



## Dias Gomes, do PC à TV: Questões Para Uma Análise Histórica <sup>1</sup>

Igor Sacramento<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

Neste trabalho, são apresentadas as questões que estão norteando os primeiros passos da minha pesquisa para a tese de doutorado, provisoriamente intitulada “Dias Gomes, do PC à TV: a trajetória de um subversivo”. Para tanto, explico como serão analisados: 1) o processo de construção social de Dias Gomes como teledramaturgo; 2) as práticas de reconhecimento, de consagração e de execração da obra e da autoria de Dias Gomes em diferentes contextos; e 3) os limites e as possibilidades de atuação desse autor, identificado com o comunismo, no período em que trabalhou na *TV Globo*. Assim, poderá se pensar as novas formas de experiência estética propostas pelo *teledramaturgo* e as antigas formas, apresentadas pelo *dramaturgo*, como construções sociais de época.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dias Gomes; teledramaturgia; autoria; leitura; história.

### Introdução

Alfredo de Freitas Dias Gomes se revelou como dramaturgo no limiar dos anos 1940,<sup>3</sup> quando as instituições intelectuais e as funções artísticas, por meio de múltiplas redes, convergiam para o Estado. No entanto, foi, nos 1960, quando artistas e intelectuais brasileiros compartilharam de maneira mais ampla e intensa sentimentos de transformação da realidade brasileira num sentido revolucionário, procurando, assim, conscientizar o povo de sua potência transformadora a partir de um “relacionamento intrometido” entre arte e política (HOLLANDA, 1992: 15-36; ORTIZ, 2003: 68-78;

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Ficção Seriada do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Para contato, o endereço eletrônico é o seguinte: igorsacramento@gmail.com.

<sup>3</sup> Aos 15 anos, a sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas*, foi premiada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1939. Ela foi seguida por *Pé de Cabra* (1942), *João Cambão* (1942), *Amanhã Será Outro Dia* (1943), *Doutor Ninguém* (1943) e *Zeca Diabo* (1943), produzidas pela Companhia Procópio Ferreira, quando já estava morando no Rio de Janeiro. Em 1944, a convite de Oduvaldo Viana (pai), foi trabalhar na *Rádio Pan-Americana*, de São Paulo, fazendo adaptações de peças, romances e contos para o Grande Teatro Pan-Americano. Além do teatro, escreveu romances: *Duas Sombras Apenas* (1945), *Um Amor e Sete Pecados* (1946), *A Dama da Noite* (1947) e *Quando É Amanhã* (1948). Em 1948, regressou ao Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar em várias rádios, sucessivamente: *Rádio Tupi*, *Rádio Tamoio* (1950), *Rádio Clube do Brasil* (1951) e *Rádio Nacional* (1956). Paralela a essa experiência, Dias Gomes escreveu *Beco Sem Saída* (1944), *O Existencialismo* (1944), *A Dança das Horas* (inédita), adaptação de seu romance *Quando é Amanhã* (1949), *O Bom Ladrão* (1951), *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* (1954) e *O Pagador de Promessas* (1959). As datas referidas às peças correspondem ao ano em foram escritas.



PÉCAUT, 1990: 97-191; RIDENTI, 2000: 23-139; RIDENTI, 2005; SILVA, 2001), que Dias Gomes se tornou um sucesso. Peças dele como *A Invasão* (1960), *A Revolução dos Beatos* (1961), *O Bem-Amado* (1962), *O Berço do Herói* (1963) e *O Santo Inquérito* (1966) não só acompanharam esse processo como foram tomadas como exemplos de um esquema dramático realista ajustado ao gosto popular por dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e por Paulo Pontes.

Apesar desse envolvimento com a dramaturgia nacional-popular, Dias Gomes não menosprezou a televisão, como outros artistas de esquerda da época faziam, por a terem concebido como indústria e não como arte.<sup>4</sup> Ele não tardou em fazer parte do quadro de funcionários da *TV Globo* – além de maior emissora do país, tida como sustentáculo do regime militar –, quando sua situação econômica não lhe permitia sequer recusar qualquer convite de trabalho (DIAS GOMES, 1998: 255). Anos depois da consagração da adaptação cinematográfica de *O Pagador de Promessas* (1963),<sup>5</sup> dirigida por Anselmo Duarte, que faturou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, Dias Gomes estreou na emissora com *A Ponte dos Suspiros* (1969), escrita sob o pseudônimo de Stela Calderón, para fazer lembrar o padrão melodramático das telenovelas brasileiras à época (BORELLI & RAMOS, 1991: 55-80). Além disso, era uma estratégia para que ele evitasse represálias de outros colegas de “revolução”. Depois de aceitar um aumento salarial para assinar com seu próprio nome obras de sua autoria,<sup>6</sup> o que conferiria prestígio e visibilidade para a emissora no momento em que forjava o “Padrão Globo de Qualidade” e investia no incremento da programação efetivamente nacional no horário nobre, Dias Gomes assumiu a responsabilidade do abandono do formato melodramático em nome do realista nas telenovelas, que passariam a ser calcadas na “vida real” dos brasileiros como garantia de sucesso (FREIRE FILHO, 2005: 167-178; KEHL, 1986: 290-292; KEHL, 2005: 426-427; WANDERLEY, 2005: 168-217).<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Há que se ressaltar, todavia, que, por volta de 1953, quando a *TV Tupi* (à época, a única emissora localizada no Rio de Janeiro) não tinha escritores contratados e comprava programas avulsos, Dias Gomes começou a escrever peças policiais, shows e tudo mais que pudesse compor a grade da emissora, sob o disfarce do nome de amigos e da esposa da época, Janete Clair (SILVA JÚNIOR, 2001: 86), num momento em que a classe artística tinha a expectativa de que a televisão se tornaria a “oitava arte” e, portanto, um novo – e legítimo – mercado de trabalho (FREIRE FLHO, 2003).

<sup>5</sup> Além desse filme, outros textos do dramaturgo foram adaptados para o cinema: *O Marginal* (1974), dirigido por Carlos Manga, *O Rei do Rio* (1985), adaptação de *O Rei de Ramos*, dirigido por Fábio Barreto, e *Amor Em Campo Minado* (1987), dirigido pelo cubano Pastor Vera.

<sup>6</sup> Apesar do trabalho na televisão, Dias Gomes foi autor, concomitantemente, de peças para o teatro como *Amor em Campo Minado* (*Vamos Soltar os Demônios*) (1969), *As Primícias* (1977), *O Rei de Ramos* (1978), *Campeões do Mundo* (1979) e *Meu Reino Por um Cavalo* (1988).

<sup>7</sup> Porém, essa discussão da “novela da vida real” se iniciou com a exibição da “moderna” *Beto Rockfeler* (1968), de Bráulio Pedroso e Cassiano Gabus Mendes, que recorreu ao Cinema Novo, ao Cinema



Essa apropriação das práticas artísticas da esquerda brasileira não implicou somente a mudança do modelo estético. A contratação de artistas (Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Vianinha são alguns deles) não significou que, naquele momento, eles estavam atendendo exclusivamente aos desígnios do gosto da classe média e não mais ao da popular. O incipiente sistema cultural “artista-obra-público” da primeira metade dos anos 1960 não conseguia a popularidade esperada. Ao contrário, é sabido que cada vez mais a audiência se limitava ao jovem estudante universitário e a outros artistas (NAPOLITANO, 2001a: 104). Na televisão, por sua vez, também houve uma disjunção entre o público-alvo e o público atingido, que correspondia, majoritariamente, às classes D e E, não às A, B e C, como se pretendia (HAMBURGER, 2005: 73).

Essa inversão interessava a artistas como Dias Gomes que, finalmente, poderiam se comunicar verdadeiramente com o “grande público”. As telenovelas *Verão Vermelho* (1969/1970), *Assim na Terra Como no Céu* (1970/1971), *Bandeira 2* (1971/1972), *O Bem Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Saramandaia* (1976), *Sinal de Alerta* (1978/1979), *Roque Santeiro* (1985/1986), *Mandala* (sinopse e primeiros 35 capítulos) (1987/1988) e *Araponga* (1990/1991); a micronovela *O Fim do Mundo* (1996); as minisséries *O Pagador de Promessas* (1988), *Noivas de Copacabana* (1993), *Decadência* (1994), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998) e o seriado *O Bem Amado* (1979/1984), todas produções escritas por Dias Gomes, tiveram a possibilidade de, finalmente, conscientizar o povo brasileiro de sua capacidade de se engajar numa luta revolucionária pela transformação do país ou estava somente servindo a intenções mercadológicas da televisão brasileira, mantendo e consolidando a ordem vigente e alienando o público? É tão simples assim? Na televisão, um autor de esquerda, filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) por 30 anos, não poderia ser engajado porque, numa “era da apatia” (JACOBY, 2001) e também do “esmaecimento do afeto” (JAMESON, 2003), propagada pelo “discurso pós-moderno” do fim das utopias e da história e pela centralidade da cultura de massa e do mercado, ele não seria mais um revolucionário, mas seria apenas mais um domesticado, um cooptado pela televisão, um dos mais atuantes instrumentos do sistema capitalista? Mesmo na televisão, as utopias não podem ser reinventadas e reconhecidas? Não podem ser produzidos espaços possíveis de resistência e de crítica?

---

Marginal e ao Tropicalismo como referências estéticas, vinculando-se, assim, a um processo cultural mais amplo, mesmo que distante de suas sofisticações (BORELLI & RAMOS, 1991: 80).



Em que pesem a cooptação ideológica da própria indústria televisiva e a utilização das obras desse artista para elevar o nível de qualidade da emissora (ORTIZ, 2001; FREDERICO, 1999; MICELI, 1994), também devem ser analisadas as diferentes condições e lógicas sociais concretas que determinaram a presença, a atuação e a ausência dele na televisão e percebidas as dimensões da problemática social presente nos seus trabalhos para a televisão, dando conta, com isso, das ambigüidades da indústria cultural.

Por entender que a comunicação como produtora de novas formas de socialização, vetorizadas por práticas culturais, mercadológicas e tecnológicas, com amplas conseqüências para a sociedade, acredito ser fundamental trabalhar as transformações provocadas pela consolidação da indústria cultural no Brasil que possibilitaram a entrada e atuação de Dias Gomes na *TV Globo*. Diferente de qualquer outro artista de esquerda, ele teve o maior tempo de serviço na televisão (30 anos, de 1969 a 1999), poderá contribuir para a discussão da complexa relação de mútua afetação e pertencimento entre comunicação e cultura. Desse modo, para além daquelas dicotomias estabilizantes e simplificadoras, pode-se materializar as disputas ideológicas que constituíram a trajetória de Dias Gomes na televisão.

No decorrer da realização da pesquisa para a minha dissertação de mestrado,<sup>8</sup> deparei-me com outros textos publicados nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo* e nas revistas *Veja* e *Filme Cultura* sobre a atuação de artistas da esquerda brasileira na *TV Globo* da década de 1970, além daqueles sobre cineastas como David Neves, Domingos Oliveira, Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Gustavo Dahl, Hermano Penna, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Paulo Gil Soares e Walter Lima Júnior. Chamou-me a atenção mais ainda o impressionante volume de críticas e matérias sobre a participação de Dias Gomes. Por exemplo, para o *Jornal do Brasil* do dia 29 de outubro de 1971, Valério de Andrade escreveu o seguinte na matéria “Rio, Zona Norte”, elogiando o “bom gosto” na aproximação da telenovela *Bandeira 2* com o Cinema Novo, especialmente com o filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1957, um dos fundadores daquele movimento:

---

<sup>8</sup> Na dissertação, estudei as condições que possibilitaram a presença e a participação de cineastas de esquerda em dois programas jornalísticos da *TV Globo* nos anos 1970, *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*. Minha questão central era discutir os limites e as possibilidades de atuação daqueles cineastas dentro da maior emissora do país, mostrando "o que estava em jogo" nesse contato. Para reconstituir esse terreno de lutas ideológicas, optei por considerar toda a produção da imprensa da época sobre os programas, os cineastas e a televisão em geral, além das memórias de cineastas e de jornalistas que trabalharam para os programas e da análise de três documentários dirigidos por Eduardo Coutinho e por João Batista de Andrade. Para saber mais, consultar Sacramento (2008).

Atuando nesta linha de ação, já testada com êxito no cinema e no teatro, Dias Gomes deslocou a televisão para a Zona Norte e o submundo carioca. Autor de duas novelas de sucesso, *Verão Vermelho* e *Assim na Terra como no Céu*, ele tem suficiente conhecimento da mecânica da TV e talento pessoal para transformar *Bandeira 2* em um triunfo nos limites da tela pequena.

Todavia, os textos sobre o teledramaturgo não eram apenas de consagração. Renato de Moraes, no artigo “A antinovela de Dias Gomes”, para a revista *Veja* do dia 2 de setembro de 1978, lamentou o abandono, em *Sinal de Alerta*, daquilo que mais caracterizava as obras televisivas do autor – a qualidade narrativa:

O baixo investimento nesta que será a última telenovela do horário das 22 horas não justifica o esquecimento da narrativa. Dias Gomes está tão preocupado em alertar o público sobre as mazelas da poluição nas grandes cidades que se esquece daquilo que o público mais necessita: boas histórias. Os personagens são mal elaborados e a direção é confusa, algo que, certamente, não condiz com o tão festejado “padrão Globo de qualidade”.

Como pude apontar ao citar esses dois textos, a autoria das produções teledramatúrgicas é creditada ao escritor (roteirista) e não ao diretor como no cinema, o que reforça a herança radiofônica e literária do gênero (ORTIZ, 1991: 11-54). No entanto, a autoria que é atribuída a Dias Gomes retoma a idéia de uma “política” capaz de preservar a liberdade e a autonomia de criação do autor em relação à indústria à maneira como foi iniciada pela *Novelle Vague* (STAM, 2005: 102-107) e que teve continuidade no Cinema Novo (BERNARDET, 1994). Nos estudos sobre telenovela, por sua vez, a autoria tem sido vista tanto como um conjunto de “marcas formais” presentes em textos de um escritor que por elas mesmas o distingue de outros (NOGUEIRA, 2000) quanto como uma “construção social” em que estão envolvidos diversos processos de reconhecimento e de consagração por outros profissionais de televisão, pela crítica jornalística e pelo público (SOUZA, 2004).

Diferentemente da minha dissertação em que analiso a presença e a atuação de um grupo de cineastas do Cinema Novo em conjunto e no conjunto de relações, práticas e disputas ideológicas presentes no jornalismo televisivo da *TV Globo* nos anos 1970, com a pesquisa **Dias Gomes, do PC à TV: a trajetória de um subversivo**, poderei discutir a partir da densidade de uma trajetória individual (VELHO, 1994: 31-48), e não da de um grupo, as transformações e os apagamentos nas obras de um artista de esquerda na televisão. Todavia, essa opção toma como princípio que as escolhas do indivíduo nunca são atos autônomos da realidade social, mas são constituídas pelas múltiplas pressões e



determinações de um processo social material específico no todo das interações sociais envolvidas (BOURDIEU, 2006: 183- 192; WILLIAMS, 1979: 87-92). Como antes, pretendo aprofundar a discussão dessa individualidade, dessa especialidade, atribuída pela imprensa aos cinemanovistas que trabalharam para o *Globo-Shell Especial* e para o *Globo Repórter* e, como pude apontar, também a Dias Gomes, todos eles donos de um “passado autêntico” que ora condicionava bons trabalhos para a televisão, ora determinava obras que não eram pertinentes a essa mídia eletrônica. Era, portanto, uma valorização conferida a uns pela participação na televisão como grupo e ao outro como indivíduo.

### **Para uma análise multidimensional da produção televisiva**

Para que essa história seja escrita, é preciso avaliar a área em que ela se insere. Diferente da situação da pesquisa em televisão no Brasil que, nos anos 1970, era dominada pela Sociologia e pela Economia Política da Comunicação, nos anos 1980, pela Antropologia e, nos anos 1990 em diante, pela “bajulação dos profissionais de TV e de suas realizações”, minimizando a crítica e enfatizando as ações individuais (BERGAMO, 2006: 325), proponho como alternativa que não sejam menosprezados os fatores sociais, culturais e históricos que fazem parte nas produções televisivas. Sendo assim, não se deve supervalorizar uma análise estética que ignora qualquer espécie de constrangimento como constitutivo do texto televisivo.

Para concretizar esse objetivo, certamente, é preciso efetuar uma reorientação da pesquisa histórica da televisão brasileira em direção à aceitação do caráter multidimensional (industrial, social, cultural, tecnológico e estético) do meio, mostrando como ele é moldado por fatores internos (a programação, a produção e a divulgação) e externos (a crítica, a regulamentação e o consumo), contemplando, assim, outros elementos, além dos determinantes políticos e econômicos. Assim, o compromisso é garantir um caráter mais holístico que enfatize a atuação das forças e das mediações sociais, culturais, econômicas e tecnológicas no processo de produção televisivo (FREIRE FILHO, 2007: 122). Ao contrário de rejeitar a análise textual da televisão pelo fato de seu caráter ter sido predominantemente imanentista e idealista, há que se fazer uma revisão crítica que a capacite a tomar o texto e o contexto como imbricados: o texto é sempre contextualizado, assim como o contexto é sempre textualizado. Desse modo, nenhum fenômeno é entendido como essência, um dado imediato, mas como um conjunto de dados mediatizados, resultados da intervenção que





se estabelece na associação de determinadas condições e pressões sociais a práticas de produção e de recepção.

Nessa perspectiva, a televisão será considerada na sua multidimensionalidade. Entendendo a dimensão tanto como uma unidade que pode ser decomposta em outras menores quanto como vetores que atuam no intuito de modelar um espaço, essas determinantes e suas pressões serão tomadas como numa totalidade diferenciada e articulada. Assim, são reconhecidas na aparente independência das dimensões industrial, social, cultural, tecnológica e estética da televisão a constante impregnação e imbricação delas.

Para atingir esses objetivos, adoto o materialismo cultural de Raymond Williams (1979; 1992; 1997; 2005) como inspiração teórica. Ao considerar que a ideologia não pode ser trabalhada como um conceito abstrato, mas como uma prática social concreta, Williams ensina que não podem ser excluídos de qualquer análise desse tipo os indivíduos, suas produções e as suas posições diante das transformações do mundo. A imaginação, o pensamento, a criação cultural e as artes não podem ser reduzidos a meros meios técnicos de uma vida abstrata, mas devem ser vistos como numa articulação constante e conflituosa, formando um todo, impossível de ser tomado como em separado. Williams, enfim, resume que a ideologia nunca está à parte das mudanças sociais.<sup>9</sup> Nesse sentido, não se pode conceber uma teoria que trate os fenômenos como um “sempre passado”, como imóveis, estáveis e já conhecidos, mas devem ser considerados os acontecimentos que escapam do formal, do hegemônico, mesmo que sejam possíveis por ele ao mesmo tempo em que são responsáveis por revigorá-lo (BAKHTIN, 2004: 119).

Nesse sentido, o projeto se estrutura em torno do objetivo principal de estudar a participação de Dias Gomes na televisão menos na verificação de questões específicas (identidade nacional e política; ética; latinidade e realismo mágico) *a partir das* obras do teledramaturgo (AGUIEIROS, 2001; MEDEIROS, 2000; MOTTER, 2000; PAIVA, 2001) do que na investigação daquelas práticas discursivas *no interior das* pressões e limites determinantes da televisão e da sociedade brasileira de diferentes décadas, marcadas

---

<sup>9</sup> Para Williams, como muito bem resume Cevalco (2001:150), a ideologia se apresenta, em seus diversos sentidos, como um sistema relativamente formal de valores, crenças e idéias que pode ser abstraído de um todo social, como uma visão de mundo ou de classe. Isso impede o teórico em geral de ver que os valores e significados, os dominantes, mas também emergentes, impregnam o todo social e estão mais misturados do que faz supor a descrição de uma ideologia monolítica a dominar tudo e todos. A falta de ênfase no emergente ou mesmo no meramente alternativo ao dominante, implícita tanto nas descrições da ideologia totalitária quanto nas de superestrutura determinada, pode levar o teórico a retirar-se, na descrição acurada de Williams, para uma “complexidade indiferente”.



pela consolidação de “tempos pós-modernos” que poderiam ter engendrado o fim da utopia e a celebração da era da apatia.

Na primeira abordagem, encontra-se o acabamento, o produto acabado, que tem autor, diretor e meio produtor. Assim, o objeto está pronto para as aproximações com o que, em princípio, estaria fora dele. Toma-se, aqui, o paradigma representacional. Já, na segunda abordagem, busca-se o inacabamento, o processo de acabamento, de que fazem partes os conflitos, as disputas e as práticas de reconhecimento dentro do sistema de significações vivido pelos realizadores (escritores, produtores, diretores, atores, roteiristas, cinegrafistas, técnicos) e pelo público (especializado ou não) no calor dos acontecimentos, isto é, na existência presente deles e não quando já estão mortos e passados. O que interessa, portanto, são os diversos modos como foram vividos os diferentes processos de fazer telenovela. Assim, não se isola o trabalho do escritor, mistificando-o como algo distinto, porque é superior: espiritual, elevado, único e individual. Procura-se mostrar as relações sociais do trabalho artístico, que é limitado por determinações de mercado e não puramente pelo bel-prazer do autor.

Portanto, proponho que a autoria – e a existência de um “autor revolucionário” na televisão, no caso – não seja pensada como o “dom natural” de um gênio, livre das coerções e dos interesses sociais e dono do significado de suas realizações, como está presente na idealização romântico-iluminista que se funda, ora na obliteração das múltiplas determinações sociais possibilitadoras e formadoras da genialidade, da liberdade e da propriedade, ora na consideração delas como autenticações da autoria (BOURDIEU, 1996; ELIAS, 1995; GARCÍA CANCLINI, 1980; WILLIAMS, 1969, WOLFF, 1992). A intenção de um autor é um texto complexo que pode ser debatido, traduzido e interpretado de diversas maneiras, como qualquer outro, já que o autor existe dupla e concomitantemente como texto e no interior do texto (BAKHTIN, 2003: 312; EAGLETON, 2006:106). Nesse sentido, o processo de significação da autoria é constituído por vários indivíduos (além do próprio escritor) envolvidos no terreno de lutas ideológicas em que cada obra é possível.

### **Teledramaturgia, autoria e leitura**

O afastamento da crença da obra como materialização da intenção criadora do seu autor que se faz aqui não corresponde de todo à aceitação da “morte do autor”, tanto na acepção de que a unidade de um texto não deriva de sua origem, do autor, mas de seu destino, dos leitores (BARTHES, 2004) quanto no entendimento de que o autor morre



no ato da escritura e se transforma numa função que possibilita unificar, delimitar e referenciar saberes sob a lápide de um território específico – a assinatura –, visto que o nome do autor é o ponto de basilar na ordem dos discursos, assim como o ponto de partida do trabalho interpretativo, do calçamento da originalidade e da imputação da autoridade (FOUCAULT, 2001). Assim, livra-se da tradição estruturalista de analisar a obra nela mesma, mas desvincula-se a obra de quem a assinou. Desse modo, esquece-se do *autor no mundo* para privilegiar exclusivamente o *autor no texto*. O sujeito de carne e ossos dá lugar ao discursivo. As questões fundamentais: há diferenças entre o mundo e o texto? A realidade preexiste à linguagem? Cai-se, então, num dilema metafísico para a crítica cultural: os significados “reais” devem ser encontrados nos textos ou são projetados nos textos?

Como alternativa, há a possibilidade de conceber autoria, biografia e leitura como construções mutuamente afetadas, porque constituídas e constituintes de relações sociais de maior ou menor grau estruturais e estruturantes. Como nem a sociedade nem os indivíduos determinam unilateralmente a história, a questão é analisar como a obra e seu reconhecimento (seu juízo), assim como a criatividade do autor, são ações praticadas dentro de um quadro de possibilidades e percepções sociais vividas numa época. Isso não significa que o sujeito tenha morrido em nome da estrutura ou da leitura, mas que ele está sendo construído também pela estrutura e pela leitura, porque todos esses elementos são partes articuladas do mesmo processo sócio-histórico de formação da ação e da contemplação, da produção e da recepção.

Para reconstituir a trajetória de Dias Gomes na teledramaturgia, será preciso considerar que a autoria e leitura são examinadas como sempre-já social e material em suas raízes, porque elas são complementadas por modos de produção próprios, efeitos de poder, relações sociais, públicos identificáveis e formas de pensamento historicamente determinadas. Portanto, se os sistemas de significação produzem a realidade, como nos ensina Williams (1992), os produtos culturais devem ser estudados, como já mencionei, como partes de relações sociais que alteram a consciência prática que a cria. Nesse sentido, entender a trajetória desse teledramaturgo é, ao mesmo tempo, analisar relações, esquemas, mecanismos, forças e conflitos produzidos no processo concreto de sua existência.

Reconhecendo na teoria de Williams o entendimento do social como “sempre presente”, a aproximação desse referencial com o conceito de trajetória de Pierre Bourdieu (2006) não permite conceber a biografia como uma expressão unitária de uma



intenção particular e muito menos como sempre marcada por um único elemento. Não há um “projeto original”, um “desde então” ou um “desde pequeno” que encerra as ações dos indivíduos. Eles mudam, a formação muda, sem determinação primeira; mudam todos ao mesmo tempo e sempre de modos específicos. Tudo isso, porque a trajetória de um indivíduo (ou de um grupo) só pode ser compreendida a partir de um quadro de interações sociais, sendo avaliada por outros indivíduos e grupos num determinado momento e contexto, já que:

É no interior e por todo o sistema de relações sociais que o criador estabelece com o conjunto de agentes que constituem o campo intelectual num dado momento do tempo – outros artistas, críticos, intermediários entre o artista e o público, como os editores, os compradores de quadros ou os jornalistas encarregados de apreciar imediatamente as obras, de torná-las conhecidas do público (e não de analisá-las cientificamente como o crítico propriamente dito) – que se realiza a objetivação progressiva da intenção criadora, que se constitui esse *sensu público* da obra do autor, pelo qual o autor é definido e em relação ao qual se deve definir. Interrogar-se sobre a gênese desse sensu público é perguntar-se sobre quem julga e quem consagra, sobre como é feita a seleção que, no caos indiferenciado e indefinido das obras produzidas e mesmo publicadas, distingue as que são dignas de serem amadas e admiradas, conservadas e consagradas (BOURDIEU, 1969: 120 [grifos meus]).

O artista pode aceitar ou não a personagem que lhe é atribuída pela sociedade, mas não é capaz de ignorá-la. Pela atuação dessa representação social, a sociedade intervém no âmago do projeto artístico, investindo o artista de suas exigências ou suas recusas, de suas expectativas ou de suas frustrações. O significado real de uma obra, assim como de qualquer texto, é dado pela recepção social dela, porque o reconhecimento dessa realidade – e de sua verdade – está contido num projeto que é sempre projeto de ser reconhecido.

A partir de Bourdieu (2002; 2005), pode-se considerar também que nesse terreno de disputas ideológicas houve aquelas por “capital simbólico”.<sup>10</sup> Elas são regidas por diferentes “taxas de câmbio” que permitem ou limitam a ação daqueles que o compõem ao mesmo tempo e na mesma relação. Tais disputas são travadas por dominantes e dominados, vencidos e vencedores, que não estão nunca em situação cômoda ou fixa, mas que, por conta dos conflitos, assumem posições móveis, relacionais e

---

<sup>10</sup> Um exemplo: entre 1985 e 1987, funcionou a Casa de Criação Janete Clair, sob a direção de Dias Gomes, que teve a idéia para evitar uma “crise de criatividade” teledramaturgia brasileira nos anos 1970, mas que se só foi encampada por Boni tempos depois, quando Daniel Filho assumiu a direção da Central Globo de Produção. A curta duração do projeto foi devida à resistência de outros escritores à interferência da equipe de Dias Gomes em suas obras, dizendo como e o que escrever.



intercambiantes num dado processo histórico específico. De que maneiras a formação de Dias Gomes se converteu em capitais? Como eles possibilitaram mudanças e concessões? Quanto vale a distinção social acumulada numa trajetória?

É por tudo isso que o estudo histórico da televisão deve tomar como fonte de pesquisa privilegiada a imprensa. Ribeiro (1995: 34) afirma que os discursos de determinadas épocas históricas e principalmente os midiáticos são “espaços privilegiados onde se travam as lutas sociais”, sendo, portanto, “o campo por excelência do ideológico, onde várias vozes disputam a hegemonia das representações”. Enfim, a mídia não é mera reprodutora dos acontecimentos, mas é co-autora deles (RIBEIRO, 2005).

Desse modo, poderá ser analisado o processo de construção social do teledramaturgo Dias Gomes e de reconhecimento de sua obra e autoria, a partir do que é posto em jogo pela imprensa de grande circulação (*O Globo, Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo e Veja*), pela imprensa de pequena circulação (*Opinião, Movimento e Revista Civilização Brasileira*), pela imprensa especializada em televisão (*Amiga TV, Intervalo e Mercado Global*) e pelas memórias dele, de outros artistas de esquerda e de profissionais de televisão registradas em formato escrito, como biografias publicadas em livros ou artigos e entrevistas em periódicos, em formato oral, em entrevistas para outras pesquisas e para esta que estou apresentando aqui, e em formato audiovisual, em participações do escritor em programas de TV.

Além disso, para tal intento, é preciso levar em conta a memória dos realizadores, sabendo que o ato mnemônico é uma narrativa elaborada no presente, constituindo, assim, um campo de lutas e de negociações que os sujeitos travam em situações sociais concretas e específicas acerca dos sentidos do passado (RIBEIRO, 2006: 183). Pensando nisso, prefiro tratar das maneiras pelas quais os entrevistados (profissionais que fizeram parte da trajetória de Dias Gomes) forjarão suas lembranças e as convocarão para reconstruir o campo em que elas se deram, enfatizando as disparidades e as similaridades de suas concepções sobre o tempo em que trabalharam com o autor.

Faz-se assim, porque os produtos midiáticos são considerados como vetores de socialização. As construções da imprensa e dos depoentes são instâncias legitimadoras de diferentes tipos de gostos, trazendo à baila um conjunto de posições ideológicas muitas vezes em conflito. Desse modo, pode-se analisar as diferenças entre a forma de socialização da mídia e outros processos de socialização existentes, quando comparar o



amálgama formação e projetos na trajetória de Dias Gomes como teledramaturgo e como dramaturgo.

Para assegurar a análise da realidade concreta desse fenômeno, é preciso que seja feita também uma consideração estética dele. Como sabemos, o estudo do estético de um fato social é o estudo da visibilidade desse fato no espaço público. É o entendimento de categorias que estão fora da razão causalista, mas que se configuram de acordo com outras lógicas – do corpo, do espaço, dos afetos. Isso demonstra que, na cognição comunicacional, a matéria sensível (imagens, formas, aparências, ritmos) não é “fato social”, no sentido de exterior e anterior ao sujeito, mas é “coisa” que inscreve de modo operativo estratégias sensíveis que, a reboque do imbricamento entre mídia e mercado, têm se limitado a emoções controláveis (SODRÉ, 2006). O objetivo, portanto, não é extrair a essência do fato nem encontrar as causas de sua existência nele mesmo, como um dado da natureza. Trata-se de analisar o porquê da vigência de certas formas de aparecimento do fenômeno. Há modos de ver e de sentir privilegiados num determinado contexto que constroem o fato como um dado, obliterando as dimensões processual, conflituosa e sensorial da concomitante construção e visualização dele.

Isso significa afirmar que o estético não está separado do social. Tal separação existe como estratégia ideológica para não se perceber a função social das sensações produzidas por diferentes experiências estéticas (EAGLETON, 1993). Pensando assim, é importante considerar o jogo de aproximações e diferenciações nos relatos da imprensa e da memória dos profissionais que fizeram parte da trajetória de Dias Gomes em relação à transformação do dramaturgo em teledramaturgo e, especialmente, em relação à produção deste último. Entendendo tais impressões como ativas, elas constroem imagens do autor que, de tão fortes, acabam constituindo o próprio sujeito e posicionando-o no terreno de lutas ideológicas de que faz parte, num movimento instável que constantemente luta pela estabilidade, complexo, mas que aparece como simples.

A partir disso, poderei também discutir até que ponto o realismo que vai sendo atribuído à obra de Dias Gomes é creditado exclusivamente à sua formação como dramaturgo ou está relacionado à implantação e ao desenvolvimento do Padrão Globo de Qualidade e de sua lógica mercadológica. Diferente do “excesso” da “moral melodramática” (MARTÍN-BARBERO & MUÑOS, 1992; OROZ, 1992; XAVIER, 2003), a “estética realista” (JAGUARIBE, 2006; SHOAH & STAM, 2006;



WILLIAMS, 2001) estaria mais adequada ao “gosto médio” nacional e internacional.<sup>11</sup> Isso, certamente, não significa que nela não se faça presente “o nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora [ideologias] como naquele – que sentimos no nosso íntimo – que deveria ser [utopias]” (JAMESON, 1995: 35), já que, ao mesmo tempo em que não se deve subestimar o poder da indústria cultural em transformar as idéias mais críticas em mercadoria, não se deve negar tampouco que exista nela a repercussão das contradições de uma época.

### Referências bibliográficas

- AGUIEIROS, Gabriela Hassimoto. “Ficção televisiva e política: a obra de Dias Gomes”. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 2001.
- ANDRADE, Valério. “Rio, Zona Norte”. In: *Jornal do Brasil*, 29/10/1971: 13.
- BAKHITIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGAMO, Alexandre. “Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil”. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, v. 18, n. 1, p. 303-328, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores** – França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. “A telenovela diária”. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz (orgs.). **Telenovela: história e produção**, p. 55-110. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (coords.). **Usos e abusos da História Oral**, p. 183-192. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- \_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Campo intelectual e projeto criador”. In: POUILLON, Jean (org.). **Problemas do estruturalismo**, p. 105-145. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Distinction: a social critique of the judgment of taste**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIAS, Norbert. **Mozart, a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

---

<sup>11</sup> Num debate sobre a telenovela *Saramandaia* com Dias Gomes, Muniz Sodré observou o imbricamento entre realismo e necessidades mercadológicas: “Acho que a televisão tem um compromisso informativo mesmo da realidade e um compromisso de verossimilhança com a realidade vista pelo jornalismo, pela indústria cultural. Este, a meu ver, será o primeiro ponto. Quer o autor queira ou não, *Saramandaia* está comprometida com o clima da novela latino-americana que está fundado no realismo fantástico. Isso é uma forma mercadológica de narrativa que não pode ser desprezada. Esse rótulo já está colado em novela. Por outro lado, estes conteúdos fantásticos estão articulados com os leitores de *Cem Anos de Solidão*. Por exemplo, quando as formigas passeiam pelo nariz do fazendeiro, têm um precedente nas borboletas que passeiam em torno de um personagem daquele livro. Efeitos desta ordem não exploram a novela na forma do impacto para determinado público já habituado ao realismo fantástico” (*O Globo*, 18/07/1976: 01).



FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos – estética: literatura e pintura, música e cinema**, p. 264-298. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.). **História do marxismo no Brasil: teorias, interpretações**, p. 275-304. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

FREIRE FILHO, João. “A TV, os intelectuais e as massas no Brasil (1950-1980)” In: *Ciberlegenda*. Niterói, v. 5, n. 11, 2003.

\_\_\_\_\_. “Escrevendo a história cultural da TV no Brasil: questões teóricas e metodológicas” In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e FERREIRA, Lucia Maria Alves. **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**, p. 115-135. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

\_\_\_\_\_. “Memórias do mundo-cão: 50 anos de debate sobre o nível da TV no Brasil”. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo e BUONNANO, Milly (orgs.). **Comunicação Social e ética: colóquio Brasil-Itália**, p. 164-180. São Paulo: INTERCOM, 2005.

GÁRCIA CANCLINI, Néstor. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992 [1978].

\_\_\_\_ e GOLÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 60**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia: política e cultura na era da apatia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. “Modernidade cultural e estéticas do realismo”. In: *ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, v.9, n.1, p.222-243, janeiro-julho, 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2003 [1991].

\_\_\_\_\_. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: \_\_\_\_\_. **As marcas do visível**, p. 09-35. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995 [1979].

KEHL, Maria Rita. “As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões” In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*, p. 425-444. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005 [1979].

\_\_\_\_\_. “Três ensaios sobre a telenovela”. In: COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Inimá. **Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais**, p. 277-323. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

\_\_\_\_ e MUÑOZ, Sonia (coords.). **Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MEDEIROS, Ana Maria de. “Uma metáfora do Brasil: *O Bem Amado* e a teledramaturgia de Dias Gomes”. Dissertação de Mestrado em Sociologia Política. Santa Catarina: UFSC, 2001.

MICELI, Sergio. “O papel político dos meios de comunicação de massa”, p. 41-67. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saul (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

MORAES, Denis. **Vianinha: o cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MORAES, Renato de. “A antinovela de Dias Gomes”. In: *Veja*, 02/09/1978: 112.

MOTTER, Maria Lourdes. “*O Fim do Mundo: ordem e ruptura: Dias Gomes, um autor em busca de um mundo ético*”. In: *Ética e Comunicação*, Fiam, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-66, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia/São Paulo: Editora da UFG/Editora da USP, 2000.

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





- \_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Evolução histórica da telenovela”. In: BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz (orgs.). **Telenovela: história e produção**, p. 11-54. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editoria, 1992.
- PAIVA, Claudio Cardoso. “Afinidades estéticas no contexto da latinidade: metamorfoses no realismo mágico de Dias Gomes”. In: *BOCC - Portugal. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*, Portugal, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2001. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-latinidade-dias-gomes.html>. Acessado em 12/08/2007.
- PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PELEGRINI, Sandra. “A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano”. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: USP, 2000.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “A história do seu tempo: a imprensa e a produção do sentido histórico”. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_. “A mídia e o lugar da história”. IN: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-Papers: 2005 [2003].
- \_\_\_\_\_. “Velhos jornalistas: memória, velhice e identidade profissional”. In: FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo. **Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade**, p. 181-206. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.
- SACRAMENTO, Igor. “Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970”. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Paulo Roberto. “Povo, revolução e Brasil por Dias Gomes (1962-1966)”. In: *Cadernos AEL*. Bauru, v. 8, n. 14/15, p. 119-149, 2001.
- SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **País da TV: a história da televisão contada por -**. São Paulo: Editora Conrard, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Saramandaia: uma nova linguagem para a telenovela?” In: *O Globo*, 18/07/1976: 01.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. “Autoria na televisão: o caso das telenovelas brasileiras”. *ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 70-84, 2004.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.
- VELHO, Gilberto. “Trajetória individual e campo de possibilidades”. In: **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**, p. 31-48. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- WANDERLEY, Sonia. “Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1979)”. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo, Editora Nacional, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Problems in materialism and culture: selected essays**. London: Verso, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Television: technology and cultural form**. London: Routledge, 2005.
- \_\_\_\_\_. **The Long Revolution**. Ontario: Encore Editions, 2001.
- WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.