidade de Salvador, para a Igreja de Santa Bárbara. Lá, uma sucessão de intolerâncias por parte das autoridades impede que ele cumpra a sua promessa por tê-la realizado num terreiro de candomblé, para curar um burro e por se comparar a Jesus Cristo, carregando uma cruz. Ele fora liberado da promessa pelo padre, diante da confusão instalada, mas manteve-se firme em seus propósitos e na sua fé. Zelão também tinha uma promessa a cumprir. Depois de escapar da fúria do mar que poderia levá-lo à morte, Zelão promete à lemanjá (cujo equivalente católico é Santa Bárbara) que faria um par de asas e voaria da torre da igreja pela cidade. O pescador foi liberado pelo Vigário da promessa, pelo fato de ele ter sido realidade na intenção de uma entidade do candomblé. No entanto, assim como Zé-do-Burro, Zelão seguiu obstinado. Tinha de cumprir a promessa. Essa obstinação aumentou quando Zelão e outros pescadores assistiram à bela Telma, banhando-se nua no mar. Ao longe, acreditaram que se tratava de lemanjá. Zelão, por sua vez, achou que a entidade havia vindo cobrar-lhe a promessa. Desse modo, uma ambivalência se colocou. Enquanto, para Telma, aquele banho representava a afirmação de sua liberdade, de sua sexualidade e do seu direito sobre o próprio corpo, para Zelão, era uma cobrança da promessa e da necessidade de reafirmar a sua fé.

Em Sucupira, o feminismo (moderno) convivia com o misticismo religioso (tradicional).

No processo de adaptação de *O Bem-Amado*, como já vimos, houve muitas mudanças na narrativa, na cenografia, no figurino, na inclusão de novas personagens e na utilização de recursos e elementos próprios da linguagem televisiva e, particularmente, da implantação da cor. *O Bem-Amado* foi a primeira telenovela brasileira em cores. Por esse fato, enfrentou grandes problemas técnicos, sendo marcante o figurino de cores berrantes que os atores usavam justamente para afirmar o colorido diante da vigência do preto e branco (Dias, 1991, 115-164). Certamente, esse excesso de cores também contribuiu para a carnavalização daquela telenovela. O excesso de realismo – o hiper-realismo – na concepção dos cenários, do figurino, das atuações, dos recursos técnicos e dos efeitos visuais não foi usado apenas para representar “mais fielmente” o real, mas para exceder o real. Exagerá-lo nas cores e tons.

Dias Gomes não era muito afeito ao “realismo naturalista” vigente no processo de modernização da teledramaturgia nacional, também nos modos de interpretação, mas acreditou que aquela produção poderia não agradar por certo radicalismo estético: “Quando a novela *O Bem Amado* começou, sinceramente temi pelo tratamento excessivamente caricato dado pela direção às três irmãs Cajazeiras [diante do formato naturalista vigente]” (*Amiga*, 12/06/1973, 41). O excesso, não mais melodramático, fora realizado pelo humor com que ele representava os tipos sociais: o padre, o coronel, a delegada, o político, a solteirona, o cangaceiro. São personagens sem muita densidade psicológica. Eles funcionam como tipos sociais, a partir dos quais, na superfície das suas caracterizações, são feitas críticas de costumes. Sucupira era uma alegoria do Brasil, mostrando a sobrevivência da tradição do autoritarismo e do coronelismo sob uma armadura modernizante, com as promessas de progresso.

Odorico Paraguaçu representava a permanência do passado no processo de modernização. Sua forma de fazer político era um tipo de arcaísmo que, por exemplo, não agradava aos comandantes da modernização conservadora e nem os militantes da modernização comunista, porque as duas estavam firmadas no propósito de que a industrialização do país era

fundamental, por um lado, para desenvolver o país e, por outro, para alcançar a “etapa” socialista da economia. Fosse como fosse, à direita ou à esquerda, Odorico Paraguaçu era uma representação da persistência do *atraso* em tempos ditos de *progresso*. Ou seja, Odorico Paraguaçu era, ao mesmo tempo, instrumento teledramatúrgico de uma crítica *conservadora* (contra a troca de favores, o patriarcalismo, a política como pessoalidade, o coronelismo, a fraude eleitoral, a falta de lisura moral do prefeito e de parte do povo de Sucupira, as pessoas que o aplaudiam em praça pública eram as mesmas que o vaiavam depois de uns copos de cachaça) e *progressista* (a manutenção do poder oligárquico, a família que lhe fazia oposição era de latifundiários, herdeira, portanto, de certos valores e práticas comuns; o jornal local era comprometido com a família Machado por laços pessoais e políticos) à permanência do “atraso”. Odorico Paraguaçu, prefeito corrupto, carreirista, inescrupuloso, mau caráter, hipócrita, machista, autoritário, impiedoso, mulherego, hiperbólico, sedutor, engraçado, popularizou-se justamente porque ele conta com aquilo que tem caracterizada a singularidade cultural brasileira: a indistinção de fronteiras entre o público e o privado, entre os interesses públicos e os pessoais (DaMatta, 1997). Odorico não governa pelo povo de Sucupira, mas para ele, apesar de toda retórica em torno do bem público com a construção do cemitério.

Estilisticamente, tanto a peça quanto a telenovela, há uma hibridização entre a farsa e a tragicomédia. Da farsa, há a estruturação narrativa a partir de um elemento cômico (a inauguração do cemitério da cidade). Da tragicomédia, há o fato de que todas as tentativas do protagonista para o seu feito não apenas são frustradas, obstaculizadas por um conjunto de fatores, mas pelo fato de ele mesmo ver o campo de possibilidades para reestabelecer a sua popularidade iam se limitando até ele mesmo. Obcecado pelo poder, pela inauguração do cemitério e reconquista do povo, ele acaba sendo a vítima fatal da própria rede de intrigas que ele mesmo produziu. Assim como na tragédia, o *mal* se abate sobre Odorico de um modo que ele não pode manipular. Seu destino foge ao seu próprio controle. Ele acaba assassinado por aquele que contratara para matar e, finalmente, inaugura o cemitério.

A morte de Odorico não promoveu, de imediato, uma mudança na forma cínica de se fazer política em Sucupira. No sepultamento de Odorico, com a possibilidade real de conquista do poder, Lulu Gouvêia, candidato apoiado pelos Medrados, exalta o falecido oponente, chegando a elogiar a tão crítica construção do cemitério. Não existe mudança, mas a permanência da política dos coronéis: a complexa rede de relações, que envolve compromissos de reciprocidade entre município, estado e federação (Leal, 1975). Nesse ponto, fica evidente, mais uma vez, a crítica corrosiva de Dias Gomes à política tal e qual ela é realizada no Brasil, apenas como uma forma de dominação e exploração com poucos traços de busca por justiça e igualdade sociais.

Em *O Bem-Amado*, Dias Gomes não respeitou os códigos clássicos do realismo, combinando-se com outras formas dramáticas (o alegórico, o cômico, o satírico, o fantástico). Afinal, ele era um realista não ortodoxo: “E sendo assim no teatro, não haveria motivo para deixar de sê-lo na televisão. No teatro, incorporei alguns elementos antirrealistas a algumas de minhas peças, (...) principalmente quando [a realidade] apresenta conotações grotescas, como é o caso da nossa” (*Opinião*, 26/02-04/03/1973, 19). Entretanto, a orientação estética continuava sendo dentro de uma *proposta realista*: as representações, mesmo as mais grotescas e fantásticas, se faziam num intenso diálogo com a realidade vivida, porque, assim, elas poderiam retratar, discutir e criticar a realidade brasileira (Borelli e Ramos, 1989, 93). Nesse sentido, Sucupira era uma alegoria do Brasil, mostrando a sobrevivência da tradição do autoritarismo e do coronelismo sob uma armadura modernizante. Além disso, nessa telenovela, assim como em *Bandeira 2*, Dias Gomes construiu um *herói negativo*: ao invés de privilegiar o herói que vence os obstáculos, confere o papel de protagonista ao herói negativo para permitir que a público, raciocinando sobre o erro, encontre o certo, mas também se divirta com a falta de escrúpulos de Odorico Paraguaçu. Essa caracterização ficava, mais uma vez, a meio caminho do pressuposto fundamental do teatro épico brechtiano: sobrepor a razão à emoção para que, no lugar de o público se identificar com o protagonista, ele possa se revoltar e ter o desejo de transformar a realidade (Brecht, 1970, 89-91). Em *O Bem-Amado*, não havia uma total substituição da identificação pelo estranhamento, mas numa dialética ambígua, incompleta, entre ambos. Ou seja, a *catarse* (no qual o espectador é transposto para dentro da ação para se identificar com ela a tal ponto de expurgar os seus sofrimentos) conviveu com

o *choque* (a partir do qual o espectador é contraposto a ação para ser despertado para a possibilidade da mudança).

O realismo estrutura *O Bem-Amado*, não pela sua matriz naturalista de representação da realidade cotidiana, mas pelas referências a fatos reais, possíveis de serem identificados pelo público, a partir de uma hibridização de uma variedade de formas e estilos narrativos: o drama romântico (nos romances e intrigas amorosas), a comédia de costumes (nas relações de Odorico com as Irmãs Cajazeiras), o mítico-fantástico (na fé de Zelão e no seu voo), a sátira (na representação alegórica de Sucupira como o Brasil), a farsa (na atitude política de Odorico) e a tragicomédia (na trajetória de Odorico que inaugura o cemitério que planejara). Assim, consolidava-se, na televisão, a polifonia estilística da obra de Dias Gomes.

Na televisão, assim como no teatro de Dias Gomes, as referências aos fatos reais como recurso dramatúrgico eram *traduzidas* como um elemento novo. Em *O Bem Amado*, a mescla de um conjunto distinto de modos estético-culturais produziu um novo complexo de representação da realidade que não estava orientando exclusivamente por um único princípio, mas mediados por elementos híbridos: entre o possível e o impossível, entre o racional e o afetivo, entre o melodrama e o drama social, entre o estranhamento e a identificação, entre o alegórico e o natural.

Não foi à toa, portanto, que Dias Gomes se inspirou em fatos e pessoas realmente existentes nas suas telenovelas. Por exemplo, Tucão, o protagonista de *Bandeira 2* (1971-1972), foi inspirado na figura de um bicheiro que Dias Gomes conheceu e que se chamava Juvenal Pimenta (*Veja*, 12/07/1972, 82). Para a peça que originou a telenovela *O Bem-Amado*, ele havia se inspirado em figuras políticas como a de Carlos Lacerda e de um político capixaba sobre o qual lhe falara o cronista Nestor de Hollanda. A partir dessa perspectiva realista, Dias Gomes buscava representar a dinâmica social que impregna a formação de indivíduo típico da sua classe ou grupo social. O típico é uma espécie de “termo médio”, de síntese dos traços mais gerais e mais comuns do grupo representado (Posada, 1970, 133). Assim, por exemplo, em *O Bem-Amado*, aparecem tipos: os coronéis, as solteironas, as mulheres autoritárias, o homem místico e outros.

Quando *O Bem-Amado* estreou, houve, por parte da crítica especializada, uma comparação entre as personagens Tucão e Odorico, ambas interpretadas por Paulo Gracindo. No entanto, para Dias Gomes, além do mesmo ator, muito pouco sobrou de Tucão em Odorico:

Talvez o único traço comum aos dois personagens seja o poder e o amor pelas mulheres. Fora isso, eles são totalmente diferentes. Tucão era um produto da malandragem carioca, enquanto Odorico é pernóstico, bem falante, como todo político nordestino. É um paranoico, um homem de ideia fixa, que aos poucos vai perdendo a noção da realidade, ao contrário de Tucão, que sempre foi frio e racional (Veja, 31/01/1973: 80).

Outro traço que aproximava as personagens era o fato de eles serem heróis negativos. Afinal, em geral, o uso desse tipo serviu na dramaturgia nacional-popular de inspiração brechtiana como uma negação do negativo. Com isso, ele acabava propondo a positividade na necessidade de transformação das estruturas de exploração, promotores de desigualdades e resultados do patriarcalismo brasileiro. Como vimos, os casos de Tucão e de Odorico são diferentes: ao mesmo tempo em que seus atos são questionáveis e reprimíveis, eles promovem simpatia, ora pela figura popular, ora pelo absurdo, mas fundamentalmente pela representação de suas intimidades. Dias Gomes carnalizava tal noção. Sendo assim, os heróis negativos criados por ele, como Tucão e Odorico, contavam ambivalentemente com a identificação e com o repúdio a figuras simpáticas com atos moralmente reprimíveis.

Por mais que haja distanciamentos do teatro épico brasileiro (o estilo de comédia de costumes, a ênfase no privado e na sua expansão ao público, o ambíguo e intenso jogo de identificação e estranhamento com Tucão e com Odorico, a dialética incompleta entre negação e afirmação do negativo), tanto *Bandeira 2* quanto *O Bem-Amado* aproximam-se de princípios daquela forma teatral no modo como estabelecem a sua representação como um comentário crítico sobre uma determinada realidade, tomando como pressuposto o fato de que “um assunto tem mais peso quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico” (COSTA, 1996: 36). Essas telenovelas foram, sem dúvidas, comentários sobre a realidade, mesmo de modo farsesco, satírico ou tragicômico, e não meras descrições naturalísticas.

Tucão e Odorico são personagens típicos do modo como, no Brasil, a casa e a rua se entremeiam, formando praticamente uma unidade. Eles simbolizam um modo de fazer política sob um prisma pessoal e caseiro,

familiar e doméstico, característica bastante comum da sociedade brasileira (DaMatta, 1997). Nessa extensão do privado no público, as disputas familiares acabam configurando a organização e luta pelo poder local, seja em Ramos ou em Sucupira. Assim, as ações políticas de Tucão e de Odorico são muito mais pelas suas vontades, afinidades e relações pessoais do que por um papel político. Isso, certamente, é característico do patriarcalismo brasileiro, no qual a família se tornou a base do Estado, fazendo com que praticamente não existissem limites para a autoridade pessoal de latifundiários e coronéis, da longa linhagem de senhores de terras e escravos (Leal, 1975), mas também de bicheiros, nas suas localidades. Sendo assim, a ambiguidade de personagens como esses estão na própria familiaridade do patriarcalismo no Brasil.

Essa indistinção entre a casa e a rua fez Dias Gomes definir o estilo de *O Bem-Amado* como uma “tragicomédia de costumes” (*Veja*, 31/01/1973: 80). Sendo assim, imperou a sátira da violação de certos padrões sociais de conduta: a crítica à corrupção e aos assassinatos e outros crimes impunes, por exemplo. No entanto, como argumentou Dias Gomes, num país em que preponderam mais as relações pessoais do que as leis impessoais, políticos pernósticos como Odorico se tornam líderes carismáticos.

Sinal de Alerta

Entre 31 de julho de 1978 e 26 de janeiro de 1979, foi ao ar *Sinal de Alerta*. A nova telenovela assinada por Dias Gomes e dirigida por Walter Avancini, no horário das 22 horas, abordava do tema da poluição ambiental, aproximando-se de questões contemporâneas e produzindo, mais uma vez, críticas à vida moderna. Apresentava como solução não o retorno a uma idealizada humanidade pura, mas a tomada de consciência dos homens diante da exploração irresponsável dos recursos naturais e a necessidade de organização de lutas contra tais excessos.

A trama gira em torno de Tião Borges (Paulo Gracindo), um homem que enriqueceu por meios ilícitos e aumentava a sua riqueza a partir da exploração ambiental inescrupulosa. Ele queria o divórcio de sua ex-mulher Talita Bastos (Yoná Magalhães), para se casar com a jovem Sulamita Montenegro (Vera Fischer), que fora criada sob padrões morais rígidos e teve o seu noivado

extremamente vigiado. Ao longo da história, Sulamita acaba casando com o Tião para salvar a família da falência. Sua ex-mulher era jornalista e proprietária do jornal *Folha do Rio*, e iniciou uma campanha contra a fábrica de fertilizantes, herbicidas e inseticidas de Tião, a Fertilit, que degradava o ambiente e da qualidade de vida da cidade do Rio de Janeiro, provocando contaminações da água, do solo e, especialmente, do ar. Assim, foi se proliferando um conjunto variado de doenças nas proximidades da fábrica. Alguns funcionários e moradores do bairro operário se rebelaram contra a direção da empresa e fizeram passeatas de protesto, liderados pela professora primária Consuelo (Isabel Ribeiro), pela operária Adelaide (Ruth de Souza), por Rafa (Milton Gonçalves) e por Nilo Bastos (Eduardo Conde), que, ao sair da fábrica, tornou-se um militante do movimento ambiental. Todos eles eram moradores do bairro onde estava instalada a fábrica e tinham de lidar cotidianamente com os males da fumaça, que, entre outros, fazia os mecanismos de funcionamento dos relógios dos moradores. Além desses problemas, Tião teve de suportar outro escândalo: sua noiva foi acusada de ser viciada em drogas, justamente no momento em que ele acumulava pretensões políticas.

No meio de todo este imbróglio, os cineastas Rudi Caravalla (Jardel Filho) e Chico Tibiriçá (Carlos Eduardo Dolabella) pretendiam fazer um filme sobre a vida do industrial Tião Borges, que inicialmente ficou bastante envaidecido com o projeto, mas depois passou a recusá-lo pelo seu viés crítico. Eles acabaram lidando com as tensões próprias ao cinema brasileiro da época, ancoradas na necessidade do financiamento estatal ou privado para a sua sobrevivência.

A caracterização de Tião é excessiva, caricatural, com gestos largos e feitos incomuns, um lenço sempre preparado para ser levado ao nariz, um jeito debochado de se fazer de inocente ou de desentendido. Não se trata de um vilão. Está mais próximo de heróis negativos como Tucão, de *Bandeira 2*, e Odorico, de *O Bem-Amado*. Ele reverbera, ainda, uma representação do herói brasileiro a partir da capacidade de dar um “jeitinho” para ficar bem, como no telefonema para a sua ex-mulher, em que ele usa tanto o poder das relações comerciais quanto das pessoais para dissuadi-la de qualquer de noticiar os

últimos acontecidos. Nesse sentido, trata-se de uma personagem que busca simpatia e identificação na malandragem. Nessa instituição de singularidade da cultura brasileira, Tião pode ser visto, por um lado, como um homem sagaz e esperto e, por outro, como um homem abertamente desonesto, que vive do golpe e do expediente. O malandro é uma “personagem modelo” da sociedade brasileira, caracterizada pela pessoalidade, pelos favores, pelo “jeitinho”, pela personalização das relações sociais.⁴

Especialmente no último capítulo da telenovela, essa ambivalência em Tião foi potencializada. Quando os funcionários da FEEMA decidiram fechar a Fertilit, sugerindo a sua transferência para uma área pouco povoada, o empresário não tentou o suborno. Acatou a decisão. A sua simpatia na recepção deles e a surpresa e certa revolta com a decisão faziam parte de sua dramaturgia social. Como um tipo de malandro, ele estava preocupado com os seus lucros e, por isso, com a sua imagem. Afinal, ele tinha outros negócios e fábricas. Tinha de manter a imagem de um bom empresário. Por isso, ligou para Talita e pediu, em nome de seu relacionamento e das ações que ele mantinha no jornal, para que ela não noticiasse esses acontecimentos.

Diferente de *Bandeira 2* e *O Bem-Amado*, em *Sinal de Alerta*, o protagonista encontra uma oposição organizada e engajada. No seu primeiro capítulo, contou com uma manifestação ecológica em frente à Fertilit, que tinha um grupo organizado contra os danos ambientais provocados pela fábrica de Tião Borges. Nesta telenovela, era apresentando que, diante da inexorabilidade do capitalismo, era necessário impor limites as explorações do ambiente para que possa ser mantida ou restabelecida a qualidade de vida de todos nos espaços urbano-industriais. Essa discussão ecológica, obviamente, se colocou a partir da luta de classes, especialmente entre o proletário (representado pelos moradores) e o burguês (encarnado por Tião Borges).

A telenovela, entretanto, não trabalha essa tensão dentro de uma dicotomia melodramática: dos ricos naturalmente maus e dos pobres naturalmente bons. A luta entre o proletariado e a burguesia se materializava

⁴ Roberto DaMatta (1997) reconheceu na malandragem, além de uma manifestação cultural particular do Brasil, uma intensa ambivalência: entre a esperteza socialmente aprovada e a marginalidade rejeitada.

nos conflitos entre Tião Borges e os moradores do bairro e operários da Fertiliz por melhores condições de vida. A julgar pelos encaminhamentos da própria trama, essa luta contou com alguns ganhos (a transferência da fábrica, por exemplo), mas por ser muito localizada na questão ambiental acabou não sendo capaz de alterar a estrutura. Tião Borges chegou a ser condecorado e a retomar o casamento com a esposa. A crítica de *Sinal de Alerta* nesse ponto é cáustica: ao se pautarem por questões locais, os movimentos operários haviam perdido de vista a abrangência revolucionária (e não apenas reformadora) da luta de classes. Nesse sentido, Tião Borges saiu triunfante.

Considerações finais

A construção dos heróis negativos em *Bandeira 2*, *O Bem-Amado* e *Sinal de Alerta* contam com semelhanças e diferenças. Três principais semelhanças se destacam: a afirmação do poder dominante, a tipificação e a comicidade. Combinadas, tais características configuram comentários críticos ao processo de modernização conservadora da sociedade brasileira. Com Tucão, foi enfatizada a constituição de uma forma de poder que se afirma na clandestinidade para conquistar prestígio público. Assim, um novo sistema de regras é estabelecido, à margem das leis constitucionalmente estabelecidas. Nos confrontos com Jovelino Sabonote pelo poder, há mortes, assaltos e outros crimes que ficam impunes. O jogo do bicho, particularmente, é a metáfora para criticar a incompletude daquela modernização, que permite que um “poder paralelo” se afirme e dite normas e juízos para além da oficialidade governamental. Odorico, por sua vez, representa o poder institucionalizado. Ele é o prefeito de Sucupira. Mesmo assim, também atua de modo despótico, acima das leis e baseado em objetivos pessoais, simulando o comprometimento com a vontade popular. Aqui, a crítica é ao populismo na política brasileira, bem como à longa tradição brasileira de um apartidarismo cultural que tem como princípio obliterar programas e ideologias partidárias em detrimento do carisma de um líder popular. Tião Borges, por fim, representa um comentário ao quanto o processo desordenado de modernização urbano-industrial no país estava tornando a ecologia um tema da luta de classes. Afinal, enquanto ele, um rico empresário do setor de derivados químicos, lucrava com suas fábricas que poluíam o ambiente, seus trabalhadores e os moradores

do bairro – as principais vítimas daquela degradação – se organizaram contra a Fertilite e, muito deles, contra o patrão. Em *Sinal de Alerta*, a crítica à modernização engendrada pela ditadura militar é mais evidente, como também é a sugestão da luta organizada como opção, mesmo que, no fim, haja mais manutenção do que transformação. Este, como mostrei, também foi um comentário crítico.

De modos distintos, da clandestinidade à oficialidade governamental, passando pelo empresariado, o patrimonialismo caracteriza o modo como as personagens controlam o poder. As raízes do patrimonialismo crescem, como caracterizou Max Weber (1982), com a seiva do patriarcado, no qual a autoridade pessoal do “pai” (o chefe da família, mas também o comandante, o prefeito, o empresário ou o bicheiro) excede a dominação impessoal orientada pela racionalidade legal-burocrática. É um sistema político baseado no controle pessoal e arbitrário e na crença da inviolabilidade daquilo que tem existido desde tempos imemoriais. Em *Bandeira 2*, *O Bem-Amado* e *Sinal de Alerta*, o sistema permanece: com a morte de Tucão, Quindoca assume o comando do jogo do bicho em Ramos; com a morte de Odorico, Lulu Gouveia, da oposição, dá continuidade ao populismo demagógico do antecessor; e Tião Borges é condecorado.

Enfim, o estranhamento e a identificação em relação às personagens em relação ao patrimonialismo e, para isso, contou com diferentes hibridizações estéticas. Com Tucão, a identificação está tanto no realismo da caracterização do subúrbio carioca quanto na representação caricatural do bicheiro e no modo como mobiliza afetos e desafetos. Com Odorico, ela se dá pela incoerência entre as posturas públicas (dissimuladamente moralista e legalista) e as ações privadas e realmente concretizadas, aquém do legal. O autoritarismo, a corrupção e a hipocrisia são tomados como características comuns aos políticos brasileiros. A estruturação de *O Bem-Amado* como uma “tragicomédia de costumes” é, por si mesmo, um modo ambíguo. Estabelece um término com misto do “final infeliz” da tragédia com o “final feliz” da comédia. A morte de Odorico foi ambos ao mesmo tempo: o fim de um político e a continuidade de um sistema de poder. O realismo de *Sinal de Alerta* retrata a vitória de Tião Borges sobre seus opositores, mostrando quem se mantém dominante na luta

de classes: o patrão. Em todos os casos, o estranhamento é mobilizado pelo comentário crítico à permanência da dominação patrimonial em tempos de pretensa modernização.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BORELLI, Sílvia e RAMOS, José Mario Ortiz. “A telenovela diária”. In: BORELLI, Sílvia; RAMOS, José Mario Ortiz e ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro (vol. 1)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

COSTA, Michel de Lucena e MACIEL, Diógenes. “Dias Gomes e *O Pagador de Promessas*: entre o PCB e o TBC”. In: MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria (orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DIAS, José. “Evolução cenográfica de *O Bem Amado* de Dias Gomes, ou, confabulâncias sigilosas com todos os acautelatórios das solucionáticas cenográficas de Sucupira e seus habitantes”. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: USP, 1991.

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007a.

_____. “Presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade”. MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007b.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

_____ e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. “A renovação estética da TV”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

SACRAMENTO, Igor. “Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais”. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.