

Denise Rollemberg

“Imagino que hoje [1998] a perspectiva do tempo nos tenha levado a uma compreensão menos sectária do papel do intelectual como crítico de seu tempo. Dias Gomes.¹

“A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz”. Albert Camus.²

O historiador que estuda a última ditadura brasileira (1964-1985) e, em particular, a resistência, ao ler o artigo de Pierre Laborie “Historiadores sob alta vigilância”, se surpreenderá certamente.³ Como um texto sobre um país e um momento tão diferentes daqueles que pesquisa pode lhe dizer tanto? A curiosidade do pesquisador o levará à busca das referências de pé de página que, por sua vez, o encaminhará a mais e mais autores, testemunhos, documentos. Diante dele, uma significativa historiografia, tanto no que diz respeito à quantidade como à qualidade. Autores que, a partir dos anos 70, promoveram a revisão das interpretações dos chamados anos *troubles*, ou seja, da *estranha derrota* para a Alemanha nazista (1940) até a Libertação (1944), num debate que muito ultrapassa os espaços acadêmicos.⁴ Para além da existência de temáticas e problematizações tão semelhantes às nossas, lhe surpreenderá o fato de essa historiografia ser raramente conhecida do leitor brasileiro, mesmo do estudioso dos regimes autoritários.

Talvez nosso historiador da resistência continuará a leitura motivado também por um estranho bem-estar: identificará ali muitos dos obstáculos que encontra no seu trabalho; se sentirá acompanhado nas suas dúvidas e angústias. E se, por um lado, perceberá o quanto temos a fazer para melhor compreendermos a experiência autoritária e

seus embates, se sentirá, antes de tudo, estimulado a seguir, encontrando aí importantes referências teóricas e metodológicas; confirmará o quanto as dificuldades que cerceiam o seu estudo têm a dizer, o quanto esses obstáculos lhe servem se transformados em objeto de investigação.

Já se pode dizer que existe uma vasta historiografia sobre o período 1964-1985. Essa história vem sendo contada, sobretudo – embora não exclusivamente – a partir das pesquisas sobre resistência (como foi, aliás, a ênfase inicial também entre os especialistas da França sob a Ocupação alemã e Vichy). Mais do que isso, a memória coletiva desses 21 anos se construiu estruturada na idéia da resistência, como constatou Daniel Aarão Reis há mais de uma década. A sociedade resistiu e “não tem, e nunca teve, nada a ver com a ditadura.”⁵ Essa memória se atualiza constantemente desde o final dos anos 70. Persiste, insiste. A historiografia, significativa em termos quantitativos, contribuiu, em certo sentido, para o desconhecimento do passado recente, pois resultado do abismo entre Memória e História. Um abismo aprofundado com o tempo. Sob outro ângulo, a Memória se sobrepôs à História, num confronto no qual os personagens, os testemunhos assumiram a missão de guardiões da Memória, arautos da História. Assim, a perspectiva crítica - que faz da Memória objeto de estudo e rompe com mitificações e lendas apaziguadoras - é inaceitável. Uma ofensa. *Os historiadores sob alta vigilância*. Uma usurpação. Só os que viveram o período - ou o herdaram - *sabem*. A eles e só a eles o direito – e mesmo o *dever* - de contar a História. A negação da História.

Os problemas para o *historiador não-iniciado*, para usar a expressão de Pierre Laborie, não são exclusivos do pesquisador da Resistência, mas aí se agrava. Tema *sacralizado* (Todorov) por excelência. Campo minado no qual só é imune às explosões aquele que ratifica o estatuto do sagrado. Nesse caso, mesmo sem o parentesco das heranças no tempo presente, será bem-vindo. Seu discurso *legitimará* – e laicizará – essa Memória. A historiografia *francesa* pós-Paxton passará ao largo desse historiador.⁶

A situação tende a piorar – desculpem o pessimismo – à medida que, se são muitos os estudos sobre resistência, praticamente inexistente a problematização de *o que é resistência, o que é resistir*; da idéia de resistência e dos critérios que definiriam os

resistentes. (E aqui, entre parênteses, mais um ponto em paralelo com a historiografia *francesa* até a década de 80).

Só nas comemorações dos 40 anos do golpe civil-militar, em 2004, dois autores – Daniel Aarão Reis e Marcelo Ridenti - polemizaram a esse respeito. Ainda assim, o objetivo era pensar se a luta armada foi ou não resistência. O debate nos vários congressos e publicações na época não estimulou outros pesquisadores a conceituar e *historicizar* a resistência.

Enfim, tudo teria sido resistência e, em geral, democrática: a luta armada e o ato de torcer contra a seleção de futebol na Copa do México de 70; as citadíssimas receitas de bolo, as informações meteorológicas, os poemas de Camões, nos espaços das notícias censuradas na grande imprensa; as não menos referidas ironias do *Pasquim* ; o “ teatro de ocasião” de Guarnieri, “cifrado”, “ o possível nas circunstâncias”⁷; as substituições das letras ufanistas das músicas de propaganda política por letras debochadas; o uso das matérias criadas visando a formar nas escolas e universidades crianças e jovens segundo valores do regime, transformando-as em espaços de debate dos *reais problemas* do país⁸; o aproveitamento do incentivo público para filmes *históricos* (no pior sentido da pior antiga história política dos *grandes feitos e grandes heróis*) na produção de filmes que se referiam a arbítrios passados para falar do arbítrio presente; as telenovelas de Dias Gomes ambientadas num Nordeste síntese do Brasil dos absurdos e desigualdades sociais, dos herdeiros do coronelismo, da política corrupta; as atuações da Associação Brasileira de Imprensa – *a trincheira da liberdade*, da Ordem dos Advogados do Brasil, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil⁹; as chamadas músicas de protesto e as *bregas*; o punho cerrado de Toni Tornado no palco do Festival de Música Popular; os anjos nos tecidos das roupas de Zuzu Angel, alusão ao filho morto na tortura; a atuação partidária do MDB, votar na *oposição consentida*, em branco ou no *João Gibão* (personagem de Dias Gomes, em *Saramandaia*); driblar uma censura supostamente *burra*¹⁰ e considerá-la como tal; surfar no Píer de Ipanema, contra a proibição da prática do esporte em determinados períodos do dia¹¹... Tudo resistência.

Não se trata em absoluto de buscar respostas fixas e definitivas, mas de quebrar o monolito, perceber os seus sentidos, virá-lo pelo avesso; romper mitos, pisar os campos minados, desafiá-los, desarmá-los; fazer da Memória, objeto do historiador; entender

resistência como um conceito a ser definido e redefinido, *historicizado*. O percurso da *Memória à História* (título do colóquio sobre a Resistência, em Toulouse, em 1995¹²), quem sabe, levará à *reconciliação* entre uma – a Memória - e outra – a História (como propunha Philippe Joutard, então, para a realidade francesa), desfazendo-se as *confusões* (Henry Rousso) entre uma e outra. Reconciliação só possível, a meu ver, se as fronteiras entre ambas forem mais nítidas e demarcadas. Daí, teríamos pontes a viabilizar trocas, diálogos, sem superposições e dominações. Sem interdições. Não seria esse o trabalho do historiador? Não estaria aí o *seu* sorriso de Sísifo? O *nosso* sorriso *decisivo*?¹³

A primeira e inevitável pergunta: por que nunca se colocou em questão a definição de resistência? Uma possível e imediata resposta seria devido, exatamente, à força da idéia segundo a qual a sociedade resistiu – democraticamente - ao arbítrio, à ditadura. Se nada teve a ver com seus valores, muitas perguntas sequer são formuladas. Diluem-se também objetos de estudo como as *colaborações*. As *zonas cinzentas* e as *ambivalências* nem são percebidas (conceitos desenvolvidos por historiadores de Vichy e, em particular, Pierre Laborie). Os campos são bem nítidos e demarcados: de um lado os militares e as elites conservadoras; de outro, a imensa maioria da população. Sem interseções, sem pontes de ligação.

Em 1995, Philippe Joutard se mostrava otimista em relação ao movimento de historiadores no sentido de *historicizar a Resistência* francesa, de refletir sobre seus significados, de definir o próprio conceito.¹⁴ Formara-se uma geração de historiadores que não carregava como experiência vivida aqueles anos, assim como apareciam pesquisadores estrangeiros, todos, a princípio, sem compromissos com a memória *sacralizada*. Entre nós, entretanto, ocorre fenômeno curioso: o distanciamento do tempo nem sempre tem produzido historiadores descompromissados com a missão de *guardar a memória*. Sem qualquer envolvimento daí herdado, vemos jovens historiadores assumindo esse papel, às vezes até mesmo com maior rigor, como *cristão-novos*, saudosistas de um passado não vivido. Um passado que lhes é distante como distante ficou a Memória da História. Sem distinguir onde uma termina e a outra começa, confirmam a *confusão* - e também a distância - entre ambas, num movimento que impede qualquer conciliação, que deforma o trabalho do historiador.

Em Albert Camus, cujas idéias Laborie trabalhou, a brilhante lucidez: o respeito aos resistentes, à Resistência não significa – não pode significar - uma atitude de *recalcamento* e de *anestesia*, mas, exatamente, o contrário. É a *sacralização* dessa memória - a impor tabus, zonas interditas, censuras, amarras, ditaduras, visões acrílicas - que é o insulto à resistência, aos resistentes. Respeitá-los é romper as proibições, é trazer à tona uma história marcada – o que não é exclusivo dessa história – por contradições e, sobretudo, *ambivalências*. Se, como disse Daniel Aarão Reis, resistência foi – e é - a palavra-chave na memória coletiva e nas pesquisas, para se desfazer a *confusão* entre Memória e História, talvez *ambivalência* seja, então, a chave para destrancar esta porta. Uma história de homens e mulheres em suas grandezas e misérias. Longe dos heróis e heroínas perfeitos e impossíveis. Respeitá-los é compreender suas *imperfeições* e não vê-los a imagem e semelhança dos nossos próprios limites e incompreensões.

Em meio a tantos depoimentos, testemunhos, narrativas, memórias, historiografia, a proposição de Laborie para a França nos seria igualmente bem-vinda: “Face às incômodas cristações, para alguns, pode-se perguntar se não é esta espécie de obstinação de querer imobilizar o tempo e decidir lugares de questionamento o que constitui, hoje, a verdadeira falha da memória”.¹⁵

Que o trabalho do historiador - distinto do trabalho do militante, nem melhor nem pior, mas distinto - seja feito. Livre das *patrulhas*, diríamos nós, do obscurantismo que nega e desqualifica o que não é a *sua* verdade. Que a experiência da ditadura – da luta contra a ditadura - não tenha disseminado o triste legado da intolerância, e sim o que Tzvetan Todorov chamou de *memória exemplar*, uma bela resposta à *sacralização da memória*.¹⁶

O presente texto insere-se num estudo mais amplo sobre a novela de Dias Gomes *O Bem-Amado*, que passou na TV Globo, entre janeiro e outubro de 1973.¹⁷ O objetivo da pesquisa é refletir sobre as relações entre intelectual, ditadura e sociedade.¹⁸ Aqui, o interesse será pensar questões referentes ao artista e intelectual de esquerda sob a ditadura e à memória acerca do seu papel como *resistente*.

Não se trata, entretanto, de abordá-lo através do viés mais freqüente nas pesquisas sobre a ditadura (1964-85), ou seja, segundo a hipótese da *incorporação* do intelectual no

sistema como uma forma de *resistir por dentro*. Tampouco interessa investigar as relações entre intelectual, ditadura e sociedade para *acusar* supostas *colaborações*, ao estilo *caça às bruxas*. A intenção é compreender a riqueza do universo no qual se encontram o intelectual, a mais poderosa rede de comunicação do país e o grande público.

As inúmeras pesquisas das últimas décadas demonstram a grande efervescência cultural nos anos 1960 – pré e mesmo pós-golpe -, centradas, sobretudo, nas atividades das esquerdas e no seu projeto de construção de Nação. O uso do conceito *romantismo-revolucionário* por Marcelo Ridenti, a partir de Michael Löwy e Robert Sayre¹⁹, tem servido na compreensão das idéias e práticas de intelectuais que supunham a existência de valores do *povo brasileiro* preciosos na construção de uma sociedade igualitária ou até mesmo do socialismo.²⁰ Entre o passado e o futuro, o intelectual, a vanguarda. As derrotas de 1964 (o golpe de Estado) e de 1968 (o Ato Institucional nº 5) abortaram esse movimento.

Ao longo dos anos 60 e 70, porém, o regime ditatorial mostrou preocupação com a elaboração de políticas públicas no campo da cultura. A criação do Conselho Federal de Cultura (1966) é um exemplo, incorporando ao Estado intelectuais de renome no cenário brasileiro. Ao fazê-lo, assumiu muitas referências caras ao projeto cultural das esquerdas, politizando-as, contudo, em outra direção. O nacionalismo e a crença em referências intrinsecamente positivas da cultura popular, capazes de forjar a grandeza nacional, foram pontos comuns que permitiram a aproximação.²¹

A preocupação com a formação do *povo* a partir de suas próprias referências, uma vez trabalhadas pelo intelectual, princípio arraigado das esquerdas dos anos 60, não lhes era exclusiva. Ao contrário, fora uma constante nas políticas educacionais e culturais desde os anos 30, independentemente de posições à direita ou à esquerda. Com perspectivas e projetos próprios, as esquerdas somaram-se a essa *tradição*. Num certo sentido, uma continuidade. Em comum a famílias políticas tão diversas, a idéia da *vanguarda*, de *elite* intelectual e seu papel na construção do *povo*, da nação, do país.

Tampouco foi exclusivamente o Estado, no pós-64, através de seu projeto de políticas públicas culturais, que incorporou intelectuais identificados a tais valores. Os meios de comunicação de massas e, em particular a Rede Globo, base importante de

apoio ao regime, também os absorveu, inclusive, intelectuais claramente de esquerda. Os mais conhecidos são os dramaturgos Dias Gomes e Oduvaldo Vianna Filho, cujas novelas, *casos especiais* e séries fizeram enorme sucesso de crítica e público nos anos de ditadura.²²

Dias Gomes, militante filiado ao PCB, de 1945 até início da década de 1970²³, no qual era membro do comitê cultural e secretário-geral do Instituto Brasil-Cuba, fora demitido da Rádio Nacional, em 1964, pelo primeiro AI.²⁴ Quando se iniciou o período mais crítico da ditadura, tornou-se contratado da Globo, na seqüência do AI-5, em 1969.²⁵ No governo Médici, sob os encantos do *milagre econômico*, no início de 1973, foi ao ar sua novela *O Bem Amado* sobre a vida política e o cotidiano de Sucupira, uma provinciana cidadezinha do Nordeste, povoada pelo autoritarismo e pela hipocrisia da *moral e dos bons costumes*, pilares do regime. Sucupira, metáfora do Brasil.

Em poucas palavras, a história de *O Bem Amado* gira em torno das mil e uma peripécias do prefeito Odorico Paraguaçu para inaugurar a *grande* e única obra do seu mandato: o cemitério. Mas como ninguém morria na pequena Sucupira, produtora – e exportadora! - do melhor azeite de dendê nordestino, evidencia-se, no absurdo, a nulidade de sua administração.²⁶

O Bem Amado parece escrito sob medida para afrontar a ditadura. As situações e os personagens desafiam, com ironia, deboche e humor, a imagem de país e povo que o regime pretendeu veicular através do seu órgão de propaganda: prosperidade, grandeza, desenvolvimento, união, ordem, harmonia. O estrondoso crescimento econômico e o *apaziguamento* dos conflitos sociais dos anos 60 o atestavam!

Porém, *O Bem Amado* foi escrito em 1962 e como peça de teatro.²⁷ Ou seja, ainda no período democrático e antes do acirramento das tensões do pré-golpe.²⁸ Lá estavam na peça – e no Brasil - o autoritarismo e a hipocrisia da *moral e bons costumes* – e o absurdo - , moldando a sociedade. Uma linha de continuidade entre o passado, o presente e o futuro.

Na autobiografia, Dias Gomes revela Odorico Paraguaçu como caricatura de Carlos Lacerda – ou mais precisamente, o *linguajar* do prefeito de Sucupira como alusão ao *hiperbólico estilo oratório* do então governador da Guanabara, que também pretendia

fazer *sua obra*: transformar o Parque Lage – extravagante floresta em plena cidade, um patrimônio cultural - num cemitério vertical.²⁹

Curiosamente, a peça só foi encenada, pela primeira vez, em 1969, profissionalmente, em 1970³⁰, já no contexto de fechamento do regime com o AI-5. De liderança golpista, Lacerda tornara-se aliado da nova ordem, motivando Dias Gomes a transformar Odorico no “protótipo do político interiorano, produto do coronelismo”.³¹

Na tv, nos anos 70, o autoritarismo e os *bons costumes* voltariam a ser explorados como lentes através das quais Dias Gomes enxergava a sociedade, com suas continuidades: elemento importante da nossa cultura política, estivéssemos sob democracia ou ditadura.³²

Mas, se *O Bem Amado* ironiza o autoritarismo e a hipocrisia da *moral e os bons costumes*, a Sucupira rural e *atrasada* não seria o Brasil a ser superado pela modernização vivida pelo país nos anos 70, projeto do regime e das forças sociais que o respaldavam?³³ Em que medida o sarcasmo com as *tradições atrasadas* desafia o regime e em que medida com ele corrobora? Espaços e tempos diferentes, existindo lado a lado, simultaneamente? Situação a ser compreendida ou superada?

O Bem Amado – a primeira novela a cores, símbolo de modernização – passou no governo mais repressor e ao mesmo tempo mais popular. Junto ao enorme público das novelas de televisão, Odorico Paraguaçu, o prefeito corrupto, mau caráter, inescrupuloso, hipócrita, machista, mal intencionado, carreirista, impiedoso, popularizou-se. O personagem do prefeito incorporou à figura do anti-herói o espírito do ser político e coletivo, atualizado à realidade do Brasil dos anos 60, politizado – à esquerda e à direita-, trazendo consigo as mazelas do passado que permaneciam.

Mas as características do nosso *herói* não lhe eram exclusivas. Em Sucupira, quem poderia lhe atirar a primeira pedra? A oposição representada por outra família de latifundiários, herdeira dos mesmos valores e práticas? O jornal local com ela comprometido por laços pessoais e políticos? O povo que elegeu Odorico? O povo que assistiu à fraude eleitoral, que dela participou em troca de favores? O povo que o aplaudia em praça pública e o vaiava depois de uns copos de cachaça? Ao ver-se em Odorico, o *povo* o popularizou - na ficção e na realidade. Não houve problemas em entender a língua criada pelo prefeito. Aliás, não foi a notícia do *drama* do prefeito de uma pequena cidade

do interior do Espírito Santo que não conseguia inaugurar *seu* cemitério por falta de defunto que deu a Dias Gomes a idéia para escrever a peça?³⁴ A vida de Sucupira nos era tão absurda como familiar.³⁵

O sucesso da propaganda oficial, entretanto, que pretendeu criar o *bom brasileiro* - ordeiro, trabalhador, ufanista, acrítico - em suposta oposição aos trabalhistas e comunistas do pré-64 e aos manifestantes *rebeldes* e/ou revolucionários do nosso 1968, convivia lado a lado com o sucesso do anti-herói. Se os personagens de *O Bem Amado* ganharam enorme popularidade e o Odorico de Paulo Gracindo, imortalizou ambos, os personagens, as expressões, os *slogans* da propaganda oficial do regime também popularizaram-se.

Quando Dias Gomes começou a escrever a peça *O Bem Amado*, em 1962, outro espetáculo, também desse ano - *A Revolução dos Beatos* -, era duramente rejeitado pelo público. Nele, Dias Gomes expunha uma posição contrária à do PC, repudiada pouco depois não apenas pelo público, mas pela sociedade como um todo:

“a Revolução dos Beatos, um texto transparentemente esquerdista, que terminava numa quase-proposta de luta armada (...) chocou a platéia paulistana, que o hostilizou violentamente, até cancelando récitas já compradas, obrigando o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] a retirá-lo de capaz poucos meses depois”.³⁶

Anos mais tarde, o seqüestro do embaixador norte-americano, em setembro de 1969, encontraria Dias Gomes escrevendo sua primeira novela, *Verão Vermelho*, na TV Globo.³⁷

Verão Vermelho era ambientada na Bahia dos coronéis. Dias Gomes levava para a televisão seu método de trabalho anteriormente usado no teatro, onde começou a carreira, e no rádio, onde escreveu novelas e criou programas: a pesquisa de temas e personagens do folclore e da cultura popular numa evidente valorização dos elementos nacionais: “precisava de um seguro contra acidentes, e esse seguro era a minha temática, pensei. Arrebanhei minhas pesquisas, meu pequeno universo e, como quem muda de casa, mas conserva a mobília, lancei-me à aventura”.³⁸ Da observação e da elaboração desse material, nasciam as histórias e os personagens. A imaginação e a criatividade do autor alimentavam-se nessa inesgotável fonte. Dessa elaboração, Dias Gomes experimentou

uma visão lúcida do *povo brasileiro*, que, entretanto, não foi capaz de poupar-lhe de uma determinada perspectiva do *povo* típica dos comunistas de sua geração, em particular, mas não exclusivamente, daqueles identificados ao PCB: *oprimido*, bom, enganado, *manipulado*, refém dos *opressores*, da miséria e da ignorância. Assim, ao mesmo tempo em que *O Bem Amado* – assim como outras obras de Dias Gomes - traz à cena figuras populares, interessantes pois imperfeitas, imperfeitas como a elites, *boas e más* ao mesmo tempo – uma inovação nas novelas - é também capaz de limitá-las às dicotomias simplificadoras. No próprio autor, a ambivalência de duas percepções. Quando revela as ambivalências do *povo*, revela sua maior qualidade – do autor e do povo. Se a obra de Dias Gomes presta homenagem ao *povo brasileiro*, aí está ela. No caso de *O Bem Amado*, arriscaria supor que o que agradou ao público não tenha sido ver-se como *oprimido* (visão também aí presente), mas sim reconhecer-se em suas múltiplas possibilidades. Nesse momento, autor e público encontraram-se numa percepção mais fina da realidade brasileira.

A renovação das novelas de televisão, da qual com Dias Gomes participou, ou melhor, a renovação que viabilizou novelas e séries como as suas e de outros autores, com programas críticos, criativos e sensíveis à realidade brasileira, deu-se durante a ditadura, mais precisamente no contexto do imediato pós-AI-5. Ou ainda, no caso de Dias Gomes, com a demissão da Rádio Nacional, o intelectual de esquerda ficou *disponível* para atuar num setor privado como a Rede Globo.

No período democrático e depois do golpe, entre 64 e 68, na TV e no rádio, dominara um padrão melodramático, no pior estilo dramalhão,³⁹ novelas *acríticas*, mais ao gosto, nesse sentido, do regime que viria a ser implantado e consolidado.

À frente da produção de novelas, estava Glória Magadan, diretora do departamento de teledramaturgia da Globo, cubana radicada no Brasil desde 1964. Esse modelo não desapareceu da emissora com a sua demissão, como sugere Dias Gomes. Janete Clair, por exemplo, já escritora de novelas da Globo, também vinda do rádio, permaneceu nos anos seguintes escrevendo melodramas, mesmo que, sem dúvida, haja diferenças em relação às novelas da autora cubana: os enredos e cenários tornavam-se muito mais próximos à realidade brasileira. Em todo caso, o melodrama deixava de ser o padrão exclusivo das emissões.⁴⁰

Se as esquerdas viam a arte como instrumento para a *conscientização do povo*, privilegiando ou não “a mensagem político-panfletária em detrimento da qualidade artística”⁴¹, o que Dias Gomes apontou e rejeitou no CPC (Centro Popular de Cultura), viam com desprezo a chamada teledramaturgia. As novelas seriam uma *subliteratura*, segundo intelectuais e não apenas os de esquerda. Ocorre que a maior parte do *povo* não estava nos teatros e sim, e cada vez mais, em frente à televisão, acompanhando com interesse as novelas. Ao mesmo tempo em que essa realidade se explicitava, o público do teatro definia-se mais e mais entre as camadas economicamente privilegiadas e/ou entre intelectuais e os de esquerda, portanto, já *conscientizados*.

A presença de Dias Gomes, na mais poderosa emissora, colocava em questão, igualmente, a relação do intelectual com o grande público:

“Minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, cada vez mais, falávamos para uma platéia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me uma platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas?”⁴²

Hoje, essa realidade deve nos levar à reflexão do comportamento do intelectual sob ditadura, da sua relação com o regime; à reflexão dos significados da atuação dessa geração numa rede de tv que colaborou com o arbítrio de um Estado que instituiu o terror. A Globo, na época, por suas idéias e práticas, *integrava* – e não exclusivamente *apoiava* – o regime.

Haveria aí um *paradoxo*? Como *decifrá-lo*?

Para além desses questionamentos, seria possível o artista fazer arte na tv? Popularizada, ela ainda seria arte? Em 1985, uma adaptação de *O Bem Amado*, em forma de prosa, num libreto de noventa e quatro páginas, foi lançada numa coleção *As grandes telenovelas*, que vinha como encarte na caixa de *Omo*.⁴³ Ainda seria arte ao ser vendida com (ou como) sabão em pó?

Os primeiros capítulos da novela *O Bem Amado* – e só então, após quatro anos na Globo – levariam Dias Gomes a refletir sobre a relação arte e tv:

“ ‘seria possível realizar uma verdadeira obra-de-arte na televisão? Principalmente se estendêssemos o conceito a uma arte de massas? Ou haveria limitações de ordem estética intransponíveis? Essas limitações não seriam mais de ordem conjuntural e extraveículo, localizadas principalmente na forma e nos objetos comerciais da produção?’ Perguntas para as quais, até aquele momento, não tinha respostas. Entendia o caráter efêmero da televisão, sua linearidade, sua horizontalidade, que rejeitava reflexões profundas, em que pesasse seu fantástico poder de denúncia e abrangência nunca alcançado por qualquer outro meio de expressão. Mas eram limitações que não lhe recusavam o passaporte para o meio das artes. (...) Seriam pertinentes todas essas dúvidas ou, quem sabe, eu estava apenas tentando me justificar e apelar minha consciência culpada?’⁴⁴

Conflito semelhante já estava colocado para o intelectual de esquerda sob o regime democrático. No programa de *O Pagador de Promessas*, em 1962, Dias Gomes escreveu: “do conflito interior em que me debato permanentemente sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. Zé do Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui.”⁴⁵

A questão para Dias Gomes, ao que parece, conforme inclusive a aborda na autobiografia, se coloca mais em função do binômio arte e mercado do que arte e política e, mais especificamente para a época, arte e ditadura. Essa discussão mobilizou - uns mais, outros menos -, intelectuais e artistas nos anos 70, muitos do meio musical, que, então, vivenciavam o crescimento do mercado fonográfico, como mostra Luísa Lamarão. Nele, o produtor aparecia como o *fabricante* de um *produto*: o artista. O talento por si só não bastava para entrar e se manter no concorrido universo de gravadoras, rádios, trilhas de novelas etc.⁴⁶

Pensando as novelas nesse contexto, Renato Ortiz e José Mário Ortiz Ramos mostram o papel que os produtores e executivos das redes de TV, e em particular da Globo, tiveram nesse momento, semelhante talvez ao dos produtores musicais. Na década de 70, as novelas tornaram-se cada vez mais um *produto*, elaborado segundo um padrão, uma racionalidade, uma lógica de mercado. Num ritmo fabril, atendia a objetivos claros e definidos ante um mercado consumidor que se expandia enormemente com a ampliação dos meios de comunicação promovida nos governos militares. As novelas são assistidas em quase todo o território nacional, tornando-se, em seguida, produto de exportação. Nesses anos 70, os mercados de música e de novelas encontraram-se. Integrados na

lógica do mercado cultural, suas trilhas sonoras vendiam como água, incrementando um e outro mercado.

Foi nessa *massificação*, produzindo em função do mercado, que escritores como Dias Gomes, Lauro César Muniz, Jorge de Andrade, Walter Durst ocuparam o chamado horário das dez na Globo: novelas mais sofisticadas sobre a realidade do país e dramas humanos.⁴⁷ Cômicas ou dramáticas, não subestimavam a inteligência do espectador, desafiando-o com reflexões jamais propostas na tv até então.

Assim, essa *massificação* não significou necessariamente a queda da qualidade do trabalho do escritor – mesmo considerando as limitações evidentes das novelas, como por exemplo, seu caráter efêmero e mesmo descartável -, conflito que atingia Dias Gomes e outros autores, cobrados e vigiados, inclusive, pelas *patrulhas*. Entretanto, o dilema estava lá: de um lado, fazer teatro para um público restrito e sob os constrangimentos da censura; de outro, escrever novela para um público jamais alcançado, submetendo-se à produção regida por índices de audiência, patrocinadores e produtores que chegavam a encomendar aos autores cenas para vender tal ou qual música do LP⁴⁸.

Seria o autor de novela um *traidor* da arte e de seus princípios políticos (que, para alguns, se confundiam nesses anos), de uma geração, de si mesmo, como esbravejavam as *patrulhas*, sobretudo, num veículo difusor de valores e projetos da ditadura? Como fazer sucesso, ser reconhecido – e ganhar dinheiro – quando outros escritores eram silenciados?

No pós-AI-5, a Globo integrou-se à modernização econômica e social em curso - e dela participou -, que ocorria simultaneamente à exclusão da população do exercício da democracia e de direitos civis elementares, para não mencionar a violação dos direitos humanos à qual estava vulnerável. O conflito arte e mercado desapareceria nas décadas seguintes. E, se voltarmos ao cinema, por exemplo, das décadas anteriores e posteriores aos anos 60 e 70, quem negaria sua lógica de mercado, assim como seu estatuto de arte?

E foi justamente, em 1979, ano decisivo no longo processo de abertura política, que a Globo extinguiu o horário das dez. Segundo José Mário Ortiz Ramos e Sílvia H. S. Borelli, o tipo de novela aí veiculado respondia à necessidade da emissora de mostrar “legitimidade cultural para o Estado”. Nesse momento, essa necessidade desaparecia.⁴⁹

Também no ocaso do regime, “novos dramaturgos” viveriam “um estado de perplexidade que perduraria durante toda a década de 1980”. A falta de criatividade e o desprezo pelos temas políticos “fora de moda” marcariam esses anos, constatava Dias Gomes.⁵⁰ Em outras palavras, sob a ditadura, a criatividade; com o seu fim, a apatia. Um *paradoxo*?

Jean-François Sirinelli analisa a trajetória histórica do intelectual francês que teria levado, não ao seu desaparecimento, mas à sua *mutação*.⁵¹ O pensador, o filósofo cedeu lugar ao personagem midiático: músicos, atores conhecidos do grande público. Desde a década de 70, são eles que são chamados para se posicionarem a respeito das grandes questões, situação que se confirmaria com o fim do século XX e início do XXI. Se no Brasil o intelectual-pensador jamais desempenhou esse papel, ao menos da maneira como ocorreu na França, o intelectual-escritor brasileiro dos anos 60 e 70, certamente, viu seus ideais de transformação social - tão caros à sua geração como pouco receptíveis pelo *povo* - , sofrerem também uma *mutação*, para usar o termo de Sirinelli. Muitos desses intelectuais-escritores tornaram-se midiáticos, chamados a opinar sobre as grandes questões. Não por serem intelectuais-escritores, mas por serem midiáticos, autores de novelas, sucesso – novelas e autores – em todo o país.

Paradoxos

Henry Rousso abriu a coletânea *A vida cultural sob Vichy*, resultado do congresso ocorrido em 1987.⁵² O debate visava a compreender como foi possível haver uma atividade cultural tão rica durante o regime de Vichy e a Ocupação nazista. O historiador propôs a reflexão a partir de *paradoxos*: como explicar que sob *poderes obcecados pela ordem interior* “puderam se manifestar, inclusive encorajadas por esses mesmos poderes, formas de dinamismo, de criatividade, de inventividade”, em setores muito diversos, inclusive estritamente culturais?; “como explicar a existência de ‘espaços (relativos) de liberdade’ numa situação política no mínimo liberticida?”; “como explicar que, apesar das rupturas evidentes, (...) pode-se falar de continuidade entre a política cultural conduzida por Vichy e a de seus antecessores, em particular a do Front Popular?”⁵³

Mais uma vez, lanço mão da reflexão teórica sobre a experiência francesa para pensar nossa realidade. Muitas analogias com esses *paradoxos* seriam possíveis. Por

limites de espaço e, em se tratando de uma pesquisa em andamento, limito-me a algumas reflexões, sugerindo menos respostas e mais questionamentos a serem explorados.

Podemos começar perguntando: como o regime civil-militar pôde, já em seus primeiros anos, promover e incentivar políticas culturais que, com mudanças, não rompiam com linhas norteadoras daquelas defendidas pelas esquerdas nos anos 60?; como explicar que, nessa direção, incorporou inclusive intelectuais de esquerda e/ou contrários à ditadura e/ou favoráveis ao Estado de direito, através de cargos públicos ou lhes abrindo espaços por meio de financiamentos de seus projetos?; como o regime limitava a presença desses intelectuais ou mesmo a excluía – com demissões, cassações, declarações *de bons antecedentes* etc. – e ao mesmo tempo abria-lhes espaços de participação?; como entender que a Rede Globo - só para ficar nessa rede de televisão - deu início à *modernização* de suas novelas, também incorporando esses intelectuais, a partir do maior fechamento do regime?; como foi possível à emissora abrir espaços para intelectuais, a princípio - ou supostamente - , colocados à margem pela ordem que ela própria contribuía para construir, da qual participava e se beneficiava?

Como analisaram José Mário Ortiz Ramos e Sílvia Borelli, a adequação da Globo às transformações econômicas e sociais sintonizou-se com as preocupações e ações dos governos militares no campo da política.⁵⁴ Beneficiou-se com a modernização, inclusive em termos dos recursos tecnológicos, não restrita às novelas, mas aos documentários e demais emissões.⁵⁵

Como foi possível no governo Médici e na Globo, a abordagem da nossa cultura política autoritária e da hipocrisia da *moral e bons costumes* da sociedade brasileira? (Entre parênteses, seria bom também lembrar que, por outro lado, exatamente no período conhecido como o de maior participação política, os primeiros anos 60, eram as novelas *alienantes* e *escapistas* que reinavam absolutas na tv).

Ao tentar *decifrar seus paradoxos*, Henry Rousso os negou como tais. Uma análise mais fina revelou a complexidade da realidade sob a ditadura, plena de ambivalências. As deduções suposta e aparentemente lógicas tornaram-se precárias e insustentáveis. Talvez esse caminho nos leve também a uma melhor compreensão dos anos do regime civil-militar, desfazendo igualmente *nossos paradoxos*.

Entre os aspectos da modernidade pela qual o país passou no período, as comunicações são sempre lembradas como um dos setores mais dinâmicos.⁵⁶ A televisão, nesse sentido, atuou de maneira significativa, unindo regiões, difundindo valores, mostrando ao país a sua cara – ou as suas caras – e ao mesmo tempo “homogeneizando” as diversidades do país, ainda que com muitas aspás.

Longe as *ameaças* comunista e, sobretudo, trabalhista, o regime respondeu a muitas das demandas sociais dos anos 60, e não somente as das classes médias. Partilhou a idéia da valorização da cultura popular, desde que *educado*, como meio de construção de nação, transformando-a em política pública.⁵⁷

O Bem Amado, lembro, fora pensado inicialmente como tema urbano, *adaptado* depois à realidade do Nordeste. Se os políticos latifundiários, autoritários, violentos, corruptos, herdeiros do coronelismo, igualmente base de apoio do regime, temerários da reforma agrária em pauta no pré-64, encarnavam, simultaneamente, o atraso do país, a ser superado na modernização dos *novos tempos*. A realidade de Sucupira talvez lembrasse ao espectador esse mundo; talvez o lembrasse o quanto a democracia era inútil: de que valia o povo votar se elegia um Odorico Paraguaçu? Certamente, o povo não sabia votar. O país precisava antes superar o *atraso* para assumir as responsabilidades da democracia. Mas não eram essas *regiões atrasadas* que davam seus votos à Arena? Nas cidades grandes do Sudeste, onde o *atraso* supostamente era menor, o eleitor não votava no MDB?

Ao falar de um pequeno universo, Dias Gomes se referia exclusivamente ao *Brasil atrasado*? Ou os *vícios* de Sucupira e de seu povo transbordavam para todo o país, superando a velha dicotomia dos dois *Brasis*? Sucupira é o *Brasil atrasado*, a ser superado, ou o Brasil a ser encarado de frente, não para ser superado, mas para ser entendido, aceito e, quem sabe, transformado?

A modernidade da novela revelava-se também ao mostrar as misérias humanas, longe dos heróis e heroínas imaculados dos melodramas e da moral e dos bons costumes inventados – ou alimentados - pelo regime e por uma sociedade conservadora e preconceituosa. A mesma sociedade que ria com *O Bem Amado* da própria hipocrisia. Os personagens de *O Bem Amado* são cheios de vícios, corruptos e corruptíveis, humanos. A população de Sucupira elegeu o mau-caráter Odorico prefeito. O espectador brasileiro, o

herói nacional, o seu bem amado. Talvez aí esteja o principal êxito da obra de Dias Gomes.

¹Dias Gomes. *Apenas um subversivo*. Autobiografia. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, pp. 249-250.

² Albert Camus. *O mito de Sísifo*. 2a ed. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1989, p. 145.

³ Pierre Laborie. “Historiens sous haute surveillance”. *Esprit*. Paris, n. 198, janvier 1994.

⁴ Marc Bloch. *L'étrange défaite*. Témoigne écrit en 1940. Paris, Gallimard, 1990.

⁵ Daniel Aarão Reis. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000, p. 9.

⁶ O livro do historiador americano Robert O. Paxton é um marco na historiografia sobre a França sob Ocupação e o Regime de Vichy. *La France de Vichy*. 1940-1944 foi publicado em 1972, nos EUA e na Inglaterra e, no ano seguinte, na França. Cf. Robert O. Paxton. *La France de Vichy*. 1940-1944. Paris, Seuil, 1997. Ver também a publicação em homenagem a Paxton: Sarah Fishman, Laura Lee Downs, Ioannis Sinanoglou, Leonard V. Smith, Robert Zaretsky (dir.). *La France sous Vichy*. Autour de Robert O. Paxton. Paris, IHTP/CNRS; Bruxelas, Éditions Complexe, 2004.

⁷ Para as referências a G. Guarnieri, cf. Fernando Marques. “Poesia do real: *Black-tie* 50 anos”. *Folhetim*. Teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro, Funarte, n. 27, 2008, p. 48.

⁸ As matérias eram Educação moral e cívica, Organização social e política do Brasil (OSPB) e Estudos dos problemas brasileiros (EPB).

⁹ Sobre Memória e a OAB e a ABI, ver Denise Rollemberg. “Memória, Opinião e Cultura política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974)”. Daniel Aarão Reis e Denis Rolland (orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008; Denise Rollemberg. “As Trincheiras da Memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)”. Denise Rollemberg e Samantha Viz Quadrat. *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

¹⁰ Em diversos momentos da autobiografia, Dias Gomes reproduz a tese do suposto despreparo da censura e dos censores, considerados *burros*. Tal interpretação tornou-se insustentável a partir de pesquisas como Maria Aparecida Aquino. *Censura, imprensa, Estado autoritário* (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência. O Estado de S. Paulo e o Movimento. Bauru, EDUSC, 1999; Anne Marie Smith. *Um acordo forçado*. O consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro, EdFGV, 2000; Beatriz Kushnir. *Cães de guarda*. Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo, Boitempo, 2004.

¹¹ Samantha Quadrat foi quem me disse dessa “forma de resistência”, segundo um programa de tv, que lembrava o surf no local, onde se fazia uma obra da rede de esgoto. Até 1972, os surfistas brasileiros desconheciam a cordinha que prendia a prancha ao pé. Sendo um lugar muito freqüentado pelos banhistas, a prática do esporte foi limitada a antes de 8:00 e depois das 14:00 horas. Com a chegada do *strep*, a cordinha, a interdição acabou e, com ela, o protesto e a resistência. Ironia à parte, ver o depoimento de Rico, um dos surfistas mais conhecidos da época, no site www.blogdorico.globolog.com.br/archive_2007_06_22_0.html, consultado em 8/8/08.

¹² Jean-Marie Guillon e Pierre Laborie (dir). *Mémoire et Histoire: la Résistance*. Toulouse, Eds. Privat, 1995.

¹³ Albert Camus, op, cit. O título original da obra de Camus, *Le mythe de Sisiphe*, propõe um trocadilho, um jogo de palavras, que se perde na tradução para o português: o mito de *Sisiphe/decisive* (decisivo); a mesma pronúncia os iguala, os funde.

¹⁴ Pode-se citar uma vasta historiografia que contriuiu nesse sentido. Destaco aqui apenas alguns títulos: François Bédarida. “L’histoire de la Résistance. Lectures d’hier, chantiers de demain”. *Vingtième Siècle*, n. 11, juillet-septembre 1986; Jean-Pierre Azéma e François Bédarida. “Historisation de la Résistance”, in *Esprit*. Paris, n. 198, janvier 1994; Jacques Semelin. “Qu’est-ce que ‘résister’?”, in *Esprit*. Paris, n. 198, janvier 1994; Pierre Laborie. “L’idée de Résistance, entre définition et sens: retour sur un questionnement”, in -----, *Les Français des années troubles*; ----- e Jean-Marie Guillon (dir). *Mémoire et Histoire: la Résistance*. Toulouse, Eds. Privat, 1995; François Marcot e Didier Musiedlak (orgs.). *Les Résistances, miroir des régimes d’oppression*. Allemagne, France, Italie. Actes du Colloque International de Besançon, 24 a 26 septembre 2003, Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, Université de Franche-

Comté e Université de Paris X. Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006; François Marcot (dir.). *Dictionnaire Historique de la Résistance*. Paris, Robert Laffont, 2006.

¹⁵ “Face à des crispations devenus, pour certaines, encombrantes, on peut se demander si ce n’est pas cette sorte d’obstination à vouloir figer le temps et décider des lieux de questionnement qui constitue, aujourd’hui, le vrai manquement à la mémoire.” Pierre Laborie. “Historiens sous haute surveillance”, op cit.

¹⁶ Tzvetan Todorov. *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa, 2004. Na mesma orientação, ver Henry Rousso. *La hantise du passé*. Entretien avec Philippe Petit. Paris, Les Éditions Textuel, 1998.

¹⁷ *O Bem Amado*. *Sprints* da novela. 198 caps, de março a outubro de 1973. Centro de Documentação da TV Globo. Rio de Janeiro.

¹⁸ Agradeço ao CNPq as bolsas de produtividade e de iniciação científica, bem como à Propp-UFF, a concessão de uma bolsa de IC. Agradeço aos estudantes de graduação da UFF o trabalho e a dedicação nas atividades de bolsistas: Marco Mazzillo e Giordano Bruno dos Reis Santos (2007-8), Natália Scheiner e Breno Bersot (2008-2009). Agradeço, igualmente, ao Centro de Documentação da TV Globo o acesso à leitura dos *scrips* da novela *O Bem Amado*.

¹⁹ Michael Löwy e Robert Sayre. *Revolta e melancolia*. O Romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis, Vozes, 1995.

²⁰ Marcelo Ridenti. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

²¹ Cf. Luísa Lamarão. *As muitas Histórias da MPB*. As idéias de José Ramos Tinhorão. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da UFF. Niterói, 2008.

²² *O Bem Amado* voltou à TV Globo como série em 1980, só acabando em 1985. “Nessas histórias, eu sempre buscava inspiração em fatos políticos, satirizando e criticando o ‘sistema’, em tempos que a Censura ainda não o permitia. O Bem Amado [a série] era uma pequena janela aberto paredão de obscuridade construído pelo regime militar”. Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op cit., p. 276.

Em forma condensada, a novela e, depois a série, reprisaram-se nos anos seguintes. Além disso, a novela foi exportada para vários países.

Em 2007, o diretor de tv e teatro, Enrique Diaz encenou a peça, numa adaptação de Cláudio Paiva e Guel Arraes, aos dias atuais, com Marco Nannini encarnado Odorico Paraguaçu. Atualmente, 2009, está sendo rodado o filme, também com Nannini no papel do prefeito. *A Grande Família* também foi retomado e adaptado à realidade atual, no ar desde março de 2001, com elenco totalmente renovado. Em janeiro de 2007, foi lançado como filme.

²³ Na autobiografia, Dias Gomes não dá um ano preciso da saída do PCB; se refere apenas que o deixou no “início da década de 1970”. *Apenas um subversivo*, op cit, p. 268.

²⁴ “Em 64, eu desenvolvia intensa atividade política em várias frentes. Mesmo assim, na virada do ano, aceitei o convite de Hemílcio Fróes, superintendente da Rádio Nacional, para assumir a direção artística da emissora. E no tumultuado e fatídico mês de março, por indicação da classe teatral, Jango nomeou-me diretor do Serviço Nacional do Teatro, nomeação que não chegaria a ser publicada no *Diário Oficial*, não tendo eu, por isso, chegado a tomar posse”. Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., pp. 191-2.

Dias Gomes foi indiciado em cinco IPMs, dentre eles, o da Rádio Nacional, o do Partido Comunista, o da Imprensa Comunista.

²⁵ “Eu já recebera convite semelhante da TV Rio poucos anos antes e não aceitara. Agora, minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente”. Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit, p. 255.

²⁶ Dias Gomes refere-se, na autobiografia, a presença do *absurdo* em sua obra; op. cit.

²⁷ *O Bem Amado*. Farsa sócio-político-patológica. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.

²⁸ Foi publicada pela primeira vez na revista feminina *Cláudia*, no mesmo ano, 1962.

²⁹ Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 187.

³⁰ Na autobiografia, Dias Gomes afirma que foi encenada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco, em 1968. No site do TAP, consta que *Odorico, o Bem Amado*, como então se chamava a peça, estreou em 30 de abril de 1969. Cf. http://www.tap.org.br/html/repertorio/067_odorico.htm. Segundo o autor, a “primeira montagem rigorosamente profissional” foi no Rio, em 1970, com direção de Gianni Rato e Procópio Ferreira como Odorico Paraguaçu. Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 274.

³¹ Cf. Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit.

³² Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 188. É interessante notar como a recente montagem de *O Bem Amado* no teatro, depois de tantos anos, em 2007, procurou, mais uma vez, *atualizar* a peça e o

personagem às mazelas da realidade atual, sem deixar de centrar-se na nossa *antiga* cultura política autoritária.

³³ Agradeço a Daniel Aarão Reis e Luís Reznik que me chamaram a atenção para essa possível interpretação.

³⁴ Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 187.

³⁵ Mais uma vez, é inevitável lembrar Albert Camus que em sua obra associa o absurdo ao familiar.

³⁶ Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., pp.185-6.

³⁷ *Verão Vermelho* foi a primeira novela que assinou; antes, ao ser contratado pela TVGlobo, terminara *A ponte dos suspiros*, de Glória Magadan, demitida antes de concluí-la.

³⁸ Dias Gomes. *Apenas um subversivo*. Autobiografia. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, p. 256.

³⁹ Segundo Dias Gomes, em *Apenas um subversivo*, op. cit.

⁴⁰ Para a história e a produção das novelas no Brasil, nos baseamos, ao longo do artigo em Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José Mário Ortiz Ramos. *Telenovela. História e produção*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

⁴¹ Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 186.

⁴² Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., p. 255.

⁴³ Dias Gomes. *O Bem Amado*. Adaptação de Lafayette Galvão. Rio de Janeiro, Ed. Rio Gráfica, 1985. (Col. “As grandes telenovelas”).

⁴⁴ Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., pp. 275-6. Dias Gomes fez das contradições – diria eu ambivalências – de um intelectual de esquerda, entre as suas idéias e sua prática, o tema da peça *Amor em campo minado*, em 1970, provocando reação de estranheza e indignação dos *companheiros*. No jargão da época, estava dando armas ao inimigo, ao propor a reflexão de suas incoerências, dúvidas e angústias. O intelectual sob alta vigilância. Mas ali, o intelectual-comunista-personagem não vivia – ainda? - as mesmas ambivalências que o intelectual-comunista-real - já - vivia, em 1970, mas se voltava para as que teriam marcado a derrota de 64.

⁴⁵ Continuando...: “E sua morte não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega seu cadáver como bandeira”. Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., pp. 179-180. Esse conflito do intelectual aparece também na peça *Amor em campo minado*, de 1970, que recebeu primeiramente o nome *Vamos soltar os demônios*. Dias Gomes. *Amor em campo minado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

⁴⁶ Para a música e o mercado no Brasil dos anos 70 – e esse *dilema* - , ver Luísa Lamarão. *MPB no mercado*. A atuação dos mediadores culturais na construção da MPB (1968-1982). Programa de Pós-Graduação em História, UFF, Doutorado em curso (início em 2008). Ver também Gustavo Ferreira. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro, Record, 2009.

⁴⁷ José Mário Ortiz Ramos e Sílvia H. S. Borelli. “A telenovela diária”. Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José Mário Ortiz Ramos. *Telenovela*, op. cit.

⁴⁸ Para a produção das novelas, ver Renato Ortiz e José Mário Ortiz Ramos. “A produção industrial e cultural da telenovela”. Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José Mário Ortiz Ramos, op. cit.

⁴⁹ Cf. José Mário Ortiz Ramos e Sílvia H. S. Borelli. “A telenovela diária”. Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José Mário Ortiz Ramos, op. cit., p. 91.

⁵⁰ Dias Gomes. *Apenas um subversivo*, op. cit., pp. 303.

⁵¹ Jean-François Sirinelli, “Os intelectuais do fim do século XX: percepções históricas e configurações historiográficas”, artigo nessa coletânea.

⁵² Henry Rousso. “Vichy: politique, idéologie et culture”, in Jean-Pierre Rioux (dir.). *La vie culturelle sous Vichy*. Bruxelas, Éditions Complexe, 1990.

⁵³ Henry Rousso. “Vichy: politique, idéologie et culture”, in Jean-Pierre Rioux (dir.), op. cit., pp. 21-22. Pascal Ory, no seu artigo da coletânea, propõe a reflexão sobre as rupturas e as continuidade entre a política cultural de Vichy e a do Front Popular: cf. Pascal Ory. “La politique culturelle de Vichy: ruptures et continuités”, in Jean-Pierre Rioux (dir.), op. cit.

⁵⁴ Para as transformações da Rede Globo durante a ditadura civil-militar, ver a análise de José Mário Ortiz Ramos e Sílvia H. S. Borelli. “A telenovela diária”. Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José Mário Ortiz Ramos, op. cit.

⁵⁵ Agradeço a Ana Maria Mauad e Renato Ortiz que me chamaram a atenção para o fato de que essas inovações e modernizações não se limitaram exclusivamente às novelas. Ana Maria Mauad destacou, por

exemplo, o setor de documentários da Globo, com incorporação de documentaristas como Eduardo Coutinho, que deram outro caminho para o tipo de emissões feitas anteriormente.

⁵⁶ Além de Renato Ortiz, Sílvia H. S. Borelli e José Mário Ortiz Ramos, *op. cit.*, ver, entre outros, Daniel Aarão Reis, *op. cit.*

⁵⁷ Cf. Carlos Fico. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977). Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997. O historiador demonstra como a propaganda política do governo Médici esteve associada a uma política que visava à educação dos brasileiros, segundo determinados valores caros ao regime.