



A SEGUIR, CENAS DE UM REGIME MILITAR: POLÍTICA E PROPAGANDA NAS NOVELAS BRASILEIRAS DOS ANOS 1970

Paula Regina Siega^{*}
Universidade de Campinas – Unicamp
paula.siega@libero.it

RESUMO: Este artigo discute as telenovelas brasileiras produzidas durante os anos 1970, demonstrando a sua instrumentalização pela propaganda militar e apontando para as semelhanças em relação ao cinema fascista.

ABSTRACT: This article discusses the Brazilian soap-operas produced during the seventies, demonstrating its instrumentalization by the military propaganda and pointing out the similarities regarding the fascist cinemas.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovelas brasileiras – Propaganda – Ditadura

KEYWORDS: Brazilian soap-operas – Propaganda – Dictatorship

Como o cinema para o fascismo, a televisão foi o mais avançado meio de comunicação de massa do qual se serviu o regime militar brasileiro. Não surpreende, portanto, que a produção televisiva durante a ditadura fosse, sob vários aspectos, análoga à produção cinematográfica da Itália fascista. Indicando tal semelhança, este artigo examina o imaginário divulgado durante os anos 1970 por meio da telenovela brasileira. Dado que naquele período o sistema televisivo foi dominado pela Rede Globo, focaliza-se a dramaturgia produzida pela emissora. Comprovando que se tratava de fabricação de consenso, aponta-se para o fato de que a difusão televisiva de uma brasilidade ligada aos ideais do regime foi um fenômeno semelhante à difusão cinematográfica da “italianidade” fascista. Do mesmo modo em que o cinema italiano prestou-se à criação do clima desejado pelos fascistas, a televisão brasileira prestou-se à

^{*} Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Graduada em *Tecniche Artistiche e dello Spettacolo* pela *Università Ca' Foscari di Venezia*. Mestre em *Scienze dello Spettacolo e delle Produzioni Multimediali* pela *Università Ca' Foscari di Venezia*.

difusão de ideais e comportamentos previstos pelos militares. Se tais ideais eram fascistas, resta uma questão aberta. Fato é, contudo, que nas novelas dos anos 1970 reapareceram muitos dos temas que o cinema italiano usou para promover o fascismo, tais como a valorização da figura do pai e da unidade familiar, o mito da pureza rural aliado à propaganda sobre a melhoria de vida nos campos, a integração entre urbanismo e regionalismo, a emancipação feminina no trabalho, os amores entre empregadas e patrões, a obsessão pelo dinheiro, o luxo ostensivo, a ironia em relação a uma velha e decadente oligarquia e, enfim, as ambientações históricas em chave positivista.

Se para Mussolini *il cinema era l'arma più forte*, para os militares tal arma era a televisão. Como demonstrou Carlos Fico, atrás de cenas que comunicavam amor, fraternidade e união, a propaganda do regime divulgava, sobretudo pela TV, novos tempos organizados por um Estado que, como um pai amoroso, protegia e integrava seus filhos a ideais “brasileiros”.¹ Ao contrário do quanto professado pelo historiador, porém, o presente trabalho considera a propaganda fascista um válido modelo para a compreensão da propaganda militar. Como afirma Fico, os militares sabiam que uma temática totalitária teria causado aversão e optaram por um estilo informal.² Curiosamente, esta opção não se tratou de uma diferenciação, mas de uma aproximação do modelo fascista, que não foi sempre doutrinário. Como os militares, tampouco as autoridades fascistas apreciavam a etiqueta de governo totalitário. Ao contrário, afirmavam viver em um regime de liberdade que respeitava a autonomia individual e, para melhor divulgar as suas realizações, incentivavam uma produção cultural aparentemente neutra.³ Tendo presente o modelo fascista, portanto, conclui-se que os militares não inventaram um novo estilo de propaganda. Simplesmente, modernizaram técnicas de comunicação de massa já experimentadas na primeira metade do século.

Médici: irmãos, coragem!

Como sucedera no fascismo, a estética realista foi considerada a mais eficaz para representar valores e projetos do regime militar, que uniu o sentimento patriótico

¹ FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

² *Ibid.*, p. 18.

³ Inúmeras são as publicações que relatam as técnicas de ocultamento da propaganda fascista. Citamos duas: BEN-GHIAT, Ruth. **La cultura fascista**. 2. ed. Bologna: il Mulino, 2000, 2004; ARGENTIERI, Mino. **II Cinema em guerra. Arte, comunicazione e propaganda em Italia 1940-1944**. Roma: Editori Riuniti, 1999.

dos brasileiros à sensação do real propiciada pelas representações audiovisuais. Este novo “nacional-realismo” televisivo começaria a ser difundido em rede no Brasil no final de 1969, com *Véu de Noiva* (1969/1970), de Janete Clair.⁴ Os cenários estrangeiros e de época que até então tinham caracterizado as novelas foram substituídos pelas imagens de um moderno Rio de Janeiro, ambientado entre corridas de Fórmula 1. No lugar do velho estilo “dramalhão”, optou-se por uma representação intimista que dava mais credibilidade às situações vividas pelos personagens. A propaganda anunciava: “Em Véu de Noiva tudo acontece como na vida real. A novela-verdade!”. Se a novela era verdade, era verdadeiro também aquele Brasil em pleno desenvolvimento que aparecia como pano de fundo para as narrativas. O retrato otimista do país era completado por *Verão Vermelho* (1969/1970), de Dias Gomes, ambientada em Salvador e com referências às tradições populares.

Véu de Noiva e *Verão Vermelho* delimitaram os rumos seguidos pela teledramaturgia durante o governo Médici, valorizando distintamente os aspectos da modernização no espaço metropolitano, e os aspectos tradicionais, no espaço regional. Na fase em que se esperava uma forte integração nacional, essas imagens de urbanismo e regionalismo via Embratel divulgavam as várias realidades brasileiras que deviam participar do mesmo projeto de desenvolvimento. Os traços urbanos – modernos e capitalistas – não deviam entrar em conflito com os traços rurais – tradicionais, de origem feudal e patriarcal. O que pretendia-se era a formação de um brasileiro “rurbano”, como escreveu Gilberto Freyre no seu *Brasis, Brasil e Brasília*, que teve uma segunda edição exatamente em 1968.⁵ A televisão colaborava para este ideal, mostrando que ao lado de um Brasil “moderno” representado pelas novelas ambientadas nas grandes cidades, preservava-se o Brasil “genuíno” representado por aquelas ambientadas no interior.⁶ Fazendo uso de uma terminologia italiana, pode-se dizer que a

⁴ Todas as informações sobre as telenovelas, salvo diversa indicação, baseiam-se em: TV GLOBO, **Dicionário da TV Globo: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.

⁵ FREYRE, Gilberto. **Brasis, Brasil e Brasília**. 2. ed. Lisboa/Rio de Janeiro: Edição Livros do Brasil/Record, 1960/1968.

⁶ **Novelas urbanas**, ambientadas em Rio ou São Paulo: *Véu de Noiva*, 1969/1970; *Pigmaleão 70*, 1970; *Assim na Terra como no Céu*, 1970-1971; *A Próxima Atração*, 1971; *O Cafona*, 1971; *Bandeira 2*, 1971-1972; *Selva de Pedra*, 1972-1973; *Uma Rosa com Amor*, 1972-1973; *O Bofe*, 1972-1973; *O Semideus*, 1973-1974; *Carinhoso*, 1973-1974; *Os Ossos do Barão*, 1973-1974.
Novelas regionais: *Irmãos Coragem* 1970-1971 (Goiás); *Minha Doce Namorada*, 1971-1972 (Ouro Preto); *O Homem que Deve Morrer*, 1971-1972 (Santa Catarina); *Meu Pedacinho de Chão*, 1971-1972 (interior de São Paulo); *Bicho do Mato*, 1972 (Mato Grosso); *O Primeiro Amor*, 1972 (Paraná);

televisão brasileira passou a difundir as imagens de uma *stracittà* (o retrato do brasileiro urbano, em meio aos arranha-céus e ao tráfego, em trânsito pelos aeroportos, racional, competitivo, eficiente, perfeitamente inserido na nova economia), e de um *strapaese* (o retrato folclórico do brasileiro e do ambiente tradicional, recordando o mito das origens). A instrumentalização destas duas culturas teve no Brasil a mesma função que teve para o fascismo: favorecer a crença no mito da unidade nacional, fundamental para o manutenção do regime.

À idéia de tradição, todavia, era ligada também uma idéia de decadência, incompatível com o projeto de desenvolvimento colocado em ação pelos militares. Os generais consideravam o “subdesenvolvimento” brasileiro um reflexo da ruína moral e material herdada do passado e, como os fascistas, concebiam o próprio regime como um laboratório para a criação de um “homem novo”. Para exaltar este novo modelo, era necessário evidenciar a falência moral do passado. Como tinha feito o cinema fascista retratando ironicamente uma fútil e decadente nobreza italiana, a televisão do regime divulgou a caricatura da velha oligarquia política do país, identificada sobretudo com os grandes latifundiários. E é por esta razão que, apesar da rigorosa censura em vigor, as novelas do início dos anos 70 trataram insistentemente do problema da terra, representado através do conflito entre “mocinhos” e “coronéis”.⁷ Tal representação era incentivada porque circunscrita ao interno do espaço regional, dominado por uma cultura tradicional que devia adaptar-se aos novos tempos. Através de uma visão melodramática do conflito pela terra, intensificava-se a sensação de injustiça no passado e prosperidade no presente.⁸

Cavalo de Aço, 1973 (Paraná); *Verão Vermelho*, 1969-1970 (Bahia); *O Bem Amado*, 1973 (Bahia); *A Patota*, 1973 (ambientada em uma agrovila).

⁷ Em *Irmãos Coragem* (1970-1971), ambientada em Goiás, uma família lutava para reconquistar um diamante roubado pelo “coronel” Pedro Barros, latifundiário e prefeito da cidade; em *Meu Pedacinho de Chão* (1971-1972), ambientada no interior de São Paulo, um agrônomo retornava ao vilarejo onde nasceu para reaver as terras roubadas pelo “coronel”; em *Cavalo de Aço* (1973), ambientada no Paraná, o líder de um movimento social lutava contra o latifundiário que controlava a venda da lenha e o mercado de trabalho da região.

⁸ A reforma agrária era uma das prioridades do regime, e tinha sido prevista em 1964, quando Castelo criou o *Estatuto da Terra* (Lei nº 4.504, de 1964), o Instituto Brasileiro de Reforma Agrária (Ibra) e o Instituto Nacional de Desenvolvimento Agrário (Inda). Em 4 de novembro de 1966, o Decreto nº 59.456 instituiu o primeiro Plano Nacional de Reforma Agrária. Em 9 de julho de 1970, o Decreto nº 1.110 criou o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), resultado da fusão do Ibra com o Inda. Ministério do Desenvolvimento Agrário. (Sobre o assunto consultar: **Histórico do Incra**. Disponível em: <<http://www.incra.gov.br/>>)

No início dos anos 70, Médici dedicou atenção especial à integração territorial do país, com um projeto de colonização que previa a transferência de massas de camponeses para o interior, onde seriam realizadas reformas agrárias. Se para os fascistas a terra prometida eram as colônias africanas, para os militares, tratava-se do “grande Brasil de dentro”, e a recorrência do problema do latifúndio nas telenovelas tinha uma ligação direta com o projeto de ocupação. Para narrar as aventuras dos mocinhos que lutavam pela terra, utilizava-se o estilo western, reproduzindo em chave televisiva o mito da unidade fixado pelo cinema americano: jogava-se com a ameaça da “unidade orgânica” para restaurá-la no final, nos últimos capítulos. Tal estratégia atingiu os melhores resultados no grande sucesso de audiência de *Irmãos Coragem* que, em plena vigência do AI-5, foi uma das mais longas novelas da história da televisão brasileira. O primeiro capítulo foi ao ar no dia 8 de junho de 1970 para contar a saga da família Coragem, cujos membros eram garimpeiros em luta contra o corrupto coronel Pedro Barros. Dias depois, Médici lançou o seu *Programa de Integração Nacional*



(PIN).⁹ Entre as finalidades do programa, figurava a criação de infraestruturas para a colonização de regiões sob a responsabilidade da SUDAM. Curiosamente, o raio de ação do novo organismo compreendia o estado de Goiás, onde era localizada a fictícia cidade de Coroado, sede da família

Coragem. Previa-se a construção de estradas que atravessariam o estado e em cujas margens o Incra realizaria uma reforma agrária, criando agrovilas que abrigariam sobretudo sem-terras nordestinos, desviando-os da rota que conduzia para as grandes cidades. O projeto baseava-se na idéia da grande e inexplorada riqueza do interior do país, e não era mera coincidência o fato de que os “irmãos Coragem” extraíssem ouro e diamantes do solo brasileiro.

Na novela, à superação da decadente oligarquia política representada pelo “coronel” unia-se uma velada celebração da “revolução”: para lutar contra o

⁹ Criado pelo Decreto-lei nº 1.106, de 16 de junho de 1970. (Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del1243.htm)

proprietário de terras, o herói João Coragem recorria à força. O irmão, que tinha optado pela política, morria assassinado no último capítulo, indicando que os métodos democráticos eram injustos. Como o mocinho da novela, os militares também tinham usado as armas para impedir que políticos corruptos continuassem no poder. Note-se que, em 1970, a “revolução” era celebrada como uma glória patriótica, sendo habilmente inserida como evento natural no calendário comemorativo. Na sequência cronológica dos filmes realizados pelo departamento de propaganda de Médici (AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas), depois de *Natal, Ano Novo, Futebol, Férias, Carnaval e Volta às aulas*, era a vez de *Aniversário da Revolução I* e *Aniversário da Revolução II*, seguidos com naturalidade pelo filminho *Pásqua*.¹⁰

Segundo Carlos Fico, a propaganda militar representava com frequência a questão de uma grande “crise moral”, divulgando a necessidade de uma reforma ética de acordo com os moldes do regime.¹¹ De acordo com o preceito, as cenas finais de *Irmãos Coragem* eram apocalípticas: a população de Coroadó, dominada pela ambição, lutava pela posse do diamante que o “coronel” tinha roubado da família Coragem. Um dos irmãos (o político), era assassinado. Revoltado, o mocinho destruía o diamante, origem de todo o mal, enquanto o enlouquecido “coronel” incendiava a cidade. Enfim, os habitantes se uniam para a reconstrução de Coroadó, representando exatamente a simbologia do regime: um passado de injustiça e divisão interna chegava ao fim com o nascimento de um novo tempo de reconstrução e unidade. *Tempo de Construir* era o título da campanha publicitária da AERP em 1971, ano em que foram ao ar os últimos capítulos de *Irmãos Coragem*. Na “novela-verdade”, quando entrava em cena o herói João, ouvia-se a potente voz de Jair Rodrigues que cantava: “Irmãos, é preciso Coragem!”. Era um convite aos brasileiros que, como os cidadãos de Coroadó, deviam participar ao clima geral de “irmandade” nacional e unir-se ao regime para reconstruir o país. Levando em conta o inédito desenvolvimento econômico, a lição de moral reforçava a idéia de que os velhos políticos jamais tinham conseguido dar ao país os resultados que os militares estavam produzindo. Como ensinava a novela, tudo era uma questão de união, fraternidade e colaboração.

¹⁰ Todos os títulos dos filmes de propaganda do regime citados neste artigo baseiam-se na sequência publicada por FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 179-181.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

A ditadura militar, como a fascista, propagandeava a si mesma como um regime feito por e para a juventude. Por isso era recorrente nas novelas a imagem de jovens que no presente lutavam por justiça, triunfando sobre a tirania do passado, como os irmãos Coragem.¹² A vitória do bem sobre o mau, do novo sobre o velho era, obviamente, uma metáfora à vitória do regime sobre as velhas instituições. Naquele período, vários filmes de propaganda foram endereçados aos jovens, e dos títulos pode-se ter uma idéia do desejo de incorporá-los à “reconstrução nacional”: *Revolução/Juventude*, *Os Jovens e os Novos Desafios*, *Juventude/Trabalho*, *Brasil dos Jovens*, *Juventude Solidária*, *Os Jovens Criam*, etc. A integração entre a juventude e o regime, porém, era feita de aparências. Na realidade, os presidentes eram velhos generais e seus opositores mais aguerridos eram exatamente os jovens, que deixavam para trás família, exército e escola para dedicar-se à luta armada.¹³

Se no cenário rural as novelas representavam crises coletivas que levavam a uma profunda transformação, nas cidades desapareciam quaisquer alusões a tais situações. Isto porque as tramas regionais eram circunscritas ao espaço da tradição, ligado à terra, expressão superada da economia. As tramas urbanas, ao contrário, desenvolviam-se no espaço da modernidade, ligado à indústria, máxima manifestação da nova fase econômica do país. E se o governo utilizava os valores da tradição para dar autenticidade cultural às próprias ações,¹⁴ era sobre a modernidade que fundava a própria identidade. Qualquer alusão a conflitos sociais no ambiente em que a modernização realizava-se de fato colocaria em discussão as transformações econômicas que o regime estava aportando e, conseqüentemente, o próprio regime. Nas grandes cidades, portando, todos os personagens convergiam. As apocalípticas crises morais das telenovelas rurais eram substituídas, nas urbanas, pelas pequenas crises

¹² *Meu Pedacinho de Chão* (1971-1972), por exemplo, realizada pelas TVs Cultura e Globo, era ambientada no interior do estado de São Paulo e definida “novela-educativa”. Na trama, a mocinha era uma professora do Mobral e o mocinho (formado em agronomia na capital) lutava para recuperar as terras roubadas por um latifundiário. Na novela, os jovens educados na cidade davam conselhos sobre vacinação, desidratação infantil, higiene e técnicas agrícolas, divulgando as transformações que o regime estava realizando no campo. Contemporaneamente, a AERP mandava em ondas filmes quais: *O jovem no campo*, *Educação Fundamental*, *Universidade no Campo*, *Vacinação*, *Higiene*, *Agrovila*, etc.

¹³ Em 1970, o chefe do Estado Maior do Exército calculou que no Brasil existiam 500 prisioneiros políticos. 56% eram estudantes com uma média de idade de 23 anos. Dos 380 mortos durante a ditadura, pelo menos 114 eram jovens que tinham passado da escola para a clandestinidade, terminando na luta armada. GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 454.

¹⁴ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

individuais de quem lutava para “subir na vida”. Rio de Janeiro e São Paulo transformavam-se assim em grandes pontos de encontro para personagens que, no contato com as duras regras da cidade, perdiam a pureza original. Uma vez realizado o primeiro passo na busca de um lugar ao sol, porém, descobriam naquele novo cenário as maravilhas do mundo dos ricos e poderosos. E aqui entravam em cena as mulheres que tinham uma vida econômica ativa: secretárias, aeromoças, artistas, cabeleireiras... enfim, o retrato de uma sociedade em vias de modernização, onde a mulher era um elemento economicamente importante, como em muitas comédias do fascismo.

O motor desta nova sociedade retratada pela telenovelas era o desejo de ascensão, como demonstram as tramas produzidas: uma milionária ensinava um pobretão a comportar-se na alta sociedade carioca (*Pigmaleão 70*, 1970-1971); sete mulheres ambiciosas disputavam um rico milionário (*A Próxima Atração*, 1970-1971); um novo rico tentava fazer parte da alta sociedade carioca através do casamento (*O Cafona*, 1971); dois bicheiros disputavam o controle da periferia do Rio (*Bandeira 2*, 1971-1972); um jovem casal do interior mudava para o Rio em busca de uma vida melhor (*Selva de Pedra*, 1972-1973); uma secretária casava com o patrão (*Uma Rosa com Amor*, 1972-1973); uma mocinha pobre virava aeromoça e casava-se com um industrial (*Carinhoso*, 1973-1974); um milionário desaparecia misteriosamente e o seu lugar era tomado por um sócio, na verdade um simples professor (*O Semideus*, 1973-1974); o filho de imigrantes enriquecidos com as indústrias paulistas queria conquistar um título de nobreza (*Os Ossos do Barão*, 1973-1974).

Em um período de expansão econômica, estas histórias eram o termômetro das aspirações da população urbana. As cidades eram o espaço da concorrência acirrada, como sucedia na nova fase do capitalismo brasileiro, mas eram também o espaço possível da realização dos sonhos de prosperidade, como acontecia com o milagre econômico. Nestes cenários de riqueza e modernidade, encontravam-se personagens vindos de toda parte do país para conquistar-se um lugar nos bairros de luxo de São Paulo ou na zona sul do Rio. Ao redor da classe alta, gravitavam os personagens da periferia, em uma interação mútua. Alguns tinham dinheiro mas não tinham prestígio, outros tinham prestígio mas não tinham dinheiro, outros eram ricos e influentes, mas eram infelizes, e outros não tinham nem riqueza nem prestígio, mas eram apaixonados. Em meio a esta permeabilidade social, certos personagens transformavam-se na expressão de um caráter tipicamente urbano: os recém-chegados do interior eram

ingênuos e temerosos, mas pouco a pouco aprendiam as regras da cidade grande, modernizando o próprio comportamento; a alta sociedade era feita de indivíduos esnobes e decadentes ou ricos e poderosos, conforme a categoria que representassem (a velha oligarquia ou a nova tecnocracia); os novos ricos não sabiam comportar-se na sociedade, mas agradavam o público, que identificava-se mais com as suas gafes do que com a sofisticação artificial dos magnatas; os suburbanos eram personagens divertidos e simpáticos que davam um toque de humor às narrativas; os jovens cabeludos eram hippies que faziam filmes sem sentido.¹⁵ Com as novelas urbanas, o telespectador ria dos suburbanos e dos hippies, sonhava com o luxo das casas da elite, alegrava-se com os casamentos onde uniam-se dinheiro e amor, e testemunhava, na escalada social dos personagens, que ambição, trabalho e um pouco de sorte podiam conduzir ao progresso e à riqueza.

Em 1973, na novela *Os Ossos do Barão*, a música de abertura da novela dizia: “Eu não tenho nome / não tenho tradição / não tenho sobrenome / mas tenho dinheiro / dinheiro compra tudo / compra o mundo inteiro”. Era o novo Brasil do milagre econômico e das perspectivas de sucesso no exterior. Mas era também o velho Brasil das injustiças sociais de sempre, onde os direitos são proporcionais à condição econômica de cada um. Nas telas da televisão, diante das quais reuniam-se famílias que não eram certamente miseráveis, mas tampouco ricas, a profusão de dinheiro era uma imagem sedutora. Mais: era promissora... se os brasileiros se comportassem bem, se aprendessem a viver naquela sociedade moderna que a TV divulgava, se o progresso se estendesse a todas as classes, como prometia o ministro Delfim... quem sabe aquele dinheiro deixaria de ser somente a imagem de um milagre anunciado para transformar-se em realidade nos bolsos dos telespectadores? “Dinheiro compra tudo”...

Impossível não paragonar essa profusão de dinheiro na telenovela brasileira aos filmes italiano conhecidos como de “telefone branco”. Nos anos 1930 e 1940, em uma Itália de difíceis condições econômicas, tais filmes mostravam o luxo e a opulência de ambientes onde os personagens viviam a vida feliz e despreocupada dos milionários. Nas salas cinematográficas, os italianos que aspiravam a somente *mille lire al mese* deixavam-se transportar por sonhos ambiciosos, contemplando os suntuosos salões onde

¹⁵ Em *O Cafona* (1971), três jovens tresloucados de Copacabana querem fazer o filme *Matou o marido e prevaricou com o cadáver*. O título ironizava o filme de Bressane *Matou a família e foi ao cinema*, de 1967.

desfilavam os divos. Do mesmo modo, mas na sala de casa, os telespectadores de um Brasil que na sua complexidade continuava miserável, assistia à riqueza ostentada pelas novelas. Neste sentido, é ilustrativa a trama de *O Semi Deus* (1973-1974), onde um modestíssimo professor ocupava o lugar de um rico industrial, seu sócio. O personagem da novela realizava o desejo de milhões de brasileiros que, na frente da TV, com os olhos abertos, sonhavam em acordar milionários.

A relação estabelecida entre a projeção dos desejos do cidadão médio e a projeção dos filmes na Itália fascista, foi descrita com maestria pelo historiador Gian Piero Brunetta:

Uma Itália pobre [...] deseja cobrir-se de notas de dinheiro ou de dívidas, sonha os vestidos de gala, os casacos de pele e os veludos que as protagonistas de dezenas e dezenas de filmes trocam em continuação. Milhões de espectadores exploram e acariciam com o olhar os corpos, os vestidos, as peles, os ambiente onde vivem as protagonistas dos filmes de Camerini, Mattoli, Neufeld, Bonnard, D'Errico e Mastrocinque.¹⁶

Substitua-se Itália por Brasil, filmes por novelas, diretores italianos pelos brasileiros Régis Cardoso, Daniel Filho, Walter Avancini... e eis a imagem do Brasil do regime diante da TV, acariciando com os olhos o luxo dos ambientes frequentados pelas estrelas televisivas. Sintonizados na telinha, que era em sintonia com o regime militar, os brasileiros fruía do clima de prosperidade útil à imagem do governo. Na TV, as tradições populares, a grandeza do território e as riquezas regionais completavam as imagens da modernidade dos grande centros, em um país finalmente integrado via Embratel. Quem ligasse a televisão para acompanhar os capítulos da sua novela preferida, constatava que sob o comando de Médici, velhas injustiças no campo estavam terminando e que, nas cidades, novos tempos de progresso e riqueza tinham chegado.

Geisel: o pai herói

Com a chegada de Geisel ia embora o vulto mais autoritário do regime. Todavia, o novo presidente devia preocupar-se com a necessidade de manter o alto nível de consenso conquistado por Médici. A medida exata do apoio popular seria dada pelas eleições parlamentares de novembro de 1974. No início do seu mandato, portanto, Geisel ainda não pensava em esfriar o ânimo da população, exaltado pelo sucesso

¹⁶ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano* – Il cinema del regime 1929-1945. 2. ed. Roma: Editori Riuniti, 2001.

econômico e pelas campanhas publicitárias do regime. As perspectivas para o futuro eram incertas, mas o governo acreditava que os problemas seriam resolvidos se a sensação de progresso fosse mantida e, com este propósito, foi ao ar *Fogo Sobre Terra* (1974/1975). Na história de Janete Clair, em Divinéia, cidade do Mato Grosso, dois irmãos disputavam a mesma mulher e o futuro da cidadezinha natal. Diogo, engenheiro formado na capital, queria desviar um rio para instalar uma central hidroelétrica que, uma vez construída, alagaria a região. O irmão Pedro, que nunca tinha abandonado a sua cidade, lutava para salvá-la das águas. A novela estreou no dia 8 de maio. No dia 17, em Foz do Iguaçu, Geisel e Stroessner empossaram a direção da Companhia Hidrelétrica de Itaipu para realizar a construção da maior usina hidroelétrica do mundo.

Fogo Sobre Terra marcava, nos anos 1970, o último retorno à pedagogia televisiva sobre o desenvolvimento com base no cenário regional, como tinham feito as precedentes telenovelas de temática rural. Na moral da história, a construção da represa levava ao desaparecimento de uma pequena cidade, mas esse era um mal menor comparado ao progresso levado ao país inteiro. Assistindo ao último capítulo, onde a cidadezinha de Divinéia naufragava sob as águas, a conclusão inevitável era de que quando realizavam-se obras daquele tamanho o que importava era o bem da coletividade. E assim, no final feliz da novela, a disputa dos dois irmãos concluía-se com a vitória do melhor: o engenheiro Diogo ficava com a mocinha e construía a represa. Refazendo o caminho inaugurado por *Irmãos Coragem*, a novela retratava o ambiente rural, falava das grandes transformações sociais que os novos tempos comportavam e coincidia com um período eleitoral. Durante *Fogo Sobre Terra*, de fato, Geisel tinha enfrentado as mesmas eleições que Médici enfrentara durante *Irmãos Coragem*. Mas nem a novela conseguiu repetir os fenomenais índices de audiência de 1970, nem Geisel conseguiu obter resultados eleitorais iguais aos do antecessor.

Os tempos da “família coragem” tinham chegado ao fim. Depois de *Fogo Sobre Terra*, era a vez de *Escalada* (1975), marco de uma nova fase teledramatúrgica. Com ela, a tradição passava a ser representada não mais através do espaço regional, mas de uma “memória histórica”.¹⁷ Com a novela, retornavam os cenários de época,

¹⁷ **Novelas regionais:** *Fogo Sobre Terra*, 1974-1975 (Mato Grosso); *Saramandaia*, 1976 (Bahía).
Novelas urbanas: *Supermanoela*, 1974; *A Corrida do Ouro*, 1974-1975; *O Espigão*, 1974; *O Rebu*, 1974-1975; *Cuca Legal*, 1975; *Bravo!* 1975-1976; *O Grito*, 1975-1976; *Pecado Capital*, 1975-1976; *Anjo Mau*, 1976; *Dois Vidas*, 1976-1977; *Locomotivas*, 1977; *Dona Xepa*, 1977; *Espelho Mágico*, 1977; *Sem Lenço Sem Documento*, 1977-1978; *O Astro*, 1977-1978; *Te Contei?*, 1978; *O Pulo do*

nacionalizados. Mantinha-se assim a evidência de uma convivência entre os aspectos modernos e tradicionais do país, mas os últimos eram submetidos definitivamente ao passado. Reproduzia-se televisivamente o que acontecia na realidade, onde a modernidade passava a ocupar todos os espaços do presente. A *Escalada*, seguiram-se várias novelas de época e, refletindo a política cultural do momento,¹⁸ muitas foram as adaptações de textos literários brasileiros, dando um certo “prestígio cultural” às produções televisivas. Nas narrativas, a reconstrução histórica era limitada à exuberância dos figurinos e dos cenários, enquanto os acontecimentos eram reproduzidos em modo romanesco e simplificado. Cada final feliz celebrava a conclusão vitoriosa das batalhas históricas representadas, em uma visão sintonizada com o modelo educativo instaurado pelo regime. Através de tais narrativas, realizava-se para a ditadura o que o cinema de ambientação de época tinha feito pelo fascismo: uniam-se as fraturas de geração, projetando uma aparente continuidade histórica em relação ao passado. A partir de 1975, na televisão, o “grande Brasil de dentro” da fase Médici dava lugar ao “grande Brasil da história” da fase Geisel. Nesta “história”, os acontecimentos seguiam-se uns aos outros harmoniosamente, em um concatenar-se progressivo, típico das teorias evolucionistas. O ápice desta evolução era vivido no presente, fruto de uma série de passagens naturais. Nunca nominado, mas onipresente em forma de evento próprio da contemporaneidade, o regime transformava-se em ponto de chegada de ambientações históricas que eram veladas homenagens.

A idéia de resolução do passado recalrava a velha temática do superamento do velho pelo novo. Agora, porém, o conflito era atenuado: jovens e velhos confrontavam-se somente dentro do imaginário histórico, indicando que os problemas entre gerações ou classes diversas eram uma lembrança do passado. O “novo” passava a ser representado pela aceitação total da ordem constituída no presente, que dava a velhos e jovens a oportunidade de viver plenamente uma felicidade anteriormente negada. É

Gato, 1978; *Sinal de Alerta*, 1978; *Dancin Days*, 1978-1979; *Pecado Rasgado*, 1978-1979; *Pai Herói*, 1979.

Novelas de época: *Escalada*, 1975; *Helena*, 1975; *Senhora*, 1975; *Gabriela*, 1975; *A Moreninha*, 1975-1976; *Vejo a Lua no Céu*, 1976; *O Casarão*, 1976; *O Feijão e o Sonho*, 1976; *A Escrava Isaura*, 1976-1977; *Estúpido Cupido*, 1976-1977; *À Sombra dos Laranjais*, 1977; *Nina*, 1977-1978; *Sinhazinha Flô*, 1977-1978; *Maria Maria*, 1978; *Gina*, 1978; *A Sucessora*, 1978.

¹⁸ Para a política cultural de Geisel: SILVA, Venderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

conveniente recordar um famoso jingle da época, que dizia: “Hoje, é um novo dia / De um novo tempo / Que começou / Todos os nossos sonhos / Serão verdade / E o futuro / Já começou / Hoje a festa é sua / Hoje a festa é nossa / É de quem quiser / De quem vier!”.

A tradição tinha sido transferida do espaço regional à memória, mas a modernidade continuava a ser representada pelas metrópolis de Rio de Janeiro e São Paulo, cujos espaços eram sintetizados nos luxuosos apartamentos, casas e escritórios da alta burguesia, ou nas habitações aconchegantes da classe média. Nas grandes cidades, as relações sociais tinham sido redefinidas e as narrativas tinham praticamente abolido o tema do repentino enriquecimento de personagens de baixa extração social. Se na época de Médici acontecia que pobretões, pequenos burgueses e novos ricos entrassem em contato direto com os milionários e a elite tradicional, na época de Geisel passaram a relacionar-se quase que exclusivamente com personagens da mesma classe. As novelas delineavam uma sociedade mais estável, que tinha já atingido os níveis mínimos de desenvolvimento e cuja imagem era dada sobretudo pelos setores médios ou altos, e onde subúrbio e suburbanos assumiam um papel secundário ou negativo. Exemplo desta mudança foram *Pecado Capital* (1975/1976) e *Anjo Mau* (1976), que manifestaram com uma certa crueldade o fim da aliança simbólica com o “povo”. No ar contemporaneamente, as novelas tinham como protagonistas personagens da periferia que, nos últimos capítulos, eram castigados com a morte por terem sido ambiciosos demais em vida (nos títulos, o senso da condenação divina). Do moralismo de *Pecado Capital*, cujo protagonista era “Carlão”, Muniz Sodré realizou uma interessante análise:



A moral da história é clara: toda a boa sorte de Carlão não o leva para a frente, porque ele não tinha educação: lidava com o dinheiro em bases ultrapassadas, não tinha condições intelectuais para tornar-se um empresário moderno e ainda por cima era devoto de uma religião de classe pobre. Termina assassinado num canteiro de obras de modernização da cidade – do metrô.¹⁹

¹⁹ SODRÉ, Muniz. *O Monopólio da Fala*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 112.

Representando uma sociedade sem conflitos sociais, onde as tensões eram resolvidas com um final feliz que premiava os “bons” e condenava os “maus”, as novelas reproduziam uma adequação ideológica já experimentada pelo cinema fascista. Como nos melodramas televisivos, a filmografia italiana também tinha sido circunscrita a quadros sempre mais burgueses de aspirações onde, progressivamente, os personagens das classes populares foram desaparecendo ou sendo usados como modelos negativos. Era a chamada “modesta moral” do regime: diante das telas, depois de sonhar com personagens simples que afloravam o mundo dos ricos, os italianos deviam, como aqueles mesmos personagens, adaptar os próprios sonhos à realidade, adequando o desejo de escalada social à necessidade de contentar-se com o próprio estado. Para os brasileiros reunidos diante das telinhas, a moral era a mesma. Se não se comportassem “bem”, corriam o risco de terminar como Carlão.

Note-se, todavia, que cinema italiano e televisão brasileira realizaram percursos inversos, reproduzindo os movimentos de expansão e contração dos respectivos regimes. No cinema italiano, as histórias partiram dos modestos anseios das comédias dos anos 1930, até chegarem ao luxo do cinema dos “telefones brancos” dos anos 1940, quando a aliança com a Alemanha anunciava o domínio mundial da Itália. No imaginário produzido sob a ditadura, ao contrário, partiu-se imediatamente do alto, da imagem de um mundo milionário que abria as portas aos pobres, em sintonia com o plano de transformar o país em potência econômica. Mais tarde, com as dificuldades do percurso, os desejos nacionais tiveram que adaptar-se às circunstâncias. A torta da economia tinha crescido, mas não dava para todos, segundo a elite e, televisivamente, a imagem transformava-se naquela de contentar-se com as migalhas. E assim, se na fase do “milagre” os telespectadores aprendiam a cantar que “Dinheiro compra tudo / Compra o mundo inteiro”, durante a recessão que se aproximava, o futuro incerto iniciava a ser sentido no tema de abertura de *Pecado Capital*, que alertava: “Dinheiro na mão é vendaval / Na vida de um sonhador / Quanta gente aí se engana / E cai da cama / Com tanta ilusão que sonhou / E a grandeza se desfaz”. E se na era de Médici, Jair Rodrigues invocava com voz trovejante: “Irmãos, é preciso coragem!”, naquela de Geisel, Paulinho da Viola recordava com tranquila sabedoria: “Quando o jeito é se arranjar / Cada um pensa por si / Irmão desconhece irmão”.

Era o fim do milagre. A crise, negada a princípio mas sempre mais tangível sob forma de inflação e perdas salariais, passou a ser normalizada dentro das novelas, através da idéia de que ter problemas de dinheiro era uma característica natural da vida da classe média urbana. Um exemplo foi *Espelho mágico* (1977), cujo tema era o duro cotidiano dos profissionais da televisão, que tinham que lidar com os pequenos problemas do dia a dia. Na novela, a identificação entre o meio televisivo e o público não se dava através do clássico reforço da idéia de que cidadãos comuns podiam um dia transformar-se em estrelas, mas através da idéia de que as estrelas eram na realidade pessoas comuns. A televisão, demonstrando isso, era o espelho de uma realidade imperfeita, feita de dificuldades. E assim, se durante o milagre a idéia de unidade era representada por personagens que uniam-se para celebrar a grandeza nacional, durante a recessão anunciada, aquela unidade passava a ser representada pelo sentimento de igualdade diante das dificuldades que todos os brasileiros deviam enfrentar com resignação.²⁰

Em geral, das novelas urbanas, coordenadas com as de época, emergia o retrato de um brasileiro habituado às transformações do progresso. Como o italiano idealizado pela produção cultural do fascismo, o brasileiro das telenovelas era o cidadão perfeitamente inserido na nova economia e educado para as formas de comportamentos que o processo de industrialização exigia. Levando consigo a lembrança da própria tradição, este “brasileiro novo” vivia com plenitude no presente a modernidade conquistada pelo regime, e aprendia a conviver com os inevitáveis problemas daquela mesma modernidade, sem com isso renegá-la. Educado no modelo de industrialização colocado em ação pela ditadura, o brasileiro das telenovelas tinha compreendido que continuar “atrasado” no processo de modernização significava ser dele excluído. A única alternativa à modernidade era fazer parte da multidão de miseráveis nas periferias das grandes cidades, ausente da TV, mas cada vez mais evidente na vida real.

Embora a instrumentalização da telenovela para a criação de consenso durante o mandato Geisel seja suficientemente clara, o ano de 1974 foi o último em que é possível relacionar automaticamente as telenovelas aos programas de governo. A partir

²⁰ A performance econômica do governo Geisel não tinha sido negativa., mas iam longe os tempos do crescimento de 10,8% anuais. A média de Geisel tinha sido de 7%, mas com um percurso descendente: em 1977 o índice de crescimento foi de 5,4% e em 1978, de 4,8%. A inflação, ao contrário, era crescente: de 1974 a 1978, tinha sido 37,9%, quase o dobro do 19,3% verificado entre 1968 e 1973. SKIDMORE, Thomas. **Brasil de Castelo a Tancredo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 401-408.

de 1975, não é simples identificar uma verdadeira estratégia publicitária em coordenação com o departamento de propaganda, como acontecia na época de Médici. Certamente, o afastamento progressivo da demagogia que havia caracterizado a fase precedente foi um dos efeitos da distensão do regime, que liberava parcialmente os meios de comunicação da função de solicitar ativamente a participação emotiva da massa. Mas era também um efeito da incerteza que dominava as relações públicas do governo. Geisel não deixava transparecer claramente quais fossem as suas prioridades políticas, desorientando às vezes o patronato brasileiro, que já tinha se lamentado com Camargo Toledo, chefe da ARP (Assessoria de Relações Públicas), substituta da AERP.²¹ A ambiguidade de Geisel fazia parte do plano de abertura, cuja estratégia consistia, em grandes linhas, em comunicar à direita e à esquerda que possuía o completo controle da situação. Destas sinalizações, Roberto Marinho foi uma vítima por duas vezes. Em 1975 a censura proibiu que fosse para o ar a novela *Roque Santeiro*, adaptação de Dias Gomes do texto teatral *O Berço do Herói*. Em 1977, a censura proibiu que o *Fantástico* veiculasse o balé do Bolshoi *Romeu e Julieta*, amplamente divulgado em precedência; a emissora não pode nem mesmo dar a notícia ou comentar o ato da censura.²²

O ímpeto repressivo era lançado contra a Globo no mesmo período em que ao jornal *O Estado de São Paulo*, férreo contestador, abolia-se a censura prévia. Eram as consequências contraditórias das “sístoles e diástoles” do regime, que sofreu o último golpe em 31 de dezembro de 1978, com a abolição do AI-5. Como legado, Geisel deixava uma nova *Lei de Segurança Nacional*, o *Habeas Corpus* restaurado, a maioria dos exilados novamente no país, o fim da censura prévia e o reestabelecimento da autoridade presidencial sobre o exército.²³ Menos de um mês depois, ia ao ar o primeiro capítulo de *Pai herói* (1979). A abertura mostrava um quebra-cabeça no qual se delineava uma estrada e um garotinho que dava a mão ao pai. O quebra-cabeças, todavia, era incompleto e a figura do pai era perceptível somente pelo vazio que deixava ao centro do quadro. Na vida real estava acontecendo uma coisa parecida. O pai protetor

²¹ Elio Gaspari. **A ditadura derrotada** (O sacerdote e o feiticeiro). São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 334-342

²² SIMÕES, Inimá. **Nunca fui santa** (episódios de censura e autocensura). In: BUCCI, Eugênio. (Org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 84.

²³ SKIDMORE, Thomas. **Brasil de Castelo a Tancredo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 407.

que em um filme de propaganda do início dos anos 70 abraçava e protegia da chuva a sua filhinha triste,²⁴ em 1979 ia embora deixando atrás de si a lembrança de momentos de cruenta repressão. As responsabilidades criminosas daquele pai autoritário seriam contestadas por gerações. Estranha coincidência, *Pai herói* falava de um filho que lutava para salvar da calúnia a memória do pai. Na música de abertura, a voz comovida de



Fabio Junior cantava: “Pai / Você foi meu herói / Meu bandido / Hoje è mais / Muito mais que um amigo / Nem você / nem ninguém tá sozinho / Você faz parte desse caminho / Que hoje eu sigo em paz”. Em 1973, Chico Buarque também tinha escrito uma canção em nome do pai. A sua dizia: “Pai afasta de mim este cálice /

De vinho tinto de sangue”. Desnaturado, aquele Chico. Filha amorosa, a maior rede televisiva do país ao seu “pai herói” cantava: “Pai / Pode crer, eu tô bem, eu vou indo / Tô tentando, vivendo e pedindo / Com loucura pra você renascer”.

²⁴ A ação do filme é descrita por FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 125.