

ARTE ENGAJADA E FICÇÃO TELEVISIVA: A TRAJETÓRIA E AS TELENOVELAS DE DIAS GOMES ENTRE 1969 E 1976

ENGAGED ART AND TELEVISION FICTION: THE TRAJECTORY AND THE TELENOVELAS OF DIAS GOMES BETWEEN 1969 AND 1976

Luiz Paulo da Silva Braga

Técnico do Instituto Benjamin Constant

Mestre em História Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil

e-mail: luizbragarj@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4962-7205>

DOI:

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v7i13.19294>

Recebido em 15 de julho de 2018

Aprovado em 16 de setembro de 2018

RESUMO

O artigo pretende analisar as telenovelas criadas pelo dramaturgo baiano Dias Gomes, exibidas pela TV Globo entre os anos de 1969 e 1976. Busca relacionar aspectos da construção das obras a um suposto projeto de arte engajada de seu criador, iniciado no teatro. Identifica ainda tensões e negociações entre o autor e diferentes constrangimentos, políticos e comerciais, envolvidos nesse processo. Para tanto, foram analisadas sinopses e capítulos das telenovelas em questão articuladas à agenda de Gomes, expressa pelo próprio dramaturgo e estudada por outros autores. Os conceitos “brasileiridade romântico-revolucionária” e “engajamento” alicerçaram a localização de Gomes no cenário brasileiro de produção cultural do período, enquanto “realismo”, “melodrama” e “romance em folhetim” serviram para delimitar as bases características da telenovela brasileira. Constatou-se que a transição de Gomes para televisão teve como implicações uma alteração em seu projeto para acomodá-lo ao novo meio de comunicação e certas transformações na produção ficcional televisiva brasileira.

Palavras-chave: Telenovela; Dias Gomes; Engajamento; Experimentalismo.

ABSTRACT

The article intends to analyze the telenovelas created by the Bahian playwright Dias Gomes, exhibited by the television network Globo between 1969 and 1976. It also intends to relate construction aspects of those productions to a supposed Gomes' engaged art project, initiated on the theater. It identifies the problems and negotiations between the author and different impositions, political and commercial, involved in this process. For that, For that, synopses and chapters of the telenovelas in question were analyzed in order to articulate them to the Gomes' agenda, expressed by himself and studied by other authors. The concepts of "romantic-revolutionary Brazilianism" and "engagement" supported Gomes' location in the Brazilian cultural production context of the period, while "realism", "melodrama" and "feuilleton" were used to delineate the Brazilian telenovela's characteristics. It was verified that Gomes' transition to

television had two consequences: a change in his project to accommodate it to the new communication medium and a transformation in Brazilian television fictional production.

Keywords: Telenovela; Dias Gomes; Engagement; Experimentalism.

INTRODUÇÃO

Nas décadas de 1960 e 1970, a ação de certos artistas e intelectuais no Brasil teria sido guiada por um ideário chamado por Marcelo Ridenti de “estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária”¹. Para esses sujeitos, seria necessário, dentre outras pautas, encontrar nas raízes populares nacionais instrumentos e bases que permitiriam realizar uma revolução no país. Dessa forma, seria construída uma nação modernizada, pautada pela justiça social e livre de qualquer dominação cultural ou econômica, fosse ela exercida pelo imperialismo estrangeiro, fosse por elites agroexportadoras nacionais, que impediam o país de se desenvolver. Tais segmentos artístico-culturais buscavam representar em suas produções o que seriam valores e práticas autênticas do povo brasileiro, ou seja, um modelo genuíno de brasilidade. A partir disso, problematizavam a realidade do país, propondo e discutindo possíveis transformações que romperiam com a ordem social então vigente.

Eles se articulavam em uma diversidade de movimentos culturais, como o Teatro de Arena, o Teatro Opinião, o Centro Popular da Cultura (CPC), o Cinema Novo e o Tropicalismo. Tentavam encontrar ainda outras formas de se organizarem para viabilizar a mudança proposta em suas criações, o que também acabava por influenciar o desenvolvimento de seus trabalhos. Uma delas era a filiação a organizações políticas, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB)². Os dirigentes desse partido, por sua vez, eram favoráveis ao movimento, pois acreditavam que a participação de intelectuais e artistas em seus quadros ampliava o espaço de atuação e propagação partidárias³.

O dramaturgo baiano Dias Gomes (1922 – 1999), embora não tenha se associado formalmente a nenhum grupo ou movimento artístico ao longo de sua trajetória, foi filiado ao PCB entre 1945 e 1974, e sua produção cultural tangencia o contexto apresentado. Ele

¹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 450 p.

² RIDENTI, 2000.

³ 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: UFRJ, 2012. pp. 82-83.

atuou nos meios de comunicação brasileiros entre os anos de 1940 e 1990, tendo trabalhado no rádio, na literatura, no cinema e na televisão. Foi no teatro, todavia, que sua carreira começou, em 1942, e se consolidou no início da década de 1960⁴, em um movimento simultâneo à sua militância partidária de esquerda.

Chama a atenção o fato de que as peças de Gomes, escritas especificamente entre o fim dos anos de 1950 e o início dos anos de 1960, representam e discutem questões sociopolíticas, mas o fazem a partir de narrativas que fogem ao que seria entendido como realismo⁵. São exemplos: a busca por cinco almas que conseguiram fugir do juízo final (*Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, de 1954), a transformação de um boi em um santo (*A Revolução dos Beatos*, de 1961) e uma promessa religiosa pela sobrevivência de um burro⁶. Essa última é a premissa da peça responsável pelo reconhecimento e consagração do autor: *O Pagador de Promessas*⁷, de 1960.

Portanto, além do engajamento político ideológico de esquerda e da busca pela representação do que seria a verdadeira cultura popular brasileira, outro elemento marcou a conformação dos textos de Gomes produzidos à época: a mistura de gêneros narrativos na estrutura das peças, que pode ser entendida como uma experimentação. Esses três mecanismos teriam sido igualmente mobilizados no período por outros artistas e intelectuais engajados na construção de seus trabalhos⁸.

Dentro desse cenário, uma categoria importante para a compreensão dos projetos, trajetórias e estratégias de atuação dos referidos produtores culturais é a noção de “engajamento”. Para o historiador francês Jean-François Sirinelli⁹, há mais de uma forma

⁴ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

⁵ De acordo com Sacramento (2012), o realismo, como gênero narrativo, conta com três características básicas: 1) desenvolve uma “extensão social” do drama, ao considerar pessoas comuns e trabalhar com os “tipos sociais” mais em voga; 2) relata um conjunto de eventos no presente – a ação é contemporânea; e 3) tem a ação inspirada por questões seculares.

⁶ Todas as referências e informações a respeito das peças de teatro de Dias Gomes, salvo indicação específica contrária, foram obtidas em: SACRAMENTO, 2012.

⁷ A peça possui um enredo marcado pela crítica social e, embora de base realista, nota-se nela a presença do insólito. Para cumprir a já citada promessa, um homem carrega uma pesada cruz do interior da Bahia até a igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Todavia, o voto fora feito à santa em um terreiro de candomblé, valendo-se do sincretismo popular que relacionaria a figura dela à do orixá Iansã. Isso gera um conflito com o padre da igreja, que o impede de entrar e depositar a cruz no altar. A premissa causa desdobramentos a partir dos quais Gomes aborda temas como intolerância religiosa, corrupção, anticomunismo e sensacionalismo midiático. O autor valoriza na peça elementos da cultura popular e traz à tona discussões como a reforma agrária.

⁸ RIDENTI, 2000 e SACRAMENTO, 2012.

⁹ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp. 231-269; 242-243.

de se definir o que seria um intelectual. Uma delas passa especificamente pela capacidade desses agentes de colocarem a sua produção a serviço ou em função de causas específicas, defendidas por eles ou por instituições às quais são ligados.

No período pós-Segunda Guerra, o filósofo Jean-Paul Sartre já estava preocupado em delimitar um conceito de “engajamento”, nesse caso voltado especificamente para a literatura.¹⁰ Articulado a isso, Marcos Napolitano, no ensaio *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*, pensa a trajetória da arte engajada no Brasil em meados das décadas de 1950 e 1960. Em consonância ao teórico, houve no país uma aproximação do teatro, do cinema e da música popular com a literalidade, o que gerou uma renovação tanto de agentes que as produziam como do público consumidor. Essa transformação justifica a ampliação da leitura e a aplicação do conceito de engajamento anteriormente desenvolvido por Sartre, destinado à literatura:

[...] o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 50, deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a "república das letras" em outras áreas artísticas, vocacionadas para o "efeito", para a performance, para o "lazer". Assim, o conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre [...] - a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas -, sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos¹¹.

Com base no exposto, passa-se agora a uma reconstituição geral e a uma análise de um momento específico da trajetória e da produção de Dias Gomes, ocorrido entre o final da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970. Trata-se da sua transição para a televisão e da adaptação de seu projeto de engajamento e de experimentalismo, nascido e consolidado no teatro, para um novo meio de comunicação, por meio da criação de telenovelas.

A TRANSIÇÃO DE DIAS GOMES PARA A TELEVISÃO

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004, pp. 20-21.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 104, 2001.

Pode-se afirmar que, durante o período de experiência democrática (1945-64), os artistas e intelectuais de esquerda no Brasil já sofriam com certos constrangimentos de ordem política¹². Isso ocorria em um cenário fruto da Guerra Fria (1945-91), que marcou a presença no país, em alguns momentos, do anticomunismo. Essa situação piorou com o golpe civil-militar de 1964. Perseguido, Dias Gomes foi, no mesmo ano, demitido da Rádio Nacional, onde trabalhava desde 1956. Seu nome passou então a ser considerado incômodo e evitado pelos veículos de comunicação.

A decretação do AI-5, em 1968, fez com que a “caçada” a esses sujeitos fosse institucionalizada. A Censura Federal passou a proibir de maneira sistemática o trabalho de Dias Gomes no teatro, o que, somado ao fato de não possuir mais um emprego formal, o levou a uma crise financeira. A televisão se mostrou, então, como um meio de sobrevivência para ele. Sobre a transição, o autor afirmou:

Minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar... Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. [...] Agora, ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas?¹³

Além da questão material, de ordem prática, a justificativa elaborada por Gomes para sua transferência é, portanto, ideológica. Ele alegava ter visto a sua atuação na televisão como uma alternativa para continuar e ampliar o seu projeto iniciado no teatro, alcançando públicos maiores e camadas mais populares, que consumiam o que era levado ao ar diariamente pela televisão. Esse ingresso de artistas engajados no novo meio de comunicação – como Gomes, Mario Lago, Oduvaldo Vianna, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Lauro Cesar Muniz – pode ser mais bem entendido se articulado a outro fenômeno ocorrido em paralelo: o de modernização da televisão, em especial da TV Globo, empreendido pela própria empresa e pelo aparato estatal.

¹² MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp, 2002.

¹³ GOMES, 1998, p. 255.

No início da década de 1970, a TV Globo se firmou como a principal emissora de televisão do país¹⁴. Para tanto, além de realizar uma renovação técnica e comercial, a empresa investiu na criação de uma periodicidade fixa para as suas atrações, ancorada na exibição diária de telenovelas intercaladas por telejornais, entre as 18h e as 22h. Diante da programação estável, o telespectador pôde fazer da televisão um hábito, ajustável ao seu cotidiano.

Houve ainda uma reformulação do conteúdo veiculado. Para tanto, a emissora passou a contratar profissionais prestigiados, inseridos em movimentos como o Cinema Novo, a MPB e o teatro engajado, entre os quais se destacavam nomes declaradamente comunistas. Essa teria sido uma tentativa de levar ao ar programas considerados mais “qualificados”, como o *Jornal Nacional* e o *Fantástico*, e de atingir e consolidar um novo público¹⁵, mais segmentado: a classe média, consumidora do que era produzido pelo cinema, pela música e pelo teatro engajados do período. Assim como Gomes, portanto, a TV Globo também tinha um projeto de ampliação de comunicabilidade, mas de caráter inverso ao dele, anteriormente explicitado.

Já a modernização proposta pelo Estado ocorreu em paralelo a uma intensa repressão às atividades culturais¹⁶, sendo geralmente entendida como “conservadora” ou “autoritária”. O mesmo aparato que censurava foi o que investiu no desenvolvimento cultural, criando, por exemplo, o Instituto Nacional do Cinema (1966), a Embrafilme (1969) e o Ministério das Comunicações (1967). Este último instaurou uma tecnologia que permitia exibições televisivas de qualidade técnica e alcance nacional. Nessa lógica, a relação do governo com a TV Globo visava a modelar o meio de comunicação aos seus interesses educacionais e de propaganda¹⁷. A já citada reformulação da programação teve influência estatal, pois o governo pressionava as redes de televisão a não veicularem atrações consideradas de “baixo nível cultural”¹⁸.

¹⁴ BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Mercado brasileiro de televisão*. Sergipe: Gian Brasil, 2016.

¹⁵ BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel (coord.). *A deusa ferida: por que a Globo não é mais campeã absoluta de audiência?* São Paulo: Summus, 2000, p. 85.

¹⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

¹⁷ SIEGA, Paula Regina. *A seguir, cenas de um regime militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos 70*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 4, Ano IV, nº 2, abril/maio/junho de 2007.

¹⁸ Exemplo desse tipo de atração eram os programas de auditório populares nos quais eram explorados números e quadros de caráter pitoresco e sensacionalista (BORELLI; PRIOLLI, 2000).

Era para atender a essa demanda que a emissora justificava a contratação de criadores de produtos reconhecidos como de qualidade, ainda que fossem de esquerda. O processo era tolerado pelo aparato repressor, uma vez que, na televisão, o espaço de ação deles estaria supostamente controlado. Além de instrumentalizar as telenovelas para propagação ideológica, a Censura Federal trabalhava para preservar a “moral e os bons costumes”¹⁹, vetando conteúdos que fossem considerados política ou moralmente inapropriados. Havia, porém, disputas entre esses sujeitos, o Estado e a empresa televisiva, uma vez que:

para artistas como Dias Gomes, a entrada na TV Globo não era vista como uma derrota do ideário comunista, da oposição, mas era uma forma de resistência por dentro do sistema, embora eles estivessem angariando públicos e consolidando o mercado televisivo²⁰

Gomes foi contratado pela TV Globo em 1969 para escrever telenovelas. A emissora havia acabado de rescindir contrato com a cubana Glória Magadan, que escreveu e produziu as telenovelas da empresa entre 1965 e 1969. Magadan levava ao ar tramas que se passavam em cenários e temporalidades distantes e exóticas²¹. Recorrentemente, realizava adaptações de grandes clássicos internacionais, como a ópera *Madame Butterfly* ou o romance *O Conde de Monte Cristo*. Esse tipo de telenovela, com enredos totalmente desviados da realidade do telespectador, marcou a produção ficcional televisiva – não apenas a da TV Globo – até o fim da década de 1960. Além dos clássicos internacionais, eram comuns as adaptações de roteiros argentinos, mexicanos e cubanos, oriundos, sobretudo, do rádio.

Com a saída de Magadan, a teledramaturgia da TV Globo passou por uma renovação. As adaptações deram lugar a narrativas abasileiradas, contemporâneas, com traços realísticos e que supostamente representavam o cotidiano da vida brasileira²². Contudo, os dois tipos de telenovela obedecem a um mesmo grande formato de funcionamento. A telenovela brasileira possuía uma estrutura própria que permaneceu inalterada e com a qual Gomes, para acomodar seu projeto, precisou negociar.

¹⁹ FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rev. Bras. Hist. [online]. 2004, vol. 24, n. 47, pp. 29-60. 2004.

²⁰ SACRAMENTO, 2012, p. 260.

²¹ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

²² MATTELART, Michèle e Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 31.

A ficção televisiva, a partir do fim da década de 1960, passou a buscar construir personagens e narrativas semelhantes às pessoas, ao cotidiano e com referências a acontecimentos da vida real. Todavia, esse realismo é marcado por tramas de grande intensidade e personagens relativamente verossímeis, mas que são quase sempre conduzidos pela sucessão dos acontecimentos, de maneira estereotipada. A narrativa, por sua vez, transcorre numa sequência lógica e linear, sem lugar para subjetividades, que poderiam fazer o espectador médio se perder²³.

A tradição ficcional televisiva brasileira é devedora do teatro melodramático francês, surgido no final do século XVIII, que marca a constituição desse realismo²⁴. Ela é forjada a partir de excessos, sendo baseada na dicotomia entre o bem e o mal sem nuances, e na intensificação dos vícios e das virtudes apresentadas nos repertórios dos vilões e dos heróis. A presença da moral resulta quase sempre em desfechos catárticos, que recompensam os bons – o chamado “final feliz”, geralmente após uma sucessão de malogros e sofrimentos – e castigam os maus.

Além disso, a telenovela brasileira tem entre seus antecedentes o romance em folhetim, surgido também na França, mas no século XIX²⁵. Dele, ela teria herdado as tramas centradas no amor e na paixão românticas. Esses sentimentos são apresentados no enredo como sublimes e avassaladores, quase sempre se sobrepondo à razão e a outras formas de afetividade e discussões. Devido a essa lógica, o enredo de uma telenovela conta, obrigatoriamente, com pelo menos um casal romântico, que enfrentará, ao longo da narrativa, obstáculos para ficar ou permanecer junto²⁶.

É possível perceber, portanto, que a produção de telenovelas da TV Globo na segunda metade da década de 1960 tem dois momentos. O primeiro, constituído de produções com enredos distantes da realidade e marcado pela presença de Glória Magadan na emissora. A partir de 1969, tem-se um segundo período, caracterizado pela renovação estética das tramas, e que acompanhou o processo de modernização televisiva promovida

²³ NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. São Paulo: Edusp, 2002.

²⁴ KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 99-114.

²⁵ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991.

²⁶ Do folhetim, a telenovela também teria herdado o “gancho”, um recurso de suspensão da narrativa em momentos de grande tensão ou expectativa. No folhetim, os ganchos encerravam os capítulos publicados de forma seriada em jornais e revistas. Na telenovela, os momentos de intervalos comerciais e de final dos capítulos recorrem a esse estratagema. Em ambos os casos, o objetivo é prender a atenção e fazer com que o público continue acompanhando as histórias após as pausas.

pela emissora e pelo aparato estatal. O movimento incluiu a ida de dramaturgos engajados para o quadro de funcionários da empresa, entre eles Dias Gomes. Ele auxiliou no desenvolvimento da nova linguagem, realista e contemporânea, mas ainda assim melodramática e folhetinesca, como a anterior.

No novo cenário, era Janete Clair – esposa de Gomes, na TV Globo desde 1967 – a principal dramaturga da emissora. Ela conduzia o horário das 20h, que se consolidaria como de maior importância comercial, apresentando tramas não necessariamente comprometidas com crítica ou experimentalismo. Em suas telenovelas, a discussão social, quando presente, era quase sempre suplantada por componentes como os amores impossíveis e as relações familiares conturbadas. Paralelamente, Dias Gomes tornou-se o principal autor do horário das 22h. Da chegada dele à emissora até uma interrupção da faixa em 1979, foram exibidas 15 produções, das quais sete são de sua autoria e contavam com uma proposta que se diferenciava da de Clair.

ESPECIFICIDADES DA PRODUÇÃO DE DIAS GOMES NA TELEVISÃO ENTRE 1969 E 1976

O horário das 22h era considerado pela TV Globo como experimental²⁷ e dedicado ao seu já mencionado projeto de “sofisticação” e ampliação de público. Sendo uma faixa de menor audiência e, por isso, menor importância comercial, tinha ainda maior classificação etária (16 anos) e recebia da Censura Federal um tratamento um pouco menos rígido. Possibilitava, dessa forma, que nomes antes ligados ao cinema e ao teatro engajado – como Walter George Durst, Bráulio Pedroso e Dias Gomes – desenvolvessem tramas que discutiam questões sociais e assuntos considerados mais polêmicos, enquanto propunham novas linguagens para a ficção televisiva.

No caso de Gomes, isso fica parcialmente claro já em suas duas primeiras telenovelas²⁸, ambas realistas e contemporâneas²⁹. *Verão Vermelho* (1969/70) tinha como

²⁷ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991.

²⁸ Antes de *Verão Vermelho*, ao chegar à TV Globo, Gomes foi incumbido de dar continuidade a uma telenovela iniciada por Magadan e que se fosse cancelada traria grandes prejuízos à emissora (GOMES, 1998). *A Ponte dos Suspiros*, levada ao ar em 1969, era baseada num romance homônimo do escritor francês Michel Zevaco e se passava em Veneza, no ano de 1500.

²⁹ Todas as referências e informações a respeito de telenovelas e outros programas televisivos, salvo indicação específica contrária, foram obtidas em: TV GLOBO. Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, e GLOBO COMUNICAÇÕES E

protagonista um casal em crise, Adriana (Dina Sfat) e Carlos (Jardel Filho), por meio do qual o autor tratou do desquite. A história se passava na Bahia e trazia, como pano de fundo, a capoeira e o candomblé, além de abordar problemas sociais como a concentração fundiária. Já *Assim na Terra Como no Céu* (1970/71) apresentou Vítor (Francisco Cuoco), um padre que abandonava o sacerdócio ao se envolver com Nívea (Renata Sorrah), abrindo espaço para Gomes discutir o celibato. Destacava-se ainda o personagem Rodolfo Augusto (Ary Fontoura), um costureiro que teria sido uma das primeiras representações de um homossexual na televisão.

Uma estratégia de ação adotada por Gomes foi a adaptação de suas peças, inclusive as censuradas³⁰, para o formato de telenovela. O movimento tem início em *Bandeira 2* (1971/1972). A trama se passava no subúrbio carioca de Ramos, que, na história, era marcado por uma guerra pelo controle do jogo do bicho entre os rivais Tucão (Paulo Gracindo) e Jovelino Sabonete (Felipe Carone). Os dois bicheiros se apaixonavam por Noeli (Marília Pêra) e disputavam ainda o interesse romântico dela. Porta-bandeira da escola de samba do bairro, ela sofria preconceito por ser desquitada e motorista de táxi³¹. Também chama a atenção um núcleo de migrantes nordestinos que, sem ter onde morar, ocupava a garagem do prédio em que vivia a taxista.

Em relação ao estratagema de adaptação, *Bandeira 2* reuniu elementos e personagens de duas peças de Gomes: *Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória* (1969), de onde saíram os núcleos ligados à escola de samba e ao jogo do bicho; e *A Invasão* (1962), baseada no desmonte da Favela do Esqueleto, no Rio de Janeiro, que narrava a tomada de um prédio abandonado por um grupo de ex-moradores do local. Todavia, essa tática nem sempre funcionou: a telenovela *Roque Santeiro*, que começou a ser produzida em 1975 e marcaria a estreia de Dias Gomes na faixa das 20h, foi cancelada por determinação da Censura Federal. Com 30 capítulos prontos e a poucos dias da estreia, os censores teriam descoberto que a trama era uma adaptação de uma peça de Gomes vetada, *O Berço do Herói*, de 1965.

PARTICIPAÇÕES S.A. Memória Globo. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com.htm>>. Acesso em: 20/10/2017.

³⁰ GOMES, Dias. Entrevista ao programa “Roda Viva”. São Paulo, TV Cultura, 12 de junho de 1995. Entrevistador (a): Matinas Suzuki, com a participação de Alberto Guzik, Maria Amélia Rocha Lopes, Rita Buzzar, Hamilton dos Santos, Claudinei Ferreira e Esther Hamburger. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=y9MydY702io>>. Acesso em: 15/08/2017.

³¹ A telenovela, como o nome sugere, era para ser centrada na figura da taxista, mas as disputas entre Jovelino e Tucão e especialmente a figura do segundo personagem chamaram mais a atenção do público, o que fez com que o autor mudasse o eixo da história.

Roque Santeiro e o *Berço do Herói* lidam com os mesmos temas: a fabricação de falsos mártires e a exploração política e comercial da fé popular. Na telenovela, toda a dinâmica econômica e cultural da fictícia cidade de Asa Branca, no interior da Bahia, funcionava a partir do aproveitamento abusivo da imagem de Roque Santeiro (Francisco Cuoco). Ele fora um coroinha e artesão de santos de madeira que teria morrido como mártir, defendendo a cidade de um sanguinário bandido. A partir disso, passou a ser adorado como santo, e diversos milagres lhe foram atribuídos. Porém, 17 anos depois, Roque retornou à cidade, revelando que tudo não passara de uma farsa, o que colocou em risco os interesses daqueles que viviam da exploração do falso mito. Roque envolvia-se ainda num triângulo amoroso com Porcina (Betty Faria), uma mulher que ganhou prestígio e fez riqueza fingindo ser viúva dele, e Sinhozinho Malta (Lima Duarte), amante de Porcina, fazendeiro e chefe político local.

Já na peça de teatro, o protagonista era Jorge, um estudante que serviu à Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Ao fim do conflito, o exército noticia em sua cidade que ele morreu de forma heroica durante um combate. O jovem torna-se então um mártir local. A cidade mudou de nome para Cabo Jorge e passou a se desenvolver em torno da figura do mito, explorando – assim como no caso de Asa Branca – o turismo e o comércio de relíquias religiosas. A ação da peça se passa 15 anos depois, quando Jorge, vivo, retorna à localidade e relata que, na verdade, desertou. Passando de mártir a covarde, o retorno do personagem, do mesmo modo que o de Roque, desestabiliza as dinâmicas sociais, políticas e econômicas estabelecidas.

Além da relação com a peça censurada, a proibição de *Roque Santeiro* em 1975 pode ser lida como uma não habilitação do autor ao horário das 20 h³² por parte da Censura. A essa altura, o caráter crítico já se sobrepunha à estrutura melodramática e folhetinesca em suas telenovelas. A escolhida para escrever às pressas uma trama que substituísse a cancelada foi, não por acaso, Janete Clair. A autora dominava melhor as regras de funcionamento da faixa e já havia mostrado antes versatilidade em lidar com as exigências dos censores e as de tempo de produção.

A TV Globo voltaria a sofrer com a proibição integral de uma telenovela já em fase de gravação no ano seguinte, com *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Esses dois

³² *Roque Santeiro* foi produzida e levada ao ar em 1985, com novo elenco e direção, e escrita em parceria com Agnaldo Silva e Márcio Moraes, marcando, finalmente, a estreia de Gomes na faixa das 20h.

casos de censura total são os únicos conhecidos e não parecem ter sido o procedimento padrão da época. Havia um espaço de negociação entre as redes de televisão e o aparato governamental repressor. Este último optava sempre por alterar ou suprimir partes em vez de vetar inteiramente um programa³³.

Dias Gomes alegava ter desenvolvido algumas técnicas para se relacionar com os censores durante o regime militar. O autor afirmou³⁴ que costumava inserir diálogos ou cenas já vetadas em capítulos posteriores, uma vez que, segundo ele, os censores que avaliavam a telenovela mudavam ao longo de sua exibição. Outra técnica consistia em intencionalmente escrever uma cena para ser cortada e conseguir que aquilo que realmente lhe interessava levar ao ar passasse despercebido ou fosse liberado após negociação. Durante a década de 1970, Dias Gomes recorreria ainda a um terceiro mecanismo para driblar os censores. Em um período no qual a teledramaturgia estava comprometida com a exibição de tramas realistas – padrão que o próprio autor ajudara a implantar na TV Globo –, ele implodiu esse modelo de telenovela.

A efetivação dessa estratégia por Gomes se deu por meio de três tramas que o autor assinou, duas delas na sequência de *Bandeira 2* e antes da censura de *Roque Santeiro: O Bem-Amado*, de 1973, e *O Espigão*, de 1974. A terceira, e mais emblemática, por representar um rompimento mais profundo com o realismo³⁵ a partir do uso de linguagem alegórica, é *Saramandaia*, de 1976. As duas primeiras produções possuem base realista, mas com a presença pontual de situações ou personagens insólitos. Ao adentrar profundamente nesta construção em *Saramandaia*, Gomes já vinha, portanto, apresentando a linguagem ao público, não sendo a telenovela de 1976 uma ruptura sem precedente.

O Bem-Amado é baseada na peça *Odorico, Bem Amado ou Uma Obra do Governo*, escrita em 1962 e encenada pela primeira vez em 1969. A história gira em torno de Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), prefeito da fictícia cidade baiana de Sucupira. Corrupto e demagogo, mas adorado pelo povo, ele tem como principal promessa de campanha, e posterior objetivo de governo, a construção do primeiro cemitério municipal. De maneira incomum, depois de terminada a obra, o tempo passa e ninguém na cidade morre.

³³ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

³⁴ GOMES, 1995.

³⁵ BRAGA, Luiz Paulo da Silva. *Realismos maravilhosos: apropriações e referências estéticas na telenovela Saramandaia (1976), de Dias Gomes*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História - PPGH, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017.

Odorico resolve então recorrer a artifícios absurdos para que alguém morra e sua construção seja inaugurada, e todos, de maneira igualmente absurda, falham. O principal estratégia dele é trazer de volta a Sucupira o temido matador Zeca Diabo (Lima Duarte). Todavia, para surpresa de Odorico, o bandido retorna redimido, devoto de “Padim” Cícero e com um único objetivo: realizar o sonho de se tornar protético. O prefeito passa, então, a arquitetar uma série de situações para induzir Zeca Diabo³⁶ a cometer um assassinato. No último capítulo, ironicamente, é Odorico quem termina morto pelo ex-criminoso e, finalmente, ocorre a inauguração do cemitério.

Já *O Espigão* tinha como pano de fundo uma discussão até então inédita na teledramaturgia brasileira: abordava questões ligadas ao meio ambiente, à poluição, à especulação imobiliária e à qualidade de vida nas grandes cidades. A trama é estruturada no conflito entre o empresário megalomaniaco Lauro Fontana (Milton Moraes) e os irmãos Camará: Urânia (Wanda Lacerda), Baltazar (Ary Fontoura), Tina (Susana Vieira) e Marcito (Carlos Eduardo Dolabella). O empresário deseja construir um hotel de 50 andares, um “espigão”, em uma grande área verde na Zona Sul do Rio de Janeiro, onde vivem os irmãos, que, diante de um desejo do falecido pai, não se dispõem a vender a propriedade. Chama a atenção a presença de certos personagens e situações insólitas e absurdas na trama:

há um homem que corta o cabelo das mulheres que deseja sexualmente (Baltazar), há outro que vive acampado no quintal de sua própria casa (Carlinhos), há outro que, apesar de acumular muitas namoradas, apenas consegue o orgasmo se ouve o badalar de sinos (Marcito), há uma que, apesar de costumar sair pela rua para flertar com estranhos, tem ataques de pânico quando eles se aproximam e, por isso, mantém-se virgem (Tina), há uma que morre depois de atingida por um coco do coqueiro plantado pelo seu próprio pai e que tanto queria proteger da destruição (Urânia).³⁷

*Saramandaia*³⁸, por sua vez, foi ao ar logo após a proibição de *Roque Santeiro*. Baseada, segundo Gomes, em uma ideia de peça e aproveitando alguns personagens da telenovela censurada, o autor criou um universo de tramas e tipos que fugia radicalmente às

³⁶ Zeca Diabo é o protagonista de outra peça de Gomes, homônima, de 1944. Nela, o personagem é um cangaceiro que luta por justiça social.

³⁷ SACRAMENTO, 2012, p. 320.

³⁸ GOMES, Dias. *Saramandaia*. Telenovela exibida pela TV Globo entre 3 maio e 31 dez. 1976. Direção: Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC)/Rio de Janeiro e website Memória Globo.

representações realistas. A história se passa em Pernambuco, na fictícia cidade de Bole-Bole e narra os conflitos e desdobramentos de um plebiscito que visa a alterar o nome do local para Saramandaia. Nesse lugar, vivem tipos como o coronel Zico Rosado (Castro Gonzaga), que, quando nervoso ou contrariado, expele formigas pelo nariz; João Gibão (Juca de Oliveira), um vereador que esconde possuir um par de asas; e o professor Aristóbulo Camargo (Ary Fontoura), que se transforma em lobisomem nas noites de lua cheia de quinta para sexta-feira.

Situações fora do comum também ocorrem no dia a dia da cidade: uma dona de casa obesa, Dona Redonda (Wilza Carla), come até explodir; bebês nascem com asas; e o farmacêutico Seu Cazuza (Rafael de Carvalho) ressuscita durante o próprio velório. Da mesma maneira, personagens históricos como Tiradentes e Dom Pedro I transitam pelas ruas durante a madrugada e interagem com os moradores. Essa mistura do realismo com outros gêneros narrativos era, como visto, uma característica estética da produção de Gomes desde o teatro. Além de objetivar confundir os censores, ela trazia novas linguagens para as telenovelas, o que era uma demanda da TV Globo.

O PROJETO DE GOMES E AS TENSÕES DE SUA TRANSIÇÃO PARA A TELEVISÃO EXPRESSOS NAS TELENÓVELAS DO AUTOR

Uma análise geral das sinopses e de algumas cenas e capítulos das telenovelas de Gomes exibidas entre 1969 e 1976 (primeiros anos do autor na TV Globo) permite observar, na construção e no desenvolvimento das histórias, a materialização de sua proposta de arte engajada, por meio da crítica social. Nota-se, além disso, a inserção do autor no contexto de produção cultural do período, com a presença nas produções de valores que teriam sido partilhados por certos segmentos artísticos. Alguns elementos nas histórias remetem ainda aos conflitos entre a TV Globo, o aparato estatal e o autor, bem como às estratégias desenvolvidas por Gomes para negociar com essas duas forças.

Como visto, as telenovelas, a partir do fim dos anos de 1960, passam a se apresentar ao público como verossímeis. Em *Bandeira 2*, o cenário de uma periferia pobre, marcada por crimes e contravenções, se opunha à modernidade, à integração nacional e à prosperidade econômica que estariam sendo implantadas pelos militares no país. E a

televisão, que deveria representar esse modelo³⁹, não o fazia na história. Pelo contrário, questionava o seu alcance, ou até mesmo a sua existência, a partir de uma narrativa centrada na figura de dois anti-heróis fora da lei.

Espacialmente, Dias Gomes recorreu ao cenário de pequenas cidades fictícias do Nordeste em três de suas produções, criando microcosmos representativos do que seria o verdadeiro Brasil: o do interior e o das regionalidades. Sucupira, Asa Branca e Bole-Bole são dominadas por líderes políticos locais mandonistas, que vivem da manipulação popular em diferentes aspectos e reproduzem comportamentos marcados pela mistura do público com o privado. Por outro lado, quando situa o desenvolvimento de suas tramas em centros urbanos, especificamente no Rio de Janeiro, o autor destaca faces da cidade supostamente invisibilizadas pela propaganda estatal, como o já citado cotidiano de um subúrbio violento ou o impacto ambiental da especulação imobiliária agressiva.

Além da questão propagandista, outros pontos chamam a atenção no que diz respeito ao conflito entre as histórias de Gomes e a ação do aparato censor. Um deles é o questionamento de valores tradicionais. Além de Tucão e Jovelino, a moralidade de outros protagonistas do autor era igualmente desafiadora. A de Noeli, por exemplo, mostrava-se duplamente provocativa, pois, além de ser uma “mulher sem marido”, a personagem exercia uma profissão majoritariamente masculina.

A representação de embates morais é frequente nas tramas. Tanto em *Roque Santeiro* como em *Saramandaia*, há um núcleo de personagens composto por dançarinas e prostitutas, que enfrenta oposição de um grupo de beatas. Nesses casos, Gomes costumava subverter a lógica da ausência de nuances nas narrativas televisivas. Ele atribuía estereótipos positivos a personagens de moral questionável, apresentando-os como batalhadores, injustiçados e bondosos. Por outro lado, “vilanizava” personagens de conduta ilibada, geralmente representando-os como hipócritas, denunciando, dessa forma, o que poderia ser uma marca do conservadorismo social para o autor.

A presença do Carnaval em *Bandeira 2* também contribui com essa construção, já que a festa rompe com padrões e opera a partir da desordem e de misturas, oferecendo às pessoas um grau de liberdade moral geralmente não experimentado⁴⁰. Além disso – do mesmo modo que as rodas de capoeira e de candomblé, representadas em *Verão Vermelho* –

³⁹ SODRÉ, Muniz. *O Monopólio da fala*. Petrópolis: Vozes, 2001.

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008, pp. 54-55.

, o Carnaval é uma expressão da cultura popular. Outras manifestações desse gênero compunham os enredos desenvolvidos por Gomes, tais quais a literatura de cordel e narrativas folclóricas como a do lobisomem, presente em *Saramandaia* e em *Roque Santeiro*.

Dogmas e divisões da Igreja Católica também foram abordados pelo autor. Como visto, ele problematizou o celibato dos padres em sua segunda telenovela na TV Globo. Ademais, apresentou, em *Roque Santeiro*, a trama de um sacerdote adepto da Teologia da Libertação – chamado pelos outros personagens de “padre comunista”. Debateu ainda, em *Saramandaia*, preceitos religiosos⁴¹ que atentam contra a vida, por meio de uma subtrama na qual um bebê precisava de uma transfusão de sangue e seu pai se negou a autorizar o procedimento.

Todos esses elementos e discussões permitem identificar nessas telenovelas a busca pela representação de uma brasilidade genuína – recurso supostamente característico da produção artística engajada da época. E, a partir dessas representações, Gomes tentou explorar também problemas brasileiros que envolviam em sua resolução políticas públicas, como os migrantes que ocupavam uma garagem em *Bandeira 2*, enredo que trazia à tona a discussão sobre o êxodo rural e o crescimento urbano sem planejamento e investimento governamental, ou a questão da seca no interior do Nordeste, representada em *Saramandaia*. Sofreu, nesses casos, com os severos cortes da Censura Federal⁴². Na segunda produção, todavia, recorrendo à linguagem alegórica, conseguiu tecer críticas inclusive à falta de liberdade no regime político então vigente⁴³.

Gomes construiu uma narrativa simbólica que materializava nas asas de João Gibão a necessidade de luta pela liberdade⁴⁴. O personagem queria e sentia que deveria voar, mas reprimia o desejo, escondendo sua capacidade por medo da reação da sociedade. Ao ter seu segredo revelado, sofreu com o estranhamento e a perseguição política e social: os moradores da cidade e as instituições locais estabeleceram que possuir asas, além de uma

⁴¹ No material analisado (GOMES, 1976), a “religião” praticada pelo personagem – também chamada de “seita” – não é nomeada. Essa teria sido, segundo o website Memória Globo, uma exigência da Censura.

⁴² Especificamente no caso da seca, a abordagem de Gomes teria desagradado aos censores, que impuseram moderação à presença do assunto na narrativa, por considerar que esse problema era de competência do governo, e não da televisão.

⁴³ Gomes e Walter Avancini, diretor-geral de *Saramandaia*, falaram abertamente da ação da Censura e como ela dificultava a produção televisiva da época em entrevista ao *Jornal do Brasil* em abril de 1976. “A censura não permite que se trabalhe com o real”, declarou Avancini, num indicativo dos usos que Gomes faria da linguagem alegórica na telenovela. AS SARAMANOVÉLAS da telemandaia: (ou a realidade fantástica). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 30 abr. 1976. p. 10-11).

⁴⁴ BRAGA, 2017, pp. 107-109; 125-126.

aberração, era inadequado para um cidadão de bem. Na última cena da telenovela, movido pela vontade e por circunstâncias dramáticas, o protagonista terminou voando, livre e observado pelos demais personagens.

O humor é outro artifício que se faz presente nas produções analisadas. Gomes recorre ao uso da ironia, do deboche e de ambiguidades linguísticas, além de, como já mostrado, situações dramáticas esdrúxulas das quais se extrai o riso. Eventualmente, o tom cômico era utilizado para satirizar a realidade: em *O Bem-Amado*, um escândalo político chamado Sucupiragate gerou uma crise no governo de Odorico Paraguaçu. Essa teria sido uma referência ao caso Watergate, esquema de espionagem que levaria à renúncia do então presidente dos EUA, Richard Nixon (1969-1974). Na telenovela, Odorico instalou um microfone no confessionário da igreja para descobrir segredos de inimigos e, de quebra, teve acesso a curiosas intimidades dos moradores da cidade.

Todavia, essas histórias são também marcadas por amores impossíveis, brigas entre pais e filhos, o tabu da perda da virgindade antes do casamento e personagens que desconhecem a identidade de seus progenitores. Embora constituídos de nuances, tipos em oposição dicotômica compõem o quadro de personagens de Gomes, tais quais “a mulher devassa e a casta” e “o coronel (ou político corrupto) e o político honesto”. E, no desenvolvimento das tramas, personagens são presos injustamente, outros sofrem chantagens por guardarem certos segredos e casais são separados por intrigas.

A presença de características tradicionais do gênero ficcional televisivo nas produções de Gomes mostra que as novidades introduzidas por ele não foram marcadas pela ruptura total. A manutenção de determinados mecanismos pode ter permitido que os novos fossem introduzidos com êxito. Contudo, como aqui exposto, a base melodramática e folhetinesca em Gomes não se sobrepunha à crítica. O desenvolvimento e a resolução dos conflitos são menos estabelecidos na dualidade entre o bem e o mal do que nas telenovelas realistas clássicas, como as de Janete Clair.

Os protagonistas dele não raramente são ambíguos – como o bicheiro Tucão e o prefeito Odorico – ou repletos de idiossincrasias – como os irmãos Camará. Gomes não hesitava em matá-los⁴⁵ ou em criar desfechos para as histórias que não fossem felizes,

⁴⁵ Importante salientar que a morte de Tucão teria sido uma exigência da Censura Federal, alegando ser inadmissível que o bem não triunfasse sobre o mal no desfecho da história. Reforça-se com isso que a construção das tramas por Gomes estava em constante tensão e diálogo com as exigências e demandas da TV Globo e do aparato censor. Se por um lado o fim do personagem pode ser considerado moralista, por

apaziguadores ou justos. Tal qual Roque Santeiro, que, no último capítulo da telenovela, vai embora de Asa Branca sem revelar a farsa de sua morte ao povo, permitindo que a exploração do mito pelos mais ricos se perpetue⁴⁶. Já no desfecho de *O Espigão*, Lauro Fontana sai vitorioso, desmatando toda a área verde que esteve em disputa ao longo da trama. Salienta-se, por fim, que essa diferenciação das produções de Gomes foi, em algumas ocasiões, defendida por ele e também pela crítica especializada, que colocava o autor em outro patamar, diferente, por exemplo, do de sua esposa e colega de ofício⁴⁷.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transição de Dias Gomes para a televisão fez com que o seu projeto artístico ganhasse novos moldes. Primeiramente, ele participou da renovação das telenovelas na TV Globo, impondo às tramas um caráter realista e contemporâneo. Logo depois, ele mesmo subverteria esse padrão, misturando – como já fizera no teatro – outras referências ao realismo, que, dadas as conjunturas, já não era capaz de atender às suas pretensões.

Um dos impeditivos aos interesses de Gomes foi a censura. O intelectual aprendeu a negociar com o aparato censor a partir de mecanismos desenvolvidos ao longo do tempo. Porém, como visto, nem sempre essa foi uma negociação equilibrada. O conflito de interesses entre Gomes e o Regime Militar se estabelecia nos limites morais e político-ideológicos imputados pelo aparato censor à linguagem televisiva. O autor esbarrava ainda no plano de propaganda de uma sociedade apaziguada e moderna que o Governo tinha para as telenovelas. Frequentemente, essa visão não condizia com a representação social e a denúncia realizadas por Gomes.

Na televisão, Gomes lidou ainda com exigências mercadológicas da TV Globo. Chamam a atenção duas delas. A primeira era o êxito comercial. A manutenção de certos elementos constitutivos do gênero, notadamente as características melodramáticas e folhetinescas, pode ser lida como uma tentativa de conservar o apelo de mercado das obras. Todavia, apesar de não romper totalmente com o modelo tradicional de telenovela, o autor realizou alterações em sua linguagem, como a inserção progressiva de componentes

outro, em certo ponto, ele subverte as regras do gênero ficcional televisivo, já que o bicheiro havia se tornado o protagonista da história e era amado pelo público.

⁴⁶ É possível constatar esse desfecho apenas na versão de *Roque Santeiro* exibida em 1985.

⁴⁷ SACRAMENTO, 2012.

que fugiam ao realismo. Dessa forma, ele atendia, simultaneamente, à segunda demanda da emissora: a sofisticação da programação no horário das 22h. As telenovelas deveriam, portanto, agradar à crítica e a uma audiência mais segmentada, mas sem causar estranheza ao grande público, o que poderia implicar rejeição e conseqüente queda dos índices de audiência.

Desse modo, a implosão do realismo por Gomes tem dois objetivos que, dadas as circunstâncias, são indissociáveis: o drible à censura e a criação de novas linguagens para a televisão. O mecanismo permitia ao autor promover uma discussão consistente do que ele acreditava ser a realidade nacional, principal pauta de seu projeto de arte engajada. Em paralelo, a TV Globo vendia ao público as telenovelas do intelectual como um produto diferenciado, crítico e de alta qualidade técnica e artística.

Tendo em vista o observado, depreende-se que as telenovelas de Dias Gomes analisadas captaram em sua construção as tensões de um momento específico da trajetória do autor: a transição dele e de seu projeto para a televisão. Por outro lado, as obras são também um marco na história da telenovela brasileira, produto que teve ao longo da segunda metade do século XX um papel fundamental na formação e consolidação da cultura, da memória e das identidades nacionais. Por meio delas, Gomes alterou certos aspectos da linguagem e da estética do gênero ficcional, embora tenha havido, além de rupturas, continuidades envolvidas nesse processo.