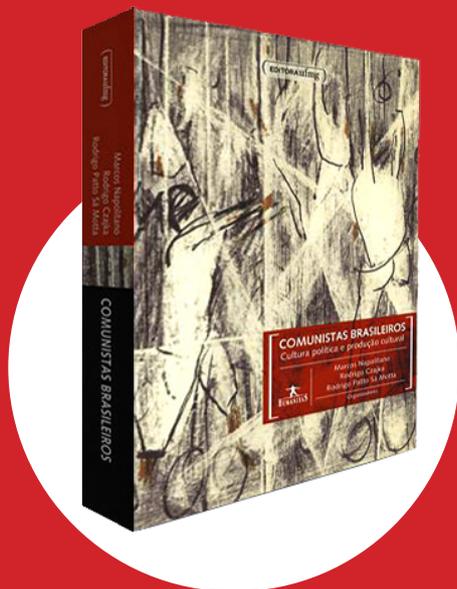




Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos 1970

Igor Sacramento





Este texto es una versión de un capítulo publicado en el libro ***Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural.***

Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka, Rodrigo Patto Sá Motta.

Área: Cultura política / História

Coleção: Humanitas

Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

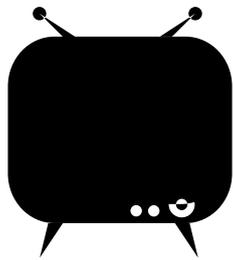
ISBN:9788570419989

362 pp.



Por uma teledramaturgia engajada:
a experiência de dramaturgos comunistas
com a televisão dos anos 1970

Igor Sacramento



Por uma teledramaturgia engajada:

a experiência de dramaturgos comunistas
com a televisão dos anos 1970

Igor Sacramento¹

Para a minha tese de doutorado, analiso as relações entre as culturas comunistas e as indústrias midiáticas (teatro, rádio, cinema e televisão) ao longo da carreira artístico-profissional de Dias Gomes, entre 1939 e 1999. É muito comum nos estudos acadêmicos sobre as relações entre intelectuais e artistas comunistas com a televisão, sobretudo, haver uma trama explicativa baseada na dicotomia cooptação/infiltração. Quando essas relações são abordadas do ponto de vista das estratégias das empresas midiáticas para recrutar os profissionais para adaptar a obra engajada e o nacional-popular às injunções estilísticas e tecnológicas da linguagem televisiva impulsionada pela modernização da indústria cultural no Brasil, elas são entendidas como *cooptação*.² Já quando essas relações são interpretadas como um atributo da “política cultural” do Partido Comunista Brasileiro (PCB), destinado a fazer com que seus membros usassem os meios de comunicação de massa a favor do ideário e da sobrevivência do partido num quadro de intensa repressão política.³ No primeiro caso, os sujeitos envolvidos no processo são mais tendencialmente vistos como “seres passivos” que sucumbiram à consolidação da indústria cultural no Brasil, sendo desviados dos seus princípios comunistas e engajados para serem meros produtores culturais. No outro, eles são instrumentos da “política cultural” comunista.

Procuro uma nova chave explicativa. Minha tese é a de que Dias Gomes era um *mediador cultural* entre o campo político e o da mídia. Nesse sentido, observo que essas *mediações culturais* na trajetória de Dias Gomes se deram, especialmente, de duas formas: como *circularidade* (alianças, associações e intermediações) e como *tensões* (conflitos, acusações e oposições), presentes nas relações com determinados agentes e configurações ideológico-estruturais do PCB e das mídias. Acredito que essa prática de mediação não foi exclusiva à trajetória de Dias Gomes. Outros artistas comunistas, ou imbuídos do sentimento romântico-revolucionário compartilhado na década de 1960, se envolveram com a televisão no contexto dos anos 1970 e atuaram, de modo planejado ou não, como mediadores culturais.⁴

Para este capítulo, analiso como Dias Gomes estabeleceu, em declarações à imprensa, conexões entre o seu *passado* como dramaturgo nacional-popular e o seu então *presente* na televisão, quando começou a trabalhar como autor de telenovelas da TV Globo. Em seguida, comparo as argumentações de Dias Gomes com a de outros dramaturgos vinculados ao PCB e que trabalharam naquela emissora no início da década de 1970 (Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Lauro César Muniz). Mostro como a continuidade do projeto de “conscientização das massas” da dramaturgia nacional-popular foi uma *justificativa moral* para o ingresso na televisão, compartilhada por esses dramaturgos nos relatos de suas experiências.

Dias Gomes e a busca pela comunicação popular

A experiência da busca pela produção de um teatro político e popular marcou a trajetória de Dias Gomes de modo a ser tomada por ele como um ponto de referência fundador. Ele passou a ignorar seus trabalhos no teatro e no rádio entre os anos 1940 e 1950. Por esse fato, durante os anos em que trabalhou para TV Globo, ele procurou justificar a sua opção pela televisão dentro do projeto de produção de uma arte popular engajada:

No teatro, eu vivia uma contradição, buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite, exatamente a elite que combatia. Aliás, todos os da minha geração, a dos anos 50, o Guarnieri, o Suassuna, Augusto Boal, Antônio Callado, Oduvaldo Vianna Filho, todos nós vivemos essa contradição. Fazíamos um teatro antiburguês, do ponto de vista do povo, e tínhamos uma plateia burguesa. Era um teatro que se aristocratizava na plateia. O que faço na televisão, não. Segundo o Ibope, é visto até por marginais. Isso, sim, é uma plateia popular.⁵

Noutro texto, para o semanário *Opinião*, bastante identificado com a cultura política de esquerda, Dias Gomes admitia que meios de comunicação de massa como a imprensa, o cinema e o rádio reproduziam a cultura da classe dominante. No entanto, estabelecendo uma continuidade com a sua posição presente no depoimento à revista *Veja*, para ele, isso não era um problema desde que se procurasse “divulgar valores válidos dessa cultura [dominante], que serão incorporados pela cultura da classe dominada na elaboração da nova cultura”.⁶ Esse encontro





particular entre classes (a popular e a burguesa revolucionária e intelectualizada) produziria uma nova síntese cultural para a concretização de uma nova etapa do desenvolvimento social pela liberdade, dando bases para a emergência do socialismo.

Esse era um objetivo compartilhado pelo PCB e demais simpatizantes, especialmente nos anos 1960, quando os dogmas do *realismo socialista* de matriz jdanovista foram substituídos pelo *realismo crítico* lukasiano. Isso significou autonomia criativa para os intelectuais poderem ampliar a notoriedade da atuação subterrânea do Partido. Nessa época, Lukács se tornou o ideólogo dessa geração.⁷ Sua noção de realismo crítico resgatava a dimensão subjetiva da produção comunicativa e artística. As experiências estéticas deveriam estar conectadas à “vida real” e narrando as “causas ocultas” que permitiram a existência daquelas experiências.⁸ No entanto, para ele, somente a representação artística produzida por uma “classe revolucionária” era capaz de romper as aparências em favor de uma representação crítica da realidade.⁹ Nesse sentido, em Lukács, também está presente a noção leninista de vanguarda, mas com novos questionamentos. O Partido não deveria agir meramente como um condutor, mas no sentido fazer progredir o processo de construção da consciência de classe das massas dentro da sua própria dinâmica histórica.¹⁰ Assim, determinadas diretrizes comunistas tornaram-se presentes nas práticas de produção, organização e propagação cultural do Partido como elementos do próprio *ethos* partidário e da identificação com seus princípios e não como uma constante submissão a constrangimentos. A apropriação brasileira desses princípios promoveu um reencontro mais harmonioso entre os intelectuais e o PCB no contexto dos anos 1960 do que durante a vigência jdanovista nas duas décadas anteriores.¹¹

Após o golpe militar de 1964, a direção do PCB começou a defender, com mais vigor, uma ampla política de alianças pluriclassistas para enfrentar a ditadura. Com isso, o PCB passou a se distinguir das demais correntes de esquerda clandestinas, participando das eleições políticas, ingressando no MDB e defendendo a participação dos seus militantes em todas as instituições permitidas pelo regime militar, inclusive nos segmentos da indústria cultural. Foi nesse contexto que o realismo crítico modulou as experiências estéticas de diversos quadros do PCB, constituindo uma nova “política cultural” que ampliou a politização comunista dos produtos culturais.¹²

Além da justificativa de Dias Gomes sobre a continuidade de um projeto político na televisão, é preciso considerar também que a entrada dele na televisão ocorreu depois do esfacelamento do projeto da dramaturgia nacional-popular. Para além do processo de desarticulação e institucionalização estatal dos dramaturgos engajados com a criação de órgãos de financiamento teatral como o Serviço

Nacional do Teatro (SNT), o campo teatral começou a assumir que, naquele contexto de exceção, o protesto político declarado, a relação direta entre a linguagem cênica e a realidade brasileira e as manifestações contraculturais não tinham muitas chances de ocupar os palcos e se comunicar com o público. Assim, no teatro, as possibilidades mais viáveis eram o investimento num “repertório descompromissado e comercial” ou numa “ênfase fundamental na sofisticação visual, na beleza e poesia estética das encenações”.¹³ Nesse processo, ganharam destaque grupos como o Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974-1984) e o Pod Minoga (1972-1980), que procuravam exercitar uma desconstrução da dramaturgia a partir da irreverência, da interpretação despojada e da criação coletiva.¹⁴

Já especialmente entre os anos 1958 e 1964, peças de Dias Gomes como *O Pagador de Promessas* (1960) e *A Invasão* (1962) procuraram dar expressão dramática à experiência social que se vivia e à alternativa política de esquerda (em larga medida, comunista) que se propunha a conscientizar as camadas populares para promover transformações profundas na sociedade. No centro desse movimento estético-político também estavam Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha. Todos esses dramaturgos, inclusive Dias Gomes, eram vinculados ao PCB e nos anos 1960 estavam envolvidos com uma militância cultural em favor do uso da expressão artística como forma de mudança social.¹⁵

A atuação de Dias Gomes na televisão era justificada por ele como uma continuidade desse projeto teatral, baseado na noção leninista de vanguarda: “Do mesmo jeito que o teatro pode ser um elemento conscientizador da sociedade, também a telenovela pode desempenhar esse papel”.¹⁶ O trabalho de conscientização era tomado por Dias Gomes como uma função do intelectual. Assim como qualquer outro meio, ele poderia utilizar a telenovela como instrumento para aquele objetivo maior. Para ele, tanto o trabalho crítico quanto o alienante não eram intrínsecos às mídias de massa, mas estavam relacionados àqueles que tinham seu controle e aos que neles trabalhavam. Por isso, a telenovela poderia desempenhar um papel conscientizador com amplo alcance:

Faço parte de uma geração de dramaturgos que levantou entre os anos 50 e 60 a bandeira quixotesca de um *teatro político popular*. Esse teatro esbarrou numa contradição básica: era um teatro dirigido a uma plateia popular, mas visto unicamente por uma plateia de elite. De repente, a televisão me ofereceu essa plateia popular. Recusar, virar as costas, seria incoerente, burro e reacionário.¹⁷



Para uma entrevista na revista *Veja*, um ano depois, a justificativa para a entrada na televisão se manteve a mesma, mas a censura também havia sido uma das condições da possibilidade para a sua opção:

Como se fechava um caminho para mim, a televisão me abriu um outro. Olhei para ele e vi uma imensa plateia à minha espera. E foi quando me perguntei se eram realmente justos os meus preconceitos: se, como autor que advogava o teatro para o povo, eu não tinha o direito de me recusar para uma plateia de milhões de telespectadores. Senti que aquilo era um desafio e resolvi suar a camisa.¹⁸

Houve alguns episódios de censura estatal às peças de Dias Gomes (em 1965, *O Berço do Herói* e, em 1968, *O Túnel*), mas também houve o caso de *Santo Inquérito*, de 1966, quando produtores recusaram o texto por acreditarem que ele seria censurado. O espetáculo foi encenado com a quotização de artistas e intelectuais: além do próprio Dias Gomes, Ênio Silveira, diretor da Editora Civilização Brasileira, Paulo Gracindo, que atuou como o Visitador, e Zimbienski, o diretor da peça.¹⁹ Nesse contexto, o teatro passou a ser cada vez mais um caminho interdito para Dias Gomes. Além disso, com o golpe de 1964, ele e outros artistas identificados com o comunismo (entre outros, Mário Lago, Nora Ney, Jorge Goulart e Oduvaldo Vianna) foram exonerados dos cargos que ocupavam na *Rádio Nacional* pelo Decreto de 23 de julho de 1964, publicado na edição do dia seguinte do *Diário Oficial*.²⁰ Dias Gomes trabalhava na emissora desde 1954. Sem emprego, a televisão lhe pareceu uma alternativa óbvia.

Por considerar a televisão um instrumento, Dias Gomes se via como um agente infiltrado que reconhecia o processo de cooptação, mas buscava modos para manter uma expressividade individual: “Muitas vezes, o fato de aceitarmos as regras do jogo não importa em abrir mão da liberdade de expressão, mas num desafio”.²¹ Esse desafio consistia basicamente em construir formas de crítica social e de promoção de interesse pela mudança da realidade brasileira com a linguagem da telenovela. Para Dias Gomes, não cabia ao teatro e nem à telenovela, a transformação da sociedade: “Eu nunca defendi o teatro como arte da transformação por excelência. Brecht sim. Ou pelo menos Lukács lhe atribuiu essa intenção, a de transformar as massas, os espectadores de suas peças”.²²

Para Dias Gomes, o teatro e a televisão eram meios que poderiam “transmitir a consciência” da necessidade de transformar o mundo.²³ Essa lógica transfereencial também compartilhava de certo elitismo, característico da política cultural do PCB, em que os intelectuais comunistas (a “vanguarda”) deveriam orientar as massas nos caminhos para a revolução. Não se trata da noção de “vanguarda artística” (cujas inovações estéticas são produzidas para serem reconhecidas pelos

seus pares), mas de uma “vanguarda revolucionária” que encontra no contato com as massas a forma de guiá-lo na promoção de sua consciência.²⁴

Embora a “transmissão” da consciência crítica também seja para as elites, o seu foco maior são as massas trabalhadoras. Sendo assim, numa perspectiva lukacsiana, a arte teria o papel de produzir essa mediação entre as massas e a “consciência revolucionária” (os intelectuais e militantes comunistas), produzindo expressões fiéis à realidade concreta, refletindo sobre a trajetória dos homens em suas relações sociais concretas e, assim, reintegrando a produção estética ao processo histórico. Com isso, é possível considerar que a “tomada de consciência do mundo exterior” pela produção artística “não é outra coisa senão o reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações etc, dos homens”.²⁵

É interessante observar que as relações de Dias Gomes com Lukács e com Brecht, especialmente, foram se transformando ao longo do tempo e com seu ingresso na TV Globo. Em 1966, para a *Revista Civilização Brasileira*, ele escreveu o artigo “Realismo ou esteticismo: um falso dilema”, no qual ele já considerava que as teorias brechtianas não deveriam ser tomadas como dogmas, mas aproveitadas naquilo que eles poderiam servir para “refletir nossa realidade específica, tendo a coragem de deformá-la, reformá-las ou recusá-las, quando for o caso”.²⁶ Ou seja, para promover o tipo de comunicação pretendido pela dramaturgia nacional-popular, era preciso traduzir o teatro épico às especificidades brasileiras, mesmo que isso pudesse levar a alguma ruptura em relação aos princípios brechtiano. Afinal, segundo ele, o que era mais importante e urgente para a transformação da sociedade pela arte era a comunicação efetivamente popular. Por isso, a sua produção teatral, especialmente nos anos 1960 (*O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos*, *O Berço do Herói*, *O Santo Inquérito* e *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, por exemplo), dialogava com uma variedade de matrizes estético-culturais distintas: a tragédia, a comédia de costumes, o teatro de revista, o realismo burguês, o romantismo e elementos do teatro épico brechtiano e do realismo crítico lukacsiano. Nisso, certamente, consistiu a sua mediação cultural, interconectando diferentes sistemas simbólicos numa mesma trajetória artística. A prática de “aliança” entre o comunista e o liberal, muito comum no PCB daquela época, adotava uma contraparte estética nas hibridizações entre o intelectual e o proletário, o erudito e o popular, o sério e cômico, na obra de Dias Gomes e de dramaturgos como Vianninha e Guarnieri. Assim, o dramaturgo, ao incorporar aspectos da cultura popular em sua obra, poderia permitir que as camadas populares se reconhecessem nas peças e pudessem se sensibilizar pelo conteúdo político delas.²⁷ Por isso, Dias Gomes acreditava no seguinte: “Talvez o Teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas, através dele, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da

necessidade de transformá-lo”.²⁸

Há rupturas e continuidades no discurso de Dias Gomes antes e depois da sua entrada na *TV Globo*. Como mostrei nos depoimentos à revista *Veja* em 1971 e em 1973 e na entrevista ao *Opinião*, de 1973, ele procurou estabelecer uma linha de continuidade do projeto do teatro engajado com o seu trabalho na televisão, já que, com a TV, finalmente, ele poderia se comunicar com um plateia efetivamente popular. No entanto, isso também significou uma ruptura. Em “Realismo ou esteticismo: o falso dilema”, de 1966, para a *Revista Civilização Brasileira*, ele afirmou que o teatro era, pela especificidade de sua expressão (imediateza, presença, vida e participativa), “a mais comunicativa e a mais social de todas as artes”.²⁹ No entanto, após a sua entrada na televisão, ele começou a alegar que não poderia recusar o trabalho na televisão, porque nessa mídia a comunicação era de fato com o público popular. Isso, no entanto, não se configura como uma total contradição, mas como um deslocamento. Dias Gomes defendia o teatro como a arte mais comunicativa e social, por causa da sua característica de ser um meio de expressão artística que acontece diante do público, podendo, ainda contar com a sua participação e interação. Essa defesa foi ainda mais explícita no texto “O engajamento é uma prática de liberdade”, de 1968, no qual ele escreveu o seguinte: “Toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público”.³⁰

Como ele argumentou em “Realismo ou esteticismo: o falso dilema” e retomou em “O engajamento é uma prática de liberdade”, enquanto as mídias audiovisuais como o cinema (o exemplo dele) e a televisão (por extensão), trabalham com a imagem, o teatro se vale dos atores em carne e osso, como criaturas vivas e presentes (que podem, inclusive, morrer no palco) no acontecimento teatral: real em detrimento da virtualidade imagética, muito mais tecnologicamente controlada. O deslocamento se deu na preferência de Dias Gomes por uma mídia em que não havia o diálogo, uma comunicação plena, se comparada ao teatro, onde existiria a presença, a interação e a troca.³¹ No entanto, depois do início do seu trabalho na TV Globo esse aspecto lhe parecia menor diante do objetivo maior: a conscientização do público.

Tanto em “Realismo ou esteticismo: o falso dilema” quanto na orelha de *Teatro Dialético*, Dias Gomes afirmava que, até mesmo Brecht, não reconhecia o teatro como um modo de transformação do mundo *per se*, como um meio de conscientização da necessidade de transformação do mundo. Esse entendimento era, na verdade, o reconhecimento da construção de um tipo de pedagogia política das massas, nas quais intelectuais e artistas se colocavam na vanguarda do movimento. Nesse sentido, o que Dias Gomes estava propondo era o deslocamento dessa pedagogia para a televisão, justificando no público popular buscado, mas nunca

conquistado, pelo teatro. Mudava-se de meio na esperança da continuidade (ou sobrevivência) um projeto político-estético.

Por mais que Dias Gomes tenha criticado a ausência de uma comunicação plena, ele reconheceu na televisão a possibilidade de outro tipo de comunicação: aquela que permitia a “transmissão” e a formação de uma consciência crítica no público. Na televisão, essa pedagogia poderia ter um efeito muito maior do que no teatro, um acontecimento muito mais restrito, não contando com a audiência massificada da mídia eletrônica. A partir do momento em que ele passou a trabalhar na televisão, a sua concepção de comunicação ficou menos associada a uma ideia de troca ou de circulação do que à de transmissão em massa. Importava mais *o que e onde* ensinar do que *como* ensinar. Na TV, o contato não era mais direto, mas tecnologicamente mediado; e justamente por isso ele poderia ser muito mais amplo. Assim, a televisão se configurou como a possibilidade de concretizar a utopia comunicativo-pedagógica de transmissão em massa de uma consciência crítica bastante cara à militância comunista.

Não se pode ignorar nesses textos (especialmente na entrevista para o *Opinião*) o enquadramento produzido por Dias Gomes. Tratava-se de uma estratégia de ajuste do seu passado para justificar a sua trajetória. Assim, ele estabelecia uma coerência entre passado e presente, afirmando que não importava tanto o meio ou instrumento de comunicação, mas a própria comunicação popular. Por isso, a televisão tinha adquirido relevância no seu projeto político, assim como nos daqueles que buscavam esse tipo de contato com o público. Ou seja, não era apenas uma forma de valorizar a televisão, mas de prestigiar a si mesmo. Reconhecendo a importância de suas escolhas, ele produziu uma *justificativa moral*.

A construção da narrativa de uma *vida moral* é, todavia, fundamentalmente coletiva. Tem como referência valores que mais importam nas relações com aqueles que estão sentimentalmente engajados em semelhantes atividades existenciais. Nesse caso, moral não é meramente um sinônimo de bom num sentido ético. Afinal, a experiência moral que as pessoas compartilham pode estar distante do bom, sendo considerado até maligno de acordo com os preceitos e condutas de outros grupos. Acontece que a moral corresponde a um conjunto de valores e práticas localizadas, e, como o local é habitado por certos indivíduos, a moralidade conta com determinados sentidos éticos específicos e diferenciáveis entre grupos acerca do certo e do errado.³²

O que Dias Gomes estava fazendo era, portanto, associar a sua vida a um conjunto de valores morais compartilhados pelos dramaturgos comunistas, engajados entre os anos 1950 e 1960 com a produção de um teatro nacional-popular. A partir do conjunto de condutas engendradas por essa experiência estético-política, ele entendia que era correto que um artista comunista como ele, interessado no

realismo crítico e na conscientização popular, não ignorasse a televisão como um meio para esse fim. Como ele mesmo disse, quem estava contra a oportunidade aberta pela TV, além de estar errado, tinha um posicionamento “incoerente, burro e reacionário”.³³ Afinal, segundo ele, estava fazendo o bem, o melhor, o lógico, o coerente, ao dar sequência à busca pela comunicação e conscientização populares, mesmo num meio em que essa comunicação mais direta e imediata, dialogal, era impossível.

Ao produzir um determinado juízo de valor daqueles que rejeitavam a televisão e a entrada dele e de outros artistas de esquerda nela, ele estava moralizando a discussão numa oposição entre “boas” e “más” ações, entre dignas ou não. Dias Gomes entendia a sua atitude como merecedora de respeito de outros artistas e intelectuais de oposição, justamente porque ele estava dando continuidade a um projeto político coletivo entre os artistas engajados. Sendo assim, implicitamente, ele acreditava que deveria ser reconhecido e admirado por isso, e não depreciado.

Depois de ter estreado na TV Globo assinando como Stella Calderón a telenovela *A Ponte dos Suspiros* (1969), ele assinou com próprio nome *Verão Vermelho* (1970), *Assim na Terra como no Céu* (1971), *Bandeira 2* (1972) e *O Bem-Amado* (1973). Foi justamente no momento que passou a assinar os seus trabalhos para a televisão que ele, nos periódicos, produziu um ajustamento de sua trajetória, de modo a dar um sentido ao seu presente a partir das suas escolhas no passado, privilegiando se imaginar como alguém que se mantém o mesmo do que alguém que muda. Afinal, enquadrar-se como alguém que se manteve o mesmo, naquela ocasião, era menos uma forma de defesa do que de manutenção da consagração e da identificação como um dramaturgo engajado.³⁴

As telenovelas de Dias Gomes nesse momento contribuíam para a consolidação de um processo de modernização da teledramaturgia brasileira que se contrapunha à matriz romântica que estruturou o formato tradicional das telenovelas até então, baseadas numa rede de polarização entre o bem e o mal, os ricos e os pobres, os justos e os injustos, a felicidade e a tristeza em tramas geralmente ambientadas em épocas remotas e países exóticos.³⁵ Especialmente a partir dos anos 1970, houve o maior investimento em tramas mais realistas, em temas urbanos e em diálogos coloquiais em detrimento da impositivação da voz, das marcações rígidas e das expressões, sentimentalismo e moralismo exagerados. Com isso, houve um “abrasileiramento” da telenovela, caracterizado pela nacionalização dos textos, das temáticas, dos cenários, dos profissionais envolvidos, dos procedimentos narrativos e da linguagem.³⁶

Justamente por conta da construção desse parâmetro, Dias Gomes afirmava que se sentia desafiado a buscar “uma linguagem própria para a telenovela”, levando em conta que ela não é cinema ou teatro, mas é “uma maneira nova de

se expressar”.³⁷ Dessa forma, ele poderia afirmar o seu trabalho no teatro e assim dar alguma continuidade ao projeto estético que havia consolidado. Além disso, a orientação estética das telenovelas, para Dias Gomes, independentemente das formas adotados (romântico, realista, naturalista, fantástica, cômica), deveria ser por “dizer a verdade”: “Eu não tenho nada contra o romantismo, embora seja um autor realista. Acho que cada um se expressa à sua maneira. E há muitas maneiras de dizer a verdade”.³⁸

O realismo em Dias Gomes era um princípio estruturante da sua realização estética (um “dizer a verdade”). Ele justificava o seu trabalho na televisão como a de um escritor realista que procurava no cotidiano os “momentos cruciais da sociedade” sobre o qual pode refletir e representar, mesmo que não seja de modo estreitamente realista-naturalista.³⁹ Ou seja, em Dias Gomes, o realismo se aproximava do sentido luckaciano: da representação da realidade como uma forma de conhecimento sobre a realidade. Dessa forma, embora telenovelas como *Bandeira 2*, *O Bem-Amado*, *O Espigão*, *Saramandaia* e *Sinal de Alerta* produzissem pontos de contato e referência com a realidade brasileira, a proposta realista de Dias Gomes esteve associada a outras matrizes estético-culturais: o grotesco, o fantástico, o alegórico, o absurdo, o melodrama, o horror, o trágico, a comédia de costumes e até mesmo o drama romântico. Embora a polifonia estilística seja uma característica dos produtos da indústria televisiva, especialmente os teleficcionais⁴⁰, não há como desconsiderar que esse hibridismo estava conectado, também, com um dos princípios da dramaturgia nacional-popular: de buscar o contato popular a partir de estéticas que agradavam as camadas subalternas. Ou seja, havia a produção de uma continuidade do projeto de construção de uma dramaturgia nacional-popular na televisão não apenas em nível memorialístico, mas na sua própria produção teleficcional.⁴¹ Por isso mesmo, Dias Gomes, repetidas vezes, em diferentes entrevistas, afirmava a opção pela televisão não era uma incoerência com a sua trajetória artística. Muito pelo contrário, era extremamente presumível que ele, que se classificava como um “autor que advoga o teatro do povo”,⁴² não só tenha aceitado o trabalho de escrever telenovelas para milhões de espectadores, como também tenha se preocupado na produção de uma “linguagem própria” para a telenovela, diferente do cinema, do rádio ou do teatro.⁴³

Mesmo que ele estivesse buscando dar continuidade à dramaturgia nacional-popular na televisão, era preciso se submeter a determinadas rotinas da produção televisiva. Isso era o que mais o incomodava. Dizia que o que mais caracteriza (e o que mais o desgostava nela) era a sua efemeridade e urgência.⁴⁴ Para ele, a produção de telenovelas exigia a escritura diária de inúmeras páginas para os capítulos, e essa lógica poderia acabar, facilmente, redundando numa repetição de fórmulas sem a preocupação com a criatividade artística e com a crítica social: “No

teatro, você tem tempo, na televisão não. Essa é a diferença fundamental. Esse é o meu principal conflito com a TV. A TV é imediatista. Ela quer que o autor venha pronto, o que é impossível”.⁴⁵ Essa crítica foi bastante recorrente.

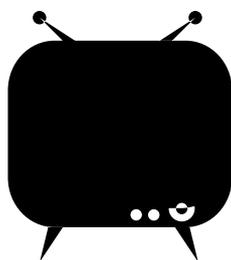
Na crítica de Dias Gomes à televisão fica mais evidente o incômodo com a organização industrial do trabalho do que com qualquer outro constrangimento. Por mais que ao longo da trajetória artístico-profissional de Dias Gomes tenha havido um intenso entrelaçamento da produção teatral aos critérios comerciais, na televisão, houve um recrudescimento das exigências e controles: a necessidade da celeridade, do acerto no formato, da quantificação e da improvisação no trabalho, as pressões do Estado autoritário com, por exemplo, a censura, as demandas e a conquista dos telespectadores, as disputas por mercado e audiência. Entre essas ingerências, a escassez do tempo para a escritura da telenovela era a que ele mais criticava. Tinha de escrever uma obra como uma produção em série, em etapas, enquanto ela estava sendo exibido. Apesar de não ter considerado, ele já havia lidado com similares e outros cerceamentos ao longo de sua carreira, no teatro, no rádio e no cinema. A diferença era que, nesses casos, ele produzia a obra completa, fechada, algo impossível no modo aberto que se configurou a telenovela. No rádio, por exemplo, ele produziu mais radiopeças do que radionovelas, que não chegavam a durar mais de três meses e eram transmitidas com todos os capítulos prontos.⁴⁶

Embora ciente daqueles constrangimentos, Dias Gomes sabia que a televisão lhe permitia que seus produtos fossem massivamente consumidos, algo que justificava a sua inserção na televisão e a submissão a determinadas rotinas de produção. Todavia, isso não era aceito por todos aqueles que buscavam um teatro político e popular. Sobre o processo de contratação de novos profissionais para a produção teleficcional, Dias Gomes comentou que, apesar de a TV Globo estar à busca de novos autores, naquele momento, a emissora estava tendo enorme dificuldade para contratar profissionais gabaritados, capazes de se submeter ao ritmo do trabalho, de dominar a técnica televisiva e de se “transformar numa máquina de escrever”.⁴⁷

A produção em série de longos capítulos por dia, de uma novela inteira em por praticamente um ano, de uma ausência de espaços para a reflexão e o trabalho artístico mais aprofundado, era algo que o incomodava muito, mas que não o retirou da televisão. Acredito que a permanência de Dias Gomes na emissora estava relacionada, entre outros aspectos, a dois valores estruturantes da cultura política comunista: a disciplina e a lealdade. O PCB, assim partidos comunistas de diversas tendências, explorava a *tensão máxima* para manter o controle interno de modo a configurar um *complexo da dívida*: submetido a uma tarefa, o militante comunista deveria cumpri-la.⁴⁸ Embora a ida de Dias Gomes para a televisão não tenha sido

deliberadamente uma tarefa do PCB imposta a ele, tampouco os valores e práticas modulados pela sua formação comunista estiveram apartados das motivações dele.

Como já demonstrei, a justificativa moral de Dias Gomes para a sua inserção na TV ecoava princípios da política cultural comunista, de frente ampla e pluriclassista, de matriz lucakcsiana. Ele afirmava que estava dando continuidade ao objetivo principal do teatro político dos anos 1960: promover a conscientização da plateia popular da necessidade de mudanças sociais no país a partir do uso da teleficção como espaço para discussão sobre a realidade brasileira. Para isso, era preciso se infiltrar e se manter na televisão, o que implicava a submissão a um conjunto de constrangimentos e procedimentos específicos que lhe incomodavam, mas que eram menores dentro de uma causa maior. Ou seja, a justificativa moral de Dias Gomes para a opção pela televisão e permanência nela era, para além de uma questão de sobrevivência artístico-financeira durante o regime militar, a demonstração de uma *devoção à causa comunista*.⁴⁹



A moral compartilhada

A justificativa devotada para o trabalho na televisão também apareceu em relatos de outros artistas comunistas (Vianinha, Paulo Pontes e Gianfrancesco Guarnieiri, por exemplo) e de simpatizantes ao PCB como Lauro César Muniz. As opiniões de Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha sobre os seus projetos para a televisão são semelhantes às de Dias Gomes. Guarnieri iniciou a sua carreira televisiva na *TV Tupi* como ator em 1967. Em 1972, foi contratado para a *TV Globo*: “Eu aceitei o convite porque eu sei que a *Globo* é uma empresa que possibilita um trabalho de maior profundidade. (...) [Ela] permite uma comunicação popular que eu nunca experimentei”.⁵⁰ De certa forma, esse tipo de comunicação também interessou a Vianinha (que também iniciara o seu envolvimento com televisão como escritor em 1961, na *TV Excelsior*): “Uma peça de teatro não escrevo para dizer o que eu sei, mas para descobrir coisas. É um processo de pesquisa, de investigação. Na televisão, transmitindo coisas, valores conquistados, eu reafirmo. Com os dois me gratifico”.⁵¹ Essa fala evidencia o fato de a televisão ser concebida por aqueles artistas comunistas como um espaço de expansão e extensão do teatro. Ou seja, o meio apropriado para a pesquisa sobre linguagens, sobre temáticas e sobre a própria sociedade era o teatro. A televisão era apenas o lugar da reafirmação da pesquisa já desenvolvida para o teatro. No teatro, eles criariam. Na televisão, eles reproduziriam elementos do projeto político-teatral em uma escala muito maior, para uma plateia efetivamente popular.

A opinião de Vianinha diverge topicamente, mas não estruturalmente, das opções de Dias Gomes. Afinal, este insistiu na necessidade de construção de uma “linguagem própria” para a televisão, mas que se baseasse na experiência do tea-

tro político e do realismo crítico. Assim, a televisão era um espaço de expansão e extensão, mas também de inovação, em relação ao teatro. Para Dias Gomes, numa perspectiva lukacsiana, o realismo crítico deveria ser uma característica de todas as artes, inclusive da televisão. Dessa forma, a televisão era tomada por ele como um instrumento a partir do qual se podem ser feitos diferentes usos, dependendo dos interesses daqueles que estão no seu controle. Essa também era a opinião de Paulo Pontes (que iniciara a sua carreira televisiva na *TV Tupi* em 1969), para quem a televisão era “apenas um veículo”, um instrumento que depende da correlação de forças sociais para assumir uma função: “Se a sociedade está nas mãos de quem está interessado em fazer política popular, a televisão é popular. Se a sociedade está nas mãos de grupos restritos, a televisão fica restrita.[...]. Ela é instrumento de quem está no poder”.⁵²

Lauro César Muniz, diferentemente dos outros dramaturgos, não era filiado ao PCB, mas compartilhou diversas afinidades com a dramaturgia nacional-popular. Quando estreou no horário nobre da *TV Globo* em 1975, com *Escalada*, numa entrevista, o autor resumiu seus objetivos para a nova produção:

Em nenhum momento a novela trocou a regra pela exceção, nunca se preocupando com personagens excepcionais, mas com os personagens que representassem o denominador social comum do meio em que vivemos. Daí uma grande identificação do público que se viu refletido no vídeo da televisão. Não se abordou a grandeza nem a miséria humana, mas procurou-se um enfoque da média do comportamento social de uma classe. Por isso, o grande espanto do público com a verdade que lhe estava sendo exibida. Era essa desde o início a proposição de Escalada e tudo indica que ela foi atingida: um brasileiro, no seu tempo, vivendo seus problemas mais imediatos e mais comuns.⁵³

Mais uma vez, aqui, está manifestada a vontade de representar a realidade do brasileiro comum, enfatizando os traços mais característicos, mais reconhecíveis, do seu comportamento social. Assim como outros comunistas na televisão, ele identificava a representação do homem simples das camadas populares brasileiras como base para provocar conscientização a partir do *choque* com a sua própria realidade. As estratégias descritas por Lauro César Muniz – de representação de um “termo médio” das classes populares e de promoção de um choque – não estavam apenas suscitando visões críticas sobre a realidade a partir de características do teatro épico brechtiano como o distanciamento e a tipificação.⁵⁴ Eram, também, formas de legitimação da modernização da teledramaturgia, calcada na

fabricação da realidade brasileira como produto televisivo num momento de difusão da cultura política nacionalista no contexto da ditadura militar.

Os relatos desses dramaturgos são semelhantes ao de Dias Gomes em dois aspectos: na justificativa do trabalho da televisão pela possibilidade de concretização do contato com um público efetivamente popular e na configuração de uma “linguagem própria” para a televisão dentro da apropriação de elementos do realismo crítico lukacsiano e do teatro épico brechtiano. No entanto, essa manifestada continuidade do projeto político-estético da dramaturgia nacional-popular na televisão, certamente, não foi completa. Ela tinha uma ruptura fundamental: as limitações político-mercadológicas tinham estilhado aquele projeto político em fragmentos dispersos, em trabalhos individuais que buscavam tanto a notoriedade midiática quanto novos espaços para a permanência da crítica.⁵⁵



Considerações finais

As declarações sobre a transposição desse projeto político para a televisão na imprensa dos anos 1970 era uma forma de justificativa, de estabelecimento de coerência com a trajetória até então percorrida. Apesar da mudança de “meio”, os princípios político-estéticos tinham se mantido de alguma forma. Por outro lado, a televisão como indústria cultural não é um instrumento, mas ela é constituída por lógicas próprias, por demandas sociais e pela necessidade de manter-se atualizada. Nesse sentido, diversos dramaturgos comunistas encontraram, no momento da renovação do formato da teledramaturgia, um momento para experimentar novas linguagens e para dar sobrevida ao projeto nacional-popular dos anos 1960. A telenovela moderna, já sabemos, buscou principalmente no realismo e no nacionalismo uma forma de renovação. Dentro de uma proposta realista, por exemplo, Dias Gomes dialogou na sua novela com outras estéticas com o objetivo de construir uma “linguagem própria” para a telenovela. Nesse sentido, o projeto político-pedagógico de Dias Gomes e outros dramaturgos nacional-populares, estavam, ao mesmo tempo, procurando dar continuidade ao papel da “vanguarda revolucionária” e se enquadrando numa “vanguarda televisiva”.

Além disso, o fato de Dias Gomes e outros dramaturgos comunistas afirmarem que usavam a televisão como meio poderia dissolver o paradoxo fundamental dos produtores da arte engajada dos anos 1950-60 – produzir uma arte popular para um público igualmente popular – demonstrava o quanto no contexto dos anos 1970 se intensificou o processo de massificação da produção cultural. Este era um objetivo que regia a dramaturgia nacional-popular, mas que nunca fora conquistado. Naquela década, a televisão, especialmente a TV Globo, passava por

um processo de renovação técnico-nacionalista, que, se, por um lado, se conectava com os princípios da Ideologia da Segurança Nacional (integração pela comunicação, otimismo, afirmação do nacional e repulsa do estrangeiro, especialmente do comunista), por outro, incorporava artistas prestigiados nos anos anteriores por suas obras engajadas, de qualidade e nacionalistas. Era justamente na representação do nacional que, na televisão, se encontravam a situação e a oposição.

Notas

1 Doutorando em Comunicação e Cultura pela Escola da Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), tem como principal linha de investigação as relações entre intelectuais de esquerda e as indústrias midiáticas, com destaque para a televisão. É autor do livro *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970* (Pedro & João Editores, 2011). Organizou as seguintes coletâneas: *Retórica e Mídia: estudos ibero-brasileiros* (com Fernanda Lima Lopes); *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia* (com Ana Paula Goulart Ribeiro); e *História da Televisão no Brasil* (com Ana Paula Goulart Ribeiro e Marco Roxo). Atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Salgado de Oliveira (Universo/Niterói).

2 Cf., por exemplo, COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001; e MICELI, Sergio. “O papel político dos meios de comunicação de massa”. In: SOSNOWSKI, Saúl e SCHWARZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp, 1994.

3 Cf., por exemplo, FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: QUARTIM DE MORAES, João (org.). *História do marxismo no Brasil* (vol. 3, Teorias. Interpretações). Campinas: Editora da Unicamp, 2007; e RUBIM, Albino. *Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 1995.

4 Sobre o afloramento de um imaginário crítico-nacionalista nos meios artísticos e intelectuais brasileiros a partir de fins dos anos 1950 e ao longo da década de 1960 e como ele se transformou e se “(re-)inseriu” institucionalmente a partir dos anos posteriores, ver RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In: *Tempo Social*, v.17, n.1, p.81-110, 2005.

5 Veja, 08/12/1971, p.75.

6 Opinião, 26/02-04/03/1973, p.19.

7 Cf. FREDERICO, Celso. “A presença da política cultural no PCB e na universidade”. In: QUARTIM DE MORAES, João (org.). *História do marxismo no Brasil* (vol. 2, Influxos teóricos). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

- 8 LUKÁCS, György. *Ensaio sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, p.205.
- 9 LUKÁCS, György. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969, p.56.
- 10 LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.591.
- 11 RUBIM, Albino, op. cit., p.69. Ver também MORAES, Dênis. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- 12 Idem, ibidem, p.18.
- 13 MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p.60.
- 14 Cf. FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais: anos 70*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- 15 Para uma discussão mais aprofundada sobre a dramaturgia nacional-popular, ver MACIEL, Diógenes. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004. Sobre o nacional-popular na dramaturgia de Dias Gomes, consultar COSTA, Iná Camargo. "Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular". Dissertação de Mestrado em Filosofia. São Paulo: USP, 1987.
- 16 *Opinião*, op. cit., p.19.
- 17 Idem [grifos do autor].
- 18 *Veja*, 24/03/1973, p.04.
- 19 GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p.225.
- 20 Cf. ROCHA, Amara. *Nas ondas da modernização: rádio e televisão no Brasil (1950- 1970)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p.52.
- 21 *Opinião*, op. cit., p.19.
- 22 Idem.
- 23 Idem.
- 24 Sobre isso, ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- 25 LUKÁCS, György. *Ensaio sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, p.24-25.
- 26 GOMES, Dias. "Realismo ou esteticismo: o falso dilema". In: *Revista Civilização Brasileira*, 03/1966, p.230.
- 27 Cf. NAPOLITANO, Marcos. "A arte engajada e seus públicos (1955-1968)". In: *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001; e NAPOLITANO, Marcos. "Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968)". In: FERREIRA, Jorge Ferreira e REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). *As esquerdas no Brasil: nacionalismo e reformismo radical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- 28 GOMES, Dias. "Pode o teatro transformar o mundo?". In: BRECHT, Bertolt. *Teatro dialéti-*

co. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, texto da orelha.

29 GOMES, Dias. "Realismo ou esteticismo: o falso dilema". In: *Revista Civilização Brasileira*, op. cit., p.222.

30 GOMES, Dias. "O engajamento é uma prática de liberdade". In: *Revista Civilização Brasileira*, 03/1968, p.10.

31 Essa observação de Dias Gomes se insere num quadro de críticos sobre a *não comunicação* da televisão. Entendendo a comunicação como troca, como reciprocidade de discursos, critica-se a televisão e os outros meios de informação (já que, nessa definição, não praticam comunicação) pelo fato de promoverem um monopólio da fala, inviabilizando a resposta. Sobre o assunto, ver SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

32 Cf. KLEINMAN, Arthur. *What really matters: living a moral life amidst uncertainty and danger*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

33 *Opinião*, op. cit., p. 19.

34 Sobre a noção de ajuste da trajetória, considerei BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: AMADO, AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta Moraes (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: 2006. Já sobre o enquadramento da memória, consultei POLLAK, Michel. "Memória, esquecimento, silêncio". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

35 Cf. BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mário Ortiz. "A telenovela diária". In: ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.70.

36 RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. "A renovação estética da TV". In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. *História da Televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010, p.124.

37 *Veja*, 24/04/1973, p.06.

38 Idem.

39 Idem.

40 Cf. MÁRTIN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001, p.107-147.

41 A permanência de traços da cultura política nacional-popular na teledramaturgia de Dias Gomes é um assunto desenvolvido na minha tese de doutorado.

42 *Realidade*, 11/1975, p. 26.

43 *Veja*, op.cit., p. 04.

44 *Opinião*, op. cit., p.19.

45 *Veja*, op. cit., p.04.

46 Cf. ORTIZ, Renato. "A evolução histórica da telenovela". In: ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

47 *Veja*, 08/12/1971, p.74.

48 REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.107-118.

49 Para a minha dissertação de mestrado, recentemente publicada em livro, quando entrevistei cineastas oriundos do Cinema Novo, muitos deles envolvidos com o PCB e com o CPC nos anos 1960, notei que a justificativa deles para o trabalho na televisão também foi dupla: pela sobrevivência financeira num contexto de repressão e pela possibilidade de comunicação com uma audiência inimaginável para o cinema. No entanto, assim que a ditadura se distendeu e o *Globo Repórter* mudou de formato, eles saíram da televisão e retomaram as suas carreiras no cinema. Dias Gomes permaneceu na *TV Globo*, ainda sob a justificativa de que um intelectual engajado como ele deveria se ocupar de se comunicar com uma plateia efetivamente popular. No período em que esteve na emissora, ele escreveu poucas peças e teve apenas algumas dessas encenadas. Tornou-se mais um teledramaturgo do que um dramaturgo. Acredito que isso esteve relacionado a um conjunto de fatores, inclusive ao seu reconhecimento como autor de televisão, o que era, explícita ou implicitamente, visto como um demérito no campo artístico. Ver sobre o assunto em SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

50 *Veja*, 30/08/1972, p.62.

51 *O Globo*, 22/03/1973, p.09.

52 *Jornal do Brasil*, 07/05/1975, p.10.

53 *O Globo*, 16/05/1975, p.17 (grifos meus).

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

55 Cf. RIDENTI, Marcelo. op. cit., p. 321-334.





ZARA MAI DAIA

Cartaz
porque elas gostam do Ceará
DESACONHECIMENTO PARA MEMÓRIA DE 25 ANOS
R\$2,50
EVALDO BRAGA
* A última homenagem
* A vida do cantor

AS MAL-AMADAS DO ODORICO



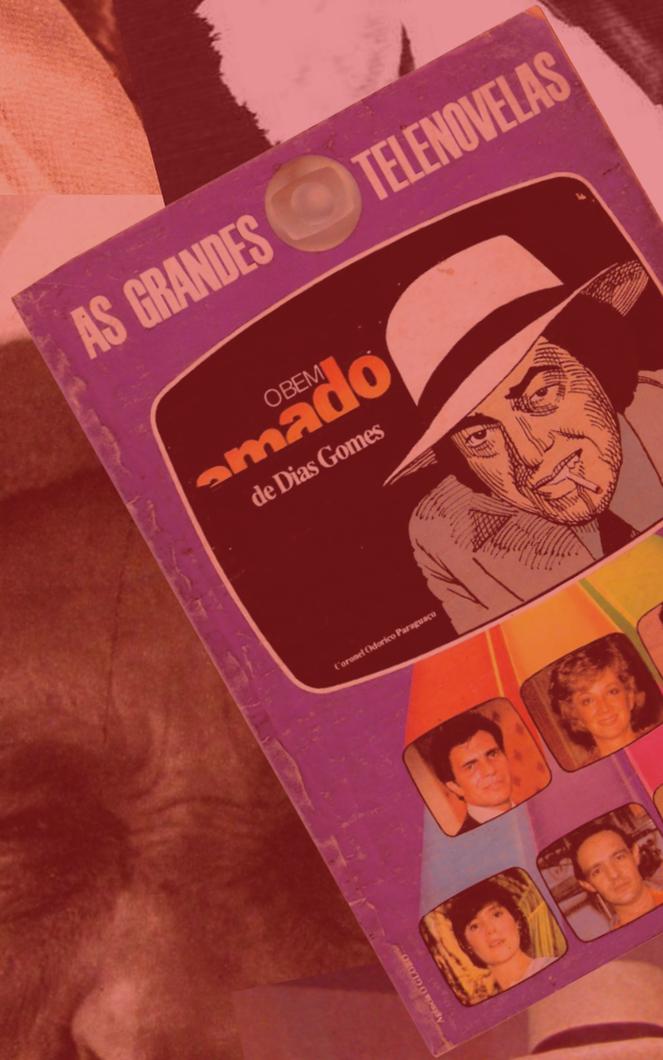
RAMANDAIA, O REALISMO

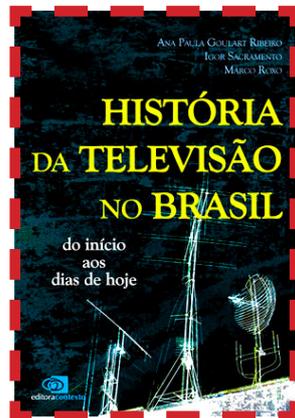
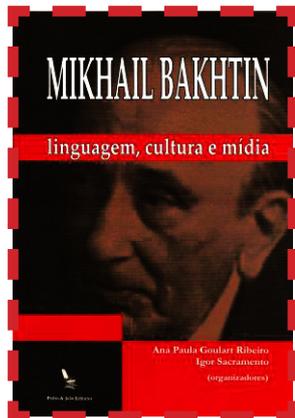


Juca de Oliveira, o Gibão, um dos vereadores da cidade, amante dos pássaros e dono de uma loja de aves. Ele é um dos que lutam para a troca do nome da cidade.

A praça principal de esta cheia de pescapadureiros, potes de caldo de cana, empastelados ou simplesmente com seus burros carrões de melo-dia, tem-se a impressão de que não é numa cidade nordestina, mas sim numa cidade do sul. Só é quebrado pela presença de televisões e pelos RRs. Saramandaia é mais uma cidade-cenário construída pelo Globo, em Barra de Guaranés, pelo menos.







Seminario Medios, Historia y Sociedad 2013
Viernes 13 de septiembre /18 hs.
Dramaturgos comunistas y la televisión en Brasil.

Igor Sacramento

Igor Sacramento es doctor en Comunicación y Cultura por la Universidad Federal del Río de Janeiro y becario de Post-Doctorado en la misma universidad.

Autor de ***Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*** [Pedro & João Editores, 2011]; ***História da Televisão no Brasil*** [Contexto, 2010] con Ana Paula Goulart Ribeiro y Marco Roxo, y de ***Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*** [Pedro & João Editores, 2010] con Ana Paula Goulart Ribeiro.

VER DOCUMENTOS DEL AUTOR

<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/s/sacramentoI.php>

VER PÁGINA DEL SEMINARIO

http://www.rehime.com.ar/academicas/sem_2013_09.php



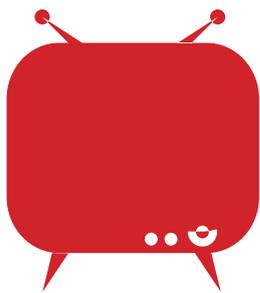
Esta actividad forma parte del Proyecto UBACyT

Medios y Sociedad: problemas de historiografía y archivo

Dirección : Mirta Varela y Mariano Mestman

Coordinación : Ana Lía Rey

Difusión : Mariana Rosales



Material adicional

Seminario Medios, Historia y Sociedad 2013
Viernes 13 de septiembre

Dramaturgos comunistas y la televisión en Brasil

+info http://www.rehime.com.ar/academicas/sem_2013_09.php



<https://www.facebook.com/SemMHS>