



O Brasil de *O Bem-Amado*: tradição versus modernidade (1973)

The Brazil of *O Bem-Amado*: tradition versus modernity (1973)

GARCIA, Emilla Grizende¹

Resumo: As temáticas abordadas por Dias Gomes na telenovela *O Bem-Amado* suscitaram representações críticas da sociedade e política brasileira nos anos iniciais da década de 1970. Objetiva-se neste trabalho identificar e compreender as imagens e representações encetadas pela obra, sobretudo, no que diz respeito aos elementos estruturais e à dinâmica da vida política e social brasileira, que representaram a transição da estrutura rural ao pretendido processo modernizador conduzido pelo regime militar. Como o principal eixo de análise, será tomada a representação dos valores que denotam o tradicional e rural em oposição ao moderno e urbano.

Palavras-chave: Telenovela; “*O Bem-Amado*”; Regime Militar; Representação; Moderno; Tradicional.

1. Mestre em História e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras UNESP/ Assis. E-mail: milla_grizende@hotmail.com.

Abstrac: The themes addressed by Dias Gomes in the soap opera *O Bem-Amado* raised critical representations of society and Brazilian politics in the early years of the decade of 1970. The objective of this study is to identify and understand the images and representations present in this work, especially regarding the structural elements and dynamics of politics and society in Brazil, which represented the transition from a rural structure to the modernizing process intended by the military regime. The main axis of analysis will be the representation of values which denote the traditional and rural in opposition to modern and urban ones.

Keywords: Soap Opera; “O Bem-Amado”; Military Regime; Representation; Modern; Traditional.

A telenovela, bem como o conjunto de produtos audiovisuais – cinema, outras produções televisivas ou vídeos –, contém suas próprias estruturas internas de linguagem e mecanismos de representação da realidade, podendo ser analisada na condição de “evidência” de uma experiência histórica e social. Todavia, ainda hoje, são restritos os estudos históricos que tomam fontes visuais, em especial, a televisão, como objeto de pesquisa ou que utilizam seus produtos como fonte para análise de temas relativos ao período mais contemporâneo (BUSETTO, 2008, p. 15; OLIVEIRA, 2013, p. 3193).

No âmbito historiográfico, a telenovela, ao ser tomada como objeto e/ou fonte, permite a compreensão histórica de comportamentos, valores, identidades, perspectivas, ideologias e representações. Tais representações² foram lançadas sobre a estrutura e a dinâmica sociocultural de uma sociedade, em determinado período histórico, e podem conter finalidades políticas e ideológicas muitas vezes implícitas.

Segundo o historiador Rafael Hagemeyer (2012), utilizando produtos televisivos, a pesquisa deixa de ser monopólio das áreas de comunicação e sociologia, passando a integrar o rol de objetos e ferramentas para a construção do conhecimento histórico. Isso:

[...] permite que historiadores não apenas teorizem a respeito da história dos meios de comunicação e seu papel social, ou tomem registros audiovisuais como fonte para sua análise escrita, mas que eles próprios se utilizem dessas linguagens como forma de expressão do conhecimento histórico (HAGEMEYER, 2012, p. 105).

De acordo com Marcos Napolitano (2011, p. 279), as fontes audiovisuais, como a telenovela, compartilham das mesmas limitações que se observam em outros documentos históricos, uma vez que são reflexos de um conjunto de operações de registro, edição e seleção de eventos e de personagens a serem lembrados ou esquecidos. Kornis (2008, p.

2. Neste texto foi empregado como referencial teórico os conceitos de apropriação e de representação formulados por Roger Chartier (1990) para observar como as estruturas sociais e políticas brasileiras vinculadas ao moderno e ao tradicional foram representadas na telenovela *O Bem-Amado*, em 1973. Chartier entende ‘apropriação’ como uma prática de produção de sentido para o discurso, uma história social das interpretações, que se formata a partir das relações estabelecidas entre texto, impressão e leitura (CHARTIER, 1990, p. 26). Segundo o autor, a representação funciona como um “instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituírem memória e de o figurar tal como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 18).

55-56) ressalta que as narrativas audiovisuais estão inseridas em um circuito composto por diversas mediações criadoras de sentido, as quais fornecem ao texto televisivo o caráter de uma representação e não de um reflexo imediato da realidade.

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

Nos primeiros anos da telenovela brasileira, período de implantação e consolidação na programação televisiva, as tramas eram conduzidas por histórias melodramáticas sendo, majoritariamente, adaptações de roteiros importados da Argentina, México e Cuba. No final dos anos de 60, houve uma reformulação da narrativa tradicional melodramática para uma teledramaturgia com maior realismo, aproximando as tramas do cotidiano dos telespectadores.

A telenovela que foi precursora desta nova linguagem narrativa foi *Beto Rockfeller*, de Braúlio Pedroso, exibida entre 1968 e 1969, na TV Tupi (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 124)³. *Beto Rockfeller* dirigiu a câmera para um ambiente sociopolítico nacional, ao introduzir gravações externas, diálogos coloquiais, uma trilha sonora nacional, um protagonista anti-herói, em um drama urbano e contemporâneo, que se manteve em sintonia com a movimentação sociopolítica do ano de 1968 (HAMBURGUER, 2014, p. 17). Em meio a este cenário, as telenovelas consolidaram a posição dos autores brasileiros, com experiência em teatro popular e/ou rádio, que afirmaram sua autonomia frente a roteiros estrangeiros, que se encontravam distantes da realidade nacional.

Já no início da década de 70, a telenovela transcenderia os limites do produto midiático de entretenimento, posto que as tramas novelísticas passaram a influenciar diretamente a formação de opiniões entre diversos segmentos do público em geral, tornando-se, assim, em um dos mais importantes mediadores sociais e culturais do país ainda presentes no cotidiano brasileiro. Foram justamente a inovação na linguagem da telenovela e o enfoque de suas tramas a situações da realidade brasileira que gerariam uma ampla e significativa aderência do grande público ao gênero televisivo (HAMBURGUER, 2011, p. 66-69).

A Rede Globo se constituiria num dinamismo para transformações no âmbito da telenovela, bem como de outros tipos de teledramas. Na emissora em questão, o marco deste processo foi à telenovela *Véu de Noiva*, escrita por Janete Clair e exibida em 1969, a qual se caracterizava pelo uso da linguagem coloquial, incorporação de elementos da realidade nacional do período e tomadas externas da cidade do Rio de Janeiro (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 124)⁴.

3. Ambientada em São Paulo, a trama *Beto Rockfeller* é centrada nas ações do anti-herói malandro e alpinista social de nome homônimo (Luiz Gustavo) que buscou, através do casamento, ascender socialmente. Exibida às vésperas da decretação do AI-5, sofreu pressões por parte da censura na medida em que, mesmo de maneira implícita, propõe um novo discurso em relação ao comportamento ao fazer alusão à ascensão social independentemente dos códigos morais, bem como ao esgotamento do casamento burguês e a liberdade sexual (HAMBURGUER, 2014, p. 17).

4. *Véu de Noiva* fez referência a símbolos e atividades que mobilizavam a imaginação nacional no momento de sua exibição. A alusão à Fórmula 1, esporte elitizado e ascendente naquele período em grandes centros urbanos, era representada na trama pelo piloto interpretado pelo ator Cláudio Marzo. Janete Clair

Esther Hamburger (2005, p. 86) aponta que as telenovelas da década de 70, ainda que resguardassem o viés melodramático, podem ser observadas como espaços privilegiados do que significava ser moderno, mantendo-se sintonizadas com costumes, moda e comportamentos contemporâneos. Durante a vigência da ditadura, a telenovela encontrava-se em um processo cultural permeado pelos influxos modernizadores empenhados e promovidos pelo regime militar. A própria modernização da sociedade brasileira em curso exigia mudanças no discurso televisivo, além de que, o Estado, sob o comando dos militares, demandava por temáticas que representassem o “nacional” (ORTIZ, 2001, p. 80-83). Obviamente, eram prestigiados, por imposição oficial, elementos de nacionalidade que fossem convergentes com o sistema de governo vigente.

Entre 1969 a 1973, o Brasil vivenciara o chamado “milagre econômico”, com o qual atingiu índices de crescimento jamais vistos. A televisão somente se configurou como indústria cultural, especificadamente a Rede Globo, devido aos marcantes investimentos do governo em infraestrutura de telecomunicação para o meio (BUSETTO, 2007, p. 204). A proposta de modernidade do regime militar, sedimentada nas bases de um capitalismo monopolista dependente e na exclusão brutal da participação política, encontrou na televisão um veículo capaz de efetivar a unificação cultural, que seria o pano de fundo de um projeto de integração nacional. Conforme destaca Palha (2008, p. 46), os meios de comunicação foram ferramentas do Estado para a obtenção de uma padronizada difusão de ideais:

[...] a televisão passou a oferecer a própria “modernidade brasileira”, a partir de um repertório comum através do qual sujeitos de classes, raças e regiões diferenciadas começaram a se reconhecer e a se integrar a uma certa “comunidade imaginada” (PALHA, 2008, p. 46).

Desta forma, a televisão foi observada e utilizada pelos governos militares como um veículo de comunicação em massa que possibilitaria criar certa unidade imagética condizente com os projetos de desenvolvimento, segurança, integração e, porque não dizer, de soberania nacional. Foi neste cenário, de inovações e investimentos oficiais, que a TV Globo emergiu como a emissora modelo (ORTIZ, 2001, p. 81).

A Rede Globo foi a que mais captou estas premissas norteadoras e, segundo a análise de Maria Rita Kehl (1979), sutilmente impôs, por meio da força da imagem, “padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a nova fachada do país, em vias de desenvolvimento” (KEHL, 1979, p. 10-11).

Não obstante, o segmento de entretenimento televisivo, destacadamente a telenovela, avançaria em termos de conteúdo sob uma paradoxal combinação: televisão/ Rede Globo e intelectuais, artistas da esquerda, geralmente provenientes do teatro ou cinema, com atuação nos círculos culturais nos anos de 50 e 60.

Com o intuito de formatar criações artísticas inovadoras, a emissora supracitada contratou profissionais capazes de levar a cabo seus ousados projetos, mesmo que alguns destes fossem ideologicamente identificados com a esquerda. Dessa forma, foi arremontada uma equipe de expressão no meio artístico/cultural que, como

incluiu, junto aos personagens da ficção, personalidades como Vinícius de Moraes e o cronista Carlos de Oliveira (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 125).

característica comum, detinha o capital simbólico nos meios teatral, cinematográfico e jornalístico. Dentre estes profissionais, destacava-se Dias Gomes, que transportou temas, personagens e histórias do teatro politicamente engajado para a TV. Suas obras continham temáticas associadas à ideologia nacional popular compartilhada, desde 1950, com artistas e intelectuais vinculados ao PCB.

A narrativa ficcional da telenovela passou a ser elaborada através da apropriação de fatos da história do Brasil, bem como de elementos presentes na cultura e no cotidiano dos telespectadores, favorecendo a identificação destes no universo narrado (HAMBURGUER, 2005, p. 118). A telenovela foi capaz de organizar, em uma história simples, as contradições de uma sociedade em rápido desenvolvimento, integrando os novos valores advindos da urbanização com as formas de sociabilidade associadas à estrutura tradicional/rural que ainda persistia em tempos de modernização.

Partindo das premissas levantadas, este trabalho pretende investigar como foram constituídas as imagens e representações críticas da sociedade e política brasileira do início da década de 70. Para alcançar este objetivo, a pesquisa utiliza a telenovela *O Bem-Amado*⁵ – de autoria de Dias Gomes, exibida pela emissora Rede Globo, em 1973, período mais repressivo da ditadura militar – tendo como principal eixo de análise as representações do “moderno”, “urbano” e do “progresso” e das estruturas contrastantes, que remetem ao ambiente rural, marcado por formas de sociabilidade associadas ao “tradicional” e “arcaico”.

O Brasil em tempos de modernização

A partir do final dos anos 50, adentrando pelas duas décadas seguintes, o Brasil experimentaria uma onda de mudança socioeconômica, porém com inflexões consideráveis nos rumos do desenvolvimento nacional por conta da instalação do regime militar. Mesmo dentro desse panorama de mudanças, ainda podiam ser percebidas a permanência de estruturas e dinâmicas sociais contrastantes, como, por exemplo, a convivência de aspectos relacionados ao tradicional/rural coexistindo com os influxos modernizadores próprios do mundo urbano, em transformação cada vez mais rápida. Neste aspecto, Sevcenko (2003) compreende o intenso processo de modernização como:

[...] uma vertigem coletiva da ação e da velocidade, engendrando-a, estimulando-a, sem permitir a reflexão sobre suas consequências nas mentes e na cultura, as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas e corroendo os últimos resquícios de um mundo estável e um curso de vida que as novas gerações pudessem modelar pelas antigas (SEVCENKO, 2003, p.162).

Nos anos iniciais da década de 60, as diferentes forças políticas defendiam projetos próprios de “modernização”. Os partidários da direita, compostos por setores politicamente conservadores – empresários, proprietários de meios de comunicação,

⁵ A telenovela *O Bem-Amado* foi veiculada entre 22 de janeiro a 05 de outubro de 1973, no horário das 22 horas, sob a direção de Régis Cardoso e supervisão de Daniel Filho. Em 1977, foi reexibida em formato compacto, em substituição da telenovela *Despedida de Casado* de Walter Durst que sofreu veto integral pela censura federal.

hierarcas civis e religiosos, profissionais liberais e militares – concebiam a modernização a partir de uma proposta liberal como um caminho para o desenvolvimento do capitalismo (REIS, 2014, p. 25). Os posicionados à esquerda, formados por setores da chamada *intelligentsia* - artistas e intelectuais - contemplaram o processo de modernização voltado para a ampliação de direitos democráticos, como uma etapa a fim de alcançar o socialismo. Marcelo Ridenti (2014, p. 67) evidencia que:

[...] os movimentos sociais da época procuravam não ser passadistas, estavam sintonizados com o progresso, o desenvolvimento e a modernidade, para romper com o atraso da nação e do povo brasileiro. O progresso industrial seria desejável, mas não dentro da modernidade capitalista (RIDENTI, 2014, p. 67).

Com o estabelecimento do regime militar, o Brasil viveu intensa transformação nas esferas econômica, política e social. No entanto, os governos militares promoveram a modernização estruturada no desenvolvimento econômico desigual, combinado ao cerceamento das liberdades democráticas (RIDENTI, 2014, p. 27). A firme condução da política econômica associada à conjuntura internacional favorável proporcionou um ciclo de elevadas taxas de crescimento, constituindo os anos do chamado “milagre econômico” brasileiro⁶.

A mudança na política econômica anti-inflacionária, o aumento dos oligopólios privados, a elevação do número de empregos, a retração dos salários e a expansão de crédito, favoreceram o crescimento da economia (PRADO; EARP, 2013, p. 224). Programas como o Primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND), de 1971, permitiram uma intensa mobilidade social e geográfica, ensejando um quadro de crescente desigualdade social e regional (REIS, 2014, p. 90).

Este processo de modernização viabilizou a transição do Brasil rural para uma estrutura eminentemente urbana, na medida em que mudanças estruturais resultaram em uma urbanização acelerada. O declínio da agricultura de subsistência, conjugado à mecanização do campo, as maiores oportunidades de emprego, a qualificação profissional e os serviços sociais oferecidas nas cidades, foram fatores que impulsionaram uma maciça migração para os grandes centros urbanos. Se em 1960 a sociedade brasileira caracterizava-se como tradicional e/ou rural em processo de industrialização, em dez anos esse perfil alterou-se drasticamente. No censo de 1970, mais da metade da população já se encontrava nos grandes centros urbanos (KLEIN; LUNA, 2014, p. 43).

A transformação do sistema de estratificação social, que permitiu a reorganização da sociedade brasileira, foi possível devido à convergência de alguns importantes fatores, como a expansão da classe operária e das camadas médias nos grandes centros urbanos, a concentração de renda, o crescimento da indústria nacional, o aumento populacional, a criação de um novo mercado consumidor, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário e a diversificação dos tipos de estrutura familiar. Tais mudanças desencadearam uma alteração brusca na esfera privada gerada por uma maior emancipação feminina e por novos comportamentos afetivos e sexuais, viabilizados pelo acesso a métodos contraceptivos.

6. No início da década de 70, a expressão “milagre brasileiro” passa a ser empregada e veiculada pela mídia como uma propaganda do governo federal ao boom econômico (PRADO; EARP, 2013, p. 219).

Mesmo diante do rápido e intenso processo de industrialização e urbanização, as novas experiências cotidianas advindas da modernização conviveram com as persistentes formas “arcaicas” de sociabilidade agroindustrial. A transformação de valores no âmbito comportamental, muitas vezes, entrava em choque com a subsistência de relações sociais tradicionais presentes nos núcleos familiares, sobretudo devido ao caráter autoritário e patriarcal.

É dentro desse contexto que a televisão se consolida como principal veículo de comunicação em massa em âmbito nacional. E seu principal produto midiático, a telenovela, com sua ampla audiência, torna-se um espaço de debate para construção de uma imagem para o país, seja engendrado pelo projeto militar, ou enquanto meio para difusão de novas experiências de sociabilidade e cultura concebidas a partir de uma concepção engajada. Ao combinar elementos vinculados ao moderno e aspectos associados ao tradicional, este tipo de produto se tornou um espaço privilegiado, que referenciou o universo ideológico das diversas forças políticas de direita e esquerda (HAMBURGUER, 2005, p. 119-120).

Representações da realidade brasileira nas telenovelas de Dias Gomes

Ao estetizar e espetacularizar a história, a telenovela forja um senso específico de comunidade nacional, inserindo na estrutura melodramática elementos inerentes à realidade sociopolítica brasileira com ênfase em temas de cunho nacional-popular. A telenovela, ao tocar em temáticas próximas ao universo dos telespectadores e ao utilizar diálogos coloquiais, passou a ser uma vitrine privilegiada do “ser moderno”, compartilhando um mesmo repertório de valores, visões de mundo, padrões cultural e estético.

Neste sentido a novela é quase didática, procurando organizar em uma estrutura simples a avalanche de mudanças sociais e econômicas que transformaram o Brasil no período. Nesta linha, as novelas catalisaram significados dispares e satisfizeram a agenda de uma indústria televisiva comercial emergente, do regime militar autoritário, e de autores intelectualizados, sem corresponder ao projeto isolado de nenhuma dessas forças (HAMBURGUER, 2005, p. 100).

Esther Hamburger (2005, p. 98-100) observou que a estrutura teledramática presente na década de 70 remetia a um paradigma de representação do Brasil, expresso na trama através das oposições entre: urbano e rural, riqueza e pobreza, desenvolvimento e atraso. Segundo a autora,

A oposição entre o Brasil “tradicional” e o Brasil “moderno” que mobilizou a militância política e cultural brasileira nas décadas de 1950-60 está difundida nas novelas do período 1970-90. A liberação dos costumes advinda da modernização oferece material básico para as diversas tramas que alimentam o desenrolar repetitivo do seriado (HAMBURGUER, 2005, p. 100).

Sobremodo, a alteração do gênero telenovela ocorreu pela presença de intelectuais de esquerda, oriundos do teatro e do cinema experimental, em uma emissora de televisão comercial como a Rede Globo, em plena ditadura militar; fatores

que sugerem a complexidade do fenômeno da telenovela no Brasil.

O repertório ficcional da telenovela é fruto pressupostos ideológicos do autor, bem como de sua apropriação da realidade sociopolítica, conjugado a questões de mercado e, neste momento, da pressão exercida pela censura federal. Dias Gomes foi um teledramaturgo que buscou resguardar o ideário político apesar das limitações impostas pelos interesses mercadológicos e dos constantes cortes do censor.

Em toda sua trajetória, Dias Gomes buscou manter uma unidade ideológica ao incorporar temáticas vinculadas ao nacional-popular, que possibilitaram ao receptor de sua obra adotar uma postura crítica frente a sua própria realidade. Este ideário ficcional dos autores das décadas de 50 e 60 foi marcado por um projeto nacionalista mais à esquerda, cuja concepção estética nacional-popular foi talhada no realismo presentes na literatura, cinema e teatro. Tal concepção legitimou a modernização televisiva, formatando produtos realistas inspirados na “arte popular engajada”, com o intuito de suscitar visões críticas no público sobre o seu cotidiano (SACRAMENTO; SILVA; RIBEIRO, 2009, p. 76).

Conforme os autores Ortiz, Borelli e Ramos (1989, p. 94-95), a incorporação do realismo nas telenovelas visou a responder o seguinte questionamento: como retratar, discutir e mesmo criticar a realidade brasileira no período de repressão do regime militar? Segundo os autores, a preocupação central era de que forma seria possível construir um “retrato fidedigno da realidade” e, ao mesmo tempo, inserir a uma forma realista crítica no principal produto da indústria cultural, interagindo com as necessidades mercadológicas e a censura.

Uma das especificidades da produção artística de Dias Gomes para a TV reside no fato de ser embasada em suas peças que, por sua vez, exploravam o painel sociopolítico do Brasil das décadas de 60 e 70. Ao compor as tramas de suas telenovelas, Dias Gomes recorreu a adaptações ou temáticas anteriormente exploradas no palco, onde circularam personagens do folclore e da cultura popular.

A fim de denotar maior realismo em suas obras, os núcleos não eram claramente divididos entre bons e maus, pois seus personagens possuíam uma maior densidade psicológica, sendo dotados tanto de virtudes como de defeitos. Entre as temáticas abordadas constantemente em suas produções televisivas estão questões derivadas do processo de modernização como: a contraposição entre aspectos que representam o moderno e o tradicional, o urbano e o rural, o coronelismo, o desenvolvimento e a preservação do meio ambiente. Mudanças comportamentais como o divórcio, o preconceito racial, a emancipação feminina e o choque entre gerações também foram abarcadas. Assim como, elementos da cultura popular nordestina, misticismo e representações do candomblé perpassam sua obra de forma recorrente.

Entre os folhetins eletrônicos de autoria de Dias Gomes, exibidos às 22 horas na Rede Globo, que representaram o processo de modernização presente no início dos anos 70, destacam-se *Verão Vermelho* (1969), *Assim na Terra Como no Céu*, *Bandeira 2* e *O Bem-Amado* (1973)⁷.

Verão Vermelho foi ao ar entre novembro de 1969 e setembro de 1970. Nesta trama o cotidiano baiano - com todo o seu sincretismo religioso, festas e cultura

7. Neste artigo abordamos somente os folhetins eletrônicos de Dias Gomes que precederam a apresentação da telenovela em foco, *O Bem-Amado*, que será abordada a seguir.

popular - foi representado na medida em que coronéis, jagunços, capoeiristas e poetas populares se movimentam em meio ao candomblé, capoeira, saveiros, praias e casarios coloniais (AGUIEIROS, 2001, p. 121). Tal como em outras produções televisivas que Dias Gomes desenvolveria na TV, *Verão Vermelho* continha a tensão entre o processo de desenvolvimento urbano *versus* a vida rural. A primeira telenovela ambientada na Bahia tocava em temáticas contemporâneas como o divórcio, o preconceito racial, a emancipação feminina, a relação entre pais e filhos e mesmo problemas ligados à reforma agrária foram discutidos (FERNANDES, 1994, p. 137).

Entre os anos de 1970 e 1971 foi exibida *Assim na Terra Como no Céu* cuja trama criticava, de forma bem humorada, o estilo de vida no Rio de Janeiro (GOMES, 1998, p. 258). Esta telenovela além de buscar representar a juventude “dourada” de Ipanema tocou pela primeira vez, em temas sensíveis à época como o celibato dos padres e o consumo de drogas (AGUIEIROS, 2001, p. 123).

Um dos grandes sucessos de Dias Gomes, *Bandeira 2* foi inspirada na peça teatral *A Invasão*. A trama de *Bandeira 2* enfatizou as desigualdades sociais e a precariedade da vida na metrópole por meio de disputas entre bicheiros da zona norte do Rio de Janeiro, envolvendo o cotidiano das escolas de samba e de personagens retirantes nordestinos. A representação do cotidiano do subúrbio carioca em *Bandeira 2* era uma contraposição à imagem de Brasil desenvolvido e moderno veiculada no governo Médici.

Dias Gomes detinha uma preocupação constante em imprimir à sua produção cultural um tom de crítica política e sátira social, o que permitiu ao autor desenvolver uma linguagem especial, cuja sutileza possibilitou driblar a censura e, ao mesmo tempo, representar e analisar a realidade brasileira. Evidenciando a realidade nacional através de situações cotidianas, Dias Gomes buscou referências no realismo fantástico, presente na literatura latino-americana, para inserir “elementos do absurdo dentro da realidade, com uma dose muito grande de cultura popular. O realismo com que se poderia retratar a nossa realidade não pode prescindir do fantástico” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 94).

Representação do tradicional e do moderno em *O Bem-Amado*

A conjuntura dos anos 60, marcada pelos influxos modernizadores promovidos pelo regime militar coexistindo com estruturas contrastantes de origem tradicional/rural, ofereceu material básico para alimentar o repertório às tramas televisivas de Dias Gomes. Nos primeiros anos da década de 70, a telenovela que alcançou maior repercussão junto ao público, exibida às 22 horas, foi *O Bem-Amado*. Esta produção pode ser considerada um ícone televisivo, na medida em que foi pioneira em adentrar no “padrão Globo de qualidade”, sendo ainda a primeira telenovela em cores a ser produzida, com alcance ampliado pela transmissão em rede nacional (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 123). Apesar de enquadrada em um gênero ficcional que privilegia o melodrama, *O Bem-Amado*, diferente das telenovelas anteriores, não possui um romance como eixo condutor da estrutura ficcional. Exibida no governo Médici, a produção foi ao ar sob os holofotes da censura e, em todo seu processo, recebeu cortes e direcionamentos de conteúdo.

Seguindo o mesmo eixo condutor da peça⁸, o coronel Odorico Paraguaçu

8. Esta telenovela uma adaptação da peça teatral *Odorico os mistérios de amor e morte*, obra também de

(interpretado por Paulo Gracindo), nos 178 capítulos, busca, através de diversas artimanhas, alcançar sua promessa de campanha: a inauguração de um cemitério em Sucupira. Para esquivar-se da forte oposição política, que o acusa de ter desviado verbas da prefeitura para a construção de uma obra sem utilidade pública, Odorico maquiavelmente, arma diversas tramas para que alguém morra sendo, no entanto, sempre mal-sucedido. Nem o afogamento de D. Florzinha (Susy Arruda), as diversas tentativas de suicídio do farmacêutico Libório (Arnaldo Weiss), a vinda de um moribundo, foram insuficientes para realizarem seu sonho. A fim de obter êxito, Odorico Paraguaçu traz de volta a Sucupira um filho da terra: Zeca Diabo (Lima Duarte), um matador que, devido a uma promessa ao Padre Cícero, se redime. Como desfecho tragicômico ocorre a tão esperada inauguração com a morte do próprio prefeito.

Dias Gomes, em *O Bem-Amado*, explora bem os problemas decorrentes da modernização e os contrastes presentes através de uma estrutura rural remanescente. Para tanto, o autor ambienta a trama em dois cenários que representam esta ambivalência de valores: a capital Salvador e a cidade fictícia de Sucupira. Ao analisar as cenas de *O Bem-Amado* é possível identificar pujantes críticas a elementos tradicionais, que resistiam na política e na organização social brasileira.

No momento de sua veiculação, no início dos anos de 70, em tempos ditos de progresso, ainda permaneciam no cenário político brasileiro aspectos inerentes ao coronelismo. Sob novas bases, o poder econômico e político, em algumas regiões interioranas do país, ainda se concentrava nas mãos de lideranças locais. Dias Gomes, ao mencionar sobre a criação do personagem principal, afirma que Odorico “tornou-se o protótipo do político interiorano, produto do coronelismo” (GOMES, 1998, p. 188).

Victor Nunes Leal, na clássica obra *Coronelismo, enxada e voto* (2012), analisou as relações peculiares estabelecidas entre o poder local e o poder centralizado pelo Estado, no qual a figura do coronel exercia uma mediação privilegiada entre a política, a economia local e a capital, especialmente no período da República Velha (1889-1930). Assim, segundo Nunes Leal, o coronelismo pode ser entendido como um sistema político, uma complexa rede de relações que permeia todos os níveis de atuação política.

Neste sistema, o coronel sobressaía como figura do líder político local/municipal e direcionava seu eleitorado através do poder econômico, seu carisma e/ou através de práticas coercitivas como o voto de cabresto. Essa figura política tem como *locus* o município rural, que era o espaço onde as relações e práticas políticas consolidaram o mandonismo. Contudo, cabe destacar que as relações entre os coronéis nem sempre foram pacíficas. Em muitas cidades e regiões ocorreram disputas pelo poder local que colocaram famílias rivais em lutas violentas por gerações.

Ainda de acordo com o autor, a partir da figura do coronel, criou-se uma rede imbricada, estabelecida por relações públicas e privadas que determinaram a política nas esferas estadual e federal. Entretanto, esta política é entendida por Victor Nunes Leal (2012) como transitória, uma vez que seu alicerce está na economia agroexportadora, que tente a ser desestruturada pelo desenvolvimento industrial juntamente com a centralização do poder exercido pelo Estado.

Diferente de Nunes Leal (2012), José Murilo de Carvalho (1997), ao abordar esta temática, anos mais tarde, reconhece a longevidade das relações coronelísticas,

autoria de Dias Gomes, de 1962.

principalmente em regiões interioranas do país. Para o historiador, a superação destas estruturas dependia da democratização plena do país que “[...] só será alcançada quando estiver plenamente constituído um corpo de cidadãos independentes capazes de dirigir os governos pela representação” (CARVALHO, 2012 p. 19). Em contraposição à perspectiva defendida por José Murilo de Carvalho (1997; 2012), Dias Gomes, assevera que o personagem principal atesta a persistência de estruturas tradicionais em pleno contexto da ditadura militar:

E não se pense que a proibição de eleger livremente seus candidatos nos livra dos Odóricos provincianos e cidadãos, estaduais ou federais. Eles existem e continuarão existindo, com maior ou menor extroversão, pois são frutos, não da prática da democracia, mais da alienação e do oportunismo dos governantes, eleitos ou nomeados, escolhidos ou impostos (MERCADO, 1990, p. 215)⁹.

Sucupira, como acertadamente pondera Hamburger (2005, p. 152), pode ser entendida como uma representação metonímica do Brasil tradicional, onde há a sobrevivência de formas de sociabilidade vinculadas ao ambiente rural, visto neste contexto como “arcaico”. Sendo uma típica cidade do interior do país, contém elementos centrais de representação do rural e do tradicional, como ruas calçadas com paralelepípedos, uma praça central com coreto e ao fundo, a Igreja Católica.

Os personagens que habitavam Sucupira seguiam a tipologia popular, refletindo estereótipos, tendências, comportamentos e características comuns a modos de vida de diversas regiões interioranas do país do início de 1970, tais como: o prefeito/coronel, as solteironas, os demais representantes das famílias oligárquicas, o vigário, o dono da venda, o cangaceiro e o funcionário público (DIAS, 2009, p. 39).

No entanto, *O Bem-Amado* também apresentou personagens que retratavam práticas sociais atreladas à modernidade, bem como revela as figuras que evidenciavam a militância partidária do próprio autor. A análise dos personagens desta telenovela possibilita a percepção de uma multiplicidade de representações que expressam formas de sociabilidade de toda ordem, inseridas em um campo de lutas ideológicas imaginado por Dias Gomes. *O Bem-Amado* ultrapassa a estrutura do gênero melodramático, uma vez que seus personagens não seguem uma linha maniqueísta, isto é, com a divisão entre os adeptos do bem e do mal.

O personagem principal da trama, o prefeito Odorico Paraguaçu (protagonizado por Paulo Gracindo) – pertencente à família oligárquica Cajazeira, fazendeiro e dono de uma fábrica de dendê – representava a figura típica do coronel. Equilibrando-se entre o ódio dos Medrado e a irrestrita simpatia das três irmãs solteironas Cajazeira – famílias dominantes e rivais de Sucupira – Odorico faz do cemitério a bandeira de sua eleição. Com a moral ambígua e o linguajar pernóstico, Odorico popularizou nas telas uma característica inerente ao comportamento político brasileiro: a indistinção entre as esferas público e privada. Ao analisar este personagem, Igor Sacramento (2012) aponta que:

9. Nota escrita por Dias Gomes no programa do espetáculo de *O Bem-Amado*, encenado no Rio de Janeiro, em 1970 (MERCADO, 1990, p. 215).

Sua forma de fazer político era um tipo de arcaísmo que, por exemplo, não agradava aos comandantes da modernização conservadora e nem aos militantes da modernização comunista, porque as duas estavam firmadas no propósito de que a industrialização do país era fundamental, por um lado, para desenvolver o país e, por outro, para alcançar a “etapa” socialista da economia (SACRAMENTO, 2012, p. 306).

Em Sucupira, além do coronel Odorico Paraguaçu, das famílias oligárquicas – Medrado e Cajazeira – e da intensa participação da Igreja Católica na vida política e social da cidade, um elemento que merece destaque é a presença de um personagem que representava o cangaço. Zeca Diabo (interpretado por Lima Duarte) era matador marginalizado pelas condições sociais e políticas de seu ambiente.

Ao abordar o atraso desencadeado pela permanência das relações coronelísticas, Dias Gomes observou as estruturas rurais e tradicionais do campo não mais sob a perspectiva bucólica e livre das desigualdades sociais. O nacional-popular concebia a cultura popular como vinculada a um ideal de conscientização, subvertendo-o, dessa forma, à assimilação de valores da tradição rural, que era associada ao atraso nacional. É possível verificar que, em *O Bem-Amado*, os tipos populares, como o cangaceiro Zeca Diabo e os pescadores, são pueris, inocentes, vítimas da estrutura sociopolítica a qual estavam submetidos. Esta concepção alinhou-se à percepção nacional-popular da construção da imagem do autêntico povo brasileiro (RIDENTI, 2014).

Apesar do fato da censura federal, após ter transcorrido mais de um terço da telenovela, ter realizado cortes e vetado do texto a palavra coronel, as críticas com relação aos aspectos políticos e sociais, vinculados ao passado agrário, não foram questionados. A imagem que o regime desejava transmitir era o “Brasil Grande”, que superava sua origem agrária através da modernização.

Assim, ao satirizar a permanência de elementos tradicionais, Dias Gomes não se contrapôs às premissas postuladas pela ditadura militar. Seguindo diretrizes de uma política centralizadora, o Estado autoritário buscava tecer uma unidade, uma “identidade nacional”. Dessa forma, características remanescentes ao coronelismo, como a concentração de poderes locais, não estavam de acordo com o processo de centralização administrativa.

O regime militar visava à sobreposição do atraso das estruturas sociopolíticas através da centralização do poder conjugada à modernização. Nesta linha, a telenovela tornou-se um espaço catalizador de significados díspares sem, contudo, se contrapor ao projeto isolado de nenhuma dessas forças.

A veia cômica foi explorada por Dias Gomes na construção de personagens que retratavam aspectos associados ao meio rural e à forma tradicional de sociabilidade em um Brasil que buscava se caracterizar como urbano, “moderno” e “desenvolvido”.

O donzelismo juramentado das irmãs Cajazeiras, a simplicidade de Zeca Diabo e a ingenuidade de Zelão das Asas contrastavam com a sensatez do médico Juarez Leão (interpretado por Jardel Filho), a liberdade Telma Paraguaçu (Sandra Bréa), e a irresponsabilidade de Cecéu Paraguaçu (João Paulo Adour) e do *hippie* Nadinho (Jorge Botelho). Os personagens Juarez Leão, Telma, Cecéu e Nadinho possuem um nível de escolaridade elevado, adquirido em grandes centros urbanos, bem como são afeitos à

modernização dos costumes. As estruturas que sinalizam a modernização são exógenas à constituição político-social de Sucupira, estando sempre associadas à capital, Salvador.

Vindo de Salvador, Juarez é o forasteiro que interfere com seus valores éticos e modernizantes no previsível cotidiano de Sucupira. O personagem se culpa pela morte de sua esposa, bebendo compulsivamente e se comportando, muitas vezes, de forma agressiva e intimidante. Contudo, não deixou de exercer a atividade crítica. Ao trabalhar numa pequena cidade, quis fugir da capital, onde era acusado de um crime que não havia cometido. Em Sucupira, Juarez se posicionará contra as injustiças cometidas pelo prefeito que pretendia fazer uso privado do serviço de saúde pública, penalizando inimigos e adversários. Da mesma forma, o médico se mobiliza contra a exploração dos pescadores, tentando conscientizá-los da realidade sócio política.

Telma, de acordo com a historiadora Denise Rollemberg (2011, p. 4), é “[...] uma mulher bonita e de ideias nada provincianas sobre o amor”. Não sem propósito, fora interpretada pela atriz Sandra Bréa, tida na época como um símbolo sexual. Ela havia vivenciado a liberdade em termos comportamentais, indo morar até mesmo em uma comunidade *hippie*. A personagem por meio de novas formas de expressão da individualidade, contrapondo-se aos padrões normativos da ideologia da domesticidade. Suas cenas são marcadas por uma afirmação constante de liberdade que se contrapõe à estrutura sociocultural da cidade. Esta oposição é marcada por críticas e discussões com o coronel Odorico Paraguaçu, que sempre insistia no cerceamento à autonomia da jovem.

Nas décadas de 60 e 70, a mulher passou a ocupar novos espaços de sociabilidade, superando a figura feminina que se estruturava a partir do masculino e cuja função era apenas a de auxiliar seu crescimento, nas esferas pública ou privada (RAGO, 2003, p. 1-3). Assim, a emancipação feminina foi representada principalmente pelo comportamento da personagem Telma que, por sua vez, não divergia da mulher da época, que por meio de novas formas de expressão da individualidade, adquiria maiores níveis de escolaridade e entrava maciçamente no mercado de trabalho (RAGO, 2003, p. 2).

A autoridade patriarcal era sempre colocada em cheque pela afirmação de novos valores e posturas sociais. Telma se afirmava, portanto, por meio de um posicionamento questionador, frente à opressão machista de seu pai, aos códigos de sexualidade e aos modelos de comportamento impostos pela sociedade. Por meio das ações dessa personagem, Dias Gomes explorou a emancipação feminina, a libertação de costumes, a possibilidade de estabelecimento de várias relações amorosas e a dissociação de sexo e casamento. Contrapondo ao comportamento desta personagem, nota-se a estigmatização da mulher solteira, concepção social ainda presente na década de 70. Em várias passagens da telenovela, as irmãs Cajazeiras Dorotéia (Ida Gomes), Dulcinéia (Dorinha Duval) e Judicéia (Dirce Migliaccio) são caracterizadas como mal-amadas e solteironas, zelando por valores tradicionais ao mesmo tempo em que eram extremamente vulneráveis às promessas de casamento.

O segundo filho de Odorico, Cecéu (João Paulo Adour), é o jovem irresponsável, mimado, inconsequente, filho de coronel ou *playboy*. Não sofre nenhuma punição por conta de suas irresponsabilidades em razão de integrar uma família tradicional e influente econômica e/ou politicamente. Suas ações são abusivas, indo do roubo de carro, passando por direção perigosa até tentativa de estupro. Cecéu tem como melhor

amigo o *hippie* Nadinho (Jorge Botelho). Este se muda para Sucupira e desempenha, junto ao filho de Odorico, uma série de transgressões incompatíveis com o lema “paz e amor”.

Entre falas, comportamento, ações e gestuais do personagem Nadinho, Dias Gomes emanava representações sobre o movimento *hippie* e a adesão a ele por parte da juventude brasileira¹⁰. Sobre a construção do personagem *hippie*, Rollemberg (2011, p. 11) observa que o autor acaba por caracteriza-lo como um “idiota, um inútil, encostado na casa do coronel, à sombra do seu filho *playboy*”. Na trama, Nadinho é filho de milionários e segue a filosofia do *drop out*, a qual consiste, segundo definição de Paes (1992, p. 23), em “cair fora da família, da cidade, do racionalismo, enfim, da repressão” do sistema socialmente estabelecido. Como acentuam Zappa e Soto (2011, p. 259), se posicionar como um *drop out* “era a primeira condição para se tornar um verdadeiro *hippie*”.

A conexão com o contemporâneo estimulou o senso de interação, viabilizando a apropriação de elementos por parte dos telespectadores. Com exceção do médico Juarez Leão, todos estes personagens utilizaram um figurino moderno, composto por peças bastante coloridas e ousadas. Conforme aponta Kehl (1979, p. 25), tal representação visava atender à demanda da indústria cultural que formatou produtos para atingir os 30 milhões de jovens brasileiros do início da década de 70. A autora sugere que a indústria cultural, ao recriar movimentos como o fenômeno *hippie*, termina por redimensioná-los, esvaziando seu conteúdo mais radical e criando produtos que podem ser consumidos pelo público.

[...] os personagens jovens trazem para o vídeo seus modismos, seus conflitos com a velha geração, suas propostas de transformação devidamente absorvidas e esvaziadas pela indústria cultural, que vende qualquer proposta libertária sob a forma de “calça velha, azul e desbotada” (KEHL 2005, p. 427).

Contudo, em Sucupira, pode-se notar a coexistência de símbolos que expressavam as novas experiências cotidianas advindas da modernização, que conviviam com as tradicionais formas de sociabilidade. Elementos de caracterização orientavam a dicotomia e a distinção entre o universo moderno e rural como, por exemplo: carro e a carroça/ cavalo; o cigarro de palha e o cigarro industrializado; o chapéu e as bandanas; as botas e o tênis; saveiros e o navio; cachaça e uísque; entre outros.

Outro recurso empregado por Dias Gomes para identificar aspectos contemporâneos ao momento de exibição de *O Bem-Amado* foi a linguagem. O emprego da linguagem coloquial, juntamente com o uso irrestrito de gírias em voga no ano de 1973. Assim, constantemente, são empregados, principalmente nos núcleos mais jovens, gírias como “grilo”, “bicho”, “camarada”, “amizade”, “colé”, “careta”. Em contrapartida, o vocabulário dos personagens que representavam aspectos associados ao tradicional era composto por termos característicos do nordeste brasileiro como “arretado”, “porreta”, “avexado”, “oxente”, entre outros.

_____ A convivência entre as formas de sociabilidade associadas ao tradicional e o 10. Movimentos de contracultura, como o *hippie*, emergiram na década de 60 e se mantiveram por boa parte na década seguinte. Eram constituídos com base no desejo de uma felicidade individual, simples, distante da sociedade de consumo e do moralismo, sem pretensões à organização político-partidária. Groppo (2000, p. 615) afirma que tal comportamento se deu com o estabelecimento de “novos tipos de relações sociais e sexuais, a experimentação constante e eclética de drogas, misticismos, religiosidades, filosofias”.

moderno alinhavam tensões que se refletiam, principalmente, na esfera comportamental dos personagens. Valores tradicionais eram contestados moralmente através da transgressão de regras de conduta social, o que gerava, frequentemente, conflitos entre as gerações. Estas novas formas de sociabilidade podiam ser notadas à medida que o ambiente rural e tradicional de Sucupira era invadido por uma “liberação de costumes”. Portanto, representando simultaneamente as estruturas tradicionais e modernizantes da sociedade brasileira, Dias Gomes tocou em questões que pululavam vários debates em frentes culturais e políticas.

Considerações finais

O Bem-Amado aproximou-se de aspectos da realidade política e social brasileira ao aludir aspectos próprios do coronelismo remanescente, mesmo com o crescente processo de modernização, que galvanizou o país naquele momento. Sucupira expressou a resistência das estruturas tradicionais e rurais em meio ao processo de modernização e urbanização da sociedade.

A telenovela também sinalizou as novas configurações sociais presentes no início dos anos 70, desencadeadas pelo processo de modernização, buscando o rompimento com antigos padrões de relações familiares e tradicionais modos de sociabilidade. Pode-se notar que este processo foi conduzido pela classe média urbana. Dessa forma, *O Bem-Amado*, passou a ser um espaço privilegiado e pedagógico do que significa ser moderno, se mantendo sintonizado com costumes, moda e comportamentos contemporâneos.

Independente do projeto político, à esquerda ou à direita, Sucupira era o *locus* onde se encontrava o atraso em tempos de progresso. O nacionalismo, concebido pelo regime militar, e o nacionalismo ancorado na ideologia nacional-popular, da qual Dias Gomes fazia parte, continha os pontos de intersecção, uma vez que havia elementos comuns entre as duas concepções políticas, como a contraposição entre a estrutura político-social agrária e a busca pela modernização como caminho para o desenvolvimento do Brasil.

Esta modernização seria, para a esquerda, a fim de alcançar a etapa rumo ao socialismo. E para a direita, estaria relacionada a uma postura liberal, com o objetivo de consolidar e desenvolver o capitalismo. Dias Gomes, em *O Bem-Amado*, ao representar as estruturas tradicionais e modernas, além de buscar atender as demandas da indústria cultural, ora dava mostras de colaboração com o regime, ora realizava críticas ao Estado autoritário.

Ao analisar as imagens e representações encetadas em *O Bem-Amado*, com aspectos que remontavam a estrutura moderna e a tradicional, pode-se ter a percepção de elementos estruturais e dinâmicos da vida política e social brasileira, do início dos anos 70. Estes seguiam inalterados, ao contrário do almejado processo modernizador da ditadura, bem como das inter-relações contidas na concepção de nacionalismo apropriada por Dias Gomes e pelo regime militar brasileiro.

Referências

AGUIEIROS, Gabriela Hassimoto. *Ficção televisiva e política: a obra de Dias Gomes*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e

Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.

BUSETTO, Áureo. Relações entre TV e poder político: dados históricos para um programa de leitura dos produtos televisivos no ensino e aprendizagem. In: PINHO, Sheila; SAGLIETTI, José (Org.). *Núcleos de Ensino*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

_____. A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas e fontes. In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicolletti (Org.). *Dimensões do político na historiografia*. Campinas: Pontes Editora, 2008.

CARVALHO, José Murilo. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. *SciELO Brasil*, Rio de Janeiro, vol. 40, n. 2, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003>. Acesso em: 15 jan. 2016.

_____. Prefácio à sétima edição. In: LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

DIAS, José. *Odorico Paraguaçu, o bem-amado de Dias Gomes: história de um personagem larapista e maquiavelento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

GROPPO, L. A. *Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis nos anos 1960*. Tese de Doutorado (Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2000.

HAGEMEYER, Rafael. *História & audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HAMBURGUER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

_____. Beto Rockefeller, a motocicleta e o Engov. *Revista Significação*, São Paulo, n. 41, p. 14-36, 2014.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KEHL, Maria Rita. As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

_____. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: CARVALHO, Elizabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza (Orgs.). *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco. População e sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). *Modernização, ditadura e democracia 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MERCADO, Antônio. *Coleção Dias Gomes: falsos mitos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (Org.). *Fontes*

históricas. São Paulo: Contexto, 2011.

OLIVEIRA, Wellington Amarante. Televisão e história: os (des) caminhos teórico-metodológicos trilhados na pesquisa histórica sobre a criação do programa Telecurso 2º Grau da Fundação Roberto Marinho, 1978-1981. In: IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 2013, Londrina. *Anais IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2013. p. 3189-3199.

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

_____; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992.

PALHA, Cássia R. Louro. *A Rede Globo e o seu Repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Tese de (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2008.

PRADO, Luiz Carlos; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge (Org.) *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

RAGO, Margaret. O feminismo no Brasil: dos anos de chumbo à era global. *Revista Lybris Estudos Feministas*. Brasília, n. 3, jan./julho, 2003.

REIS, Daniel Aarão (Org.) *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *A história da televisão do Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2014.

ROLLEMBERG, Denise. “O Bem-Amado” e a Divisão de Censura de Diversões Públicas. In: ANPUH, 2011, São Paulo. *Anais do Simpósio Nacional de História*. São Paulo, 2011. p. 1-12.

SACRAMENTO, Igor. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2012.

_____; SILVA, Marco A. R; RIBEIRO, Ana Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, jul./dez., p. 65-80, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras, 2003.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.