



“Roque Santeiro”: A Força Simbólica De Um Produto Midiático Como Revelador De Um Período Histórico Do País¹

Laura Mattos Soares Quintas²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Esse artigo pretende mostrar a força simbólica de “Roque Santeiro” como um produto midiático revelador de um período histórico do Brasil. A obra de Dias Gomes pode ser dividida em três atos, que trazem à tona início, meio e fim da ditadura militar. No primeiro ato, a peça “O Berço do Herói”, de 1965, é censurada. Em 1975, em segundo ato, versão para a Globo, nomeada “Roque Santeiro”, torna-se a única novela inteiramente censurada no país até então. Em 1985, vai ao ar. Nesse terceiro ato, é embalada como símbolo da abertura política brasileira, mas, nos bastidores, enfrenta seguidos cortes da censura, que não se desmonta no período da redemocratização, quando o país já tinha um presidente civil, mas não uma nova Constituição, que só seria promulgada em 1988. Também avaliamos no presente texto a necessidade de se trabalhar com a multidisciplinaridade a fim de explorar um “dispositivo comunicativo” e sua relação com a sociedade.

Palavras-chave: “Roque Santeiro”; mídia; TV; multidisciplinaridade; censura.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho 4, do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

² Aluna de mestrado orientada pelo prof. Dr. Eugênio Bucci no PPGCom da ECA-USP (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo); e-mail: laura.mattos@usp.br.



“Roque Santeiro” é mais do que o maior sucesso de audiência da TV brasileira. É um produto midiático com força simbólica capaz de revelar um período histórico do país. A obra de Dias Gomes pode ser dividida em três atos, que trazem à tona início, meio e fim da ditadura militar. No primeiro ato, a peça “O Berço do Herói”, de 1965, é censurada. Em 1975, em segundo ato, versão para a Globo, nomeada “Roque Santeiro”, torna-se a única novela inteiramente censurada no país até então. Em 1985, vai ao ar. Nesse terceiro ato, é embalada como símbolo da abertura política brasileira, mas, nos bastidores, enfrenta seguidos cortes da censura, que não se desmonta no período da redemocratização, quando o país já tinha um presidente civil, mas não uma nova Constituição, que só seria promulgada em 1988.

Quando escolhemos uma telenovela para contar parte da história do Brasil carregamos na bagagem ampla bibliografia a respeito do poder da televisão no país, especialmente desse tipo de teledramaturgia, protagonista da audiência nacional há mais de meio século. Os cruzamentos entre televisão e poder –e a forma como esse veículo de comunicação se impõe como uma representação da sociedade brasileira– são temas de diversos trabalhos de Eugênio Bucci, para quem a TV é “muito mais do que um aglomerado de produtos descartáveis destinados ao entretenimento de massa”.

No Brasil, ela consiste num sistema complexo que fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem brasileiros. Ela domina o espaço público (ou a esfera pública) de tal forma que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impraticável a comunicação –e quase impossível o entendimento nacional³.

Esse longo caminho percorrido por Bucci –e por outros autores, a exemplo de Renato Ortiz, Maria Rita Kehl e Ester Hamburger– é especialmente rico para se debruçar sobre essa obra de Dias Gomes, especialmente porque “Roque Santeiro” e toda a teledramaturgia do chamado “realismo nacionalista” dos anos 1970 se posicionam em uma convergência paradoxal entre a ditadura militar e a esquerda opositora:

³ BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997



ambos interessados em construir uma imagem do Brasil por meio da televisão. O triângulo entre Dias Gomes, TV Globo e ditadura pode ser analisado sob o viés de Bucci a respeito da idealização de uma nação em meio à indústria cultural:

No Brasil, a nacionalidade se integrou no imaginário por meio da televisão. Esse processo, contudo, já acontece dentro dos marcos da televisão comercial, que opera desde segundo a lógica do consumo. A comunicação própria da sociedade de consumo, voltada estruturalmente para o consumo, chama para si a tarefa de consolidar a integração ideológica da nacionalidade, e a realiza, integrando-a também, desde o início numa espacialidade voltada para o consumo⁴.

Estudos de Comunicação evidenciam a possibilidade de se reconstituir a história do país por meio da TV. Afinal, “o palco em que a História acontece é a televisão, uma vez que a espacialidade da televisão adquiriu a prerrogativa de se sobrepor às outras, substituindo-as”⁵. No Brasil, descreve Bucci, a TV assumiu nos anos 1960 o papel, antes do rádio, de “absorver e precipitar as tendências de comportamento e de identificação em meio ao caldeirão de signos que borbulham no cenário discursivo a que chamamos precariamente de realidade”⁶.

Esse raciocínio é um dos alicerces da construção de “Roque Santeiro” como um objeto revelador de um recorte da história do país, sedimentada por um argumento que Bucci taxativamente resume assim: “Pode-se pensar o Brasil a partir da televisão? Sim, sem dúvida. E talvez não haja mais a possibilidade de pensar o Brasil sem pensar a TV”⁷.

Quando se volta mais pontualmente às novelas, abre-se outra gama de pesquisas de Comunicação. Coordenadora do Centro de Estudos de Telenovela (CTVN) da ECA-USP, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, ao lado de outros autores, tem colaboração expressiva a desvendar de que forma a telenovela “no Brasil conquistou

⁴ Idem. **Ubiquidade e instantaneidade no teleespaço público: algum pensamento sobre televisão**. Revista Caligrama. Revista de Estudos e Pesquisa em Linguagem e Mídia. Vol 2, número 3 – setembro a dezembro de 2006

⁵ Ibidem

⁶ Idem. Antropofagia patriarcal. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000

⁷ Ibidem, Introdução



reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país”⁸.

Entre os anos 60 e 70, a telenovela passou a ser um “fator determinante na criação de uma capacidade televisiva nacional que se projetou não só numa extensiva produção, mas também numa particular apropriação do gênero, isto em, sua nacionalização”. O fenômeno se fortalece, no dizer de Martín-Barbero, com a adoção do modelo “moderno” de telenovela, em contraposição ao “tradicional”, originado nas radionovelas cubanas –nas quais “prima o desgarramento trágico, o jogo de impulsos e sentimentos primordiais, excluindo do espaço dramático toda a ambiguidade e complexidade históricas”. A partir de 1968, com a exibição de “Beto Rockefeller” na TV Tupi, cujo protagonista é um anti-herói, um pobretão que tem por objetivo subir na vida sem muito esforço⁹, a novela brasileira “incorpora um realismo que permite a cotidianização da narrativa e o encontro do gênero com o país tanto para longe, como na amplidão do território, como nos diversos momentos de sua história e transformação industrial”¹⁰. E a forma como esse tipo de produção artística se coloca no coração da indústria cultural brasileira –tema central em nosso objeto– é observada por Immacolata com profundidade:

A telenovela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-massmediação¹¹.

A pesquisadora se debruça sobre a metodologia das pesquisas de Comunicação e analisa “o progressivo reconhecimento acadêmico da importância da telenovela como objeto privilegiado de estudo sobre a cultura e a sociedade contemporânea brasileira”.

⁸ LOPES, Maria Immacolata Vassallo. [Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação](#). São Paulo: Comunicação & Educação, volume 1, número 26, 2003

⁹ RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia H. Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela – história e produção**, 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991

¹⁰ Para os modelos “tradicional” e “arcaico” e para Beto Rockefeller, MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

¹¹ LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. São Paulo: Comunicação & Educação, volume 1, número 26, 2003



Para Immacolata, “esta situação peculiar alcançada pela telenovela brasileira é responsável pelo caráter, senão único, pelo menos muito peculiar, de uma narrativa nacional, popular e artística”. Sua perspectiva sobre as telenovelas e reflexões metodológicas norteiam este estudo.

Outra linha importante da Comunicação para esse tipo de estudo é a análise do discurso, uma forma de se analisar a estrutura da telenovela e os meandros do gênero, a exemplo de Maria Lourdes Motter, coordenadora-adjunto do CTVN:

Uma história de amor (romantismo) corre em paralelo com o desenvolvimento de temáticas sociais (realismo) pinçadas na dinâmica da vida social, como questões às vezes embrionárias e nebulosas, marginalizadas como tabus, objetos de proscricção e silêncio, ou difusas como mitos nascentes, objetos de temor, enleçamento, encantamento e perplexidade. (...) De um lado o fio melodramático, o esquema subjacente de um sujeito em busca de um objeto, com adjuvantes e oponentes, tendo de vencer uma série de obstáculos para alcançar seu objetivo (...), tendendo a um final feliz. De outro, a incorporação com níveis variáveis de enfrentamento, de problemas vividos no contexto da vida cotidiana do indivíduo, da sociedade e do mundo, não superados e não superáveis por não serem colocados como tal, para configurá-los como problemas, dar visibilidade, situá-los e contextualizá-los no espaço da individualidade, da afetividade, das inter-relações sociais, do político, do ético e, enfim, do humano¹².

Obra que é eixo para se compreender a força simbólica de “Roque Santeior” é “Telenovela – história e produção”, abrangente investigação de Renato Ortiz, em parceria com Silvia Helena Simões Borelli e José Mário Ortiz Ramos, pilar para diversos trabalhos de Comunicação e de outras áreas, ao alinhar a história da TV e das novelas, inclusive com dados de mercado, ao processo histórico do país:

A partir da virada dos anos 60/70, a telenovela se encontra imersa num processo cultural cada vez mais atravessado pelos influxos modernizadores da sociedade e coercitivos do Estado autoritário. Complexificação da sociedade e produção de cultura voltada para um amplo mercado de bens simbólicos são marcas deste novo período. Momento de consolidação definitiva da televisão brasileira enquanto indústria. O número de aparelhos, que, como vimos, tem um avanço significativo no decênio anterior, cresce agora em rápida progressão: 4,9 milhões em 1970; 10,2 milhões em 1975; 19,6 milhões em 1980 (dados ABINEE). O investimento publicitário também

¹² MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero da telenovela – empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004



encontra na televisão o seu veículo prioritário: 1970 – 36,7%; 1976 – 40,2%; 1979 – 49%; 1982 – 51,6%¹³.

Traçando a trajetória de cada uma das emissoras de TV, os pesquisadores jogam luz na consolidação da Globo – e de suas telenovelas – durante a ditadura, o que é de extrema relevância para se entender “Roque Santeiro” no contexto histórico:

A Globo não se adequa exclusivamente às transformações sócio-econômicas por que passa a sociedade brasileira, ela também se sintoniza com a ação estatal. Desde o governo Castello Branco, o Estado autoritário passa a se preocupar com os assuntos de cultura, procurando realizar diretrizes que favoreçam o desenvolvimento de uma “cultura brasileira”, de uma “identidade nacional” compatível com suas premissas coercitivas. Esta movimentação estatal, combinando censura e incentivo no plano econômico, já foi devidamente analisada. Nos interessa aqui vincular esta atmosfera político-cultural com a televisão, e particularmente com a telenovela¹⁴.

Ao observar a interseção entre política e entretenimento, os autores apontam para a apropriação da TV por um ideário politizado, com intenções revolucionárias, em que os escritores, entre eles Dias Gomes, acreditavam na “possibilidade de se trabalhar junto a um gênero popular, visando a uma ‘conscientização’ mais elaborada (...) o que seria alcançado através dos conteúdos das novelas com as questões mais amplas do processo cultural e político”¹⁵. Ou seja, se, por um lado, a telenovela centralizava a unidade nacional pretendida pelos militares, por outro, dava espaço a intenções revolucionárias – enquanto gerava lucros astronômicos para a emissora de televisão.

Nesse contexto entra em cena a proibição a “Roque Santeiro”, em 1975. O estudo da censura é certamente multidisciplinar – abarcado em especial pela história e pela sociologia, além da própria Comunicação. Da Comunicação, destaque-se o debate conduzido pelo Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom), da ECA-USP, coordenado por Maria Cristina Castilho Costa. O núcleo foi iniciado na sequência da organização do Arquivo Miroel Silveira, que reúne mais de

¹³ RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia H. Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela – história e produção**, 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991

¹⁴ Ibidem, citando MOSTAÇO, Edécio. **O espetáculo autoritário**. São Paulo: Proposta Editorial, 1983; ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985; RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

¹⁵ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela – história e produção**, 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991



6.000 processos de censura prévia ao teatro paulista, e se tornou um dos principais centros de reflexão sobre censura e liberdade de expressão da América Latina. Carrega a importante bandeira de frisar que a censura não é restrita a períodos ditatoriais, e que age das mais variadas formas, longe de estar limitada ao Estado.

A censura é, provavelmente, um processo psicossocial tão antigo quanto o desenvolvimento da capacidade simbólica do ser humano, pois, desde os primórdios da cultura, estabeleceu-se o conflito entre uma subjetividade única e indivisível que nos distingue como individualidade e a força hegemônica da cultura forjada nas relações estabelecidas na vida coletiva. A oposição entre o eu e o outro, entre sujeito e cultura, assim como entre diferentes grupos dentro de uma mesma cultura, tem levado a sucessivas tentativas de repressão das dissidências, das críticas e das insubordinações, com o uso de diferentes recursos de autoritarismo e violência¹⁶.

São considerações indispensáveis para evitar que ao se fazer um recorte da história do Brasil a partir dos três momentos de “Roque Santeiro” (1965, 1975 e 1985) possa se ter a falsa impressão de que a censura no país é uma consequência da ditadura. Ao contrário, a repressão a essa obra justamente reforça a noção de que o cerceamento à liberdade de expressão é uma prática, com o perdão da ironia, ampla, geral e irrestrita. Esse caso elucidado de que modo arcabouço legal da censura se constrói inclusive em períodos democráticos e como a repressão à cultura tem tentáculos diversos –pode vir do Estado, das forças políticas de oposição, da Justiça, do poder econômico, da Igreja, da própria sociedade...

Em um diário inédito de Dias Gomes a que tivemos acesso –com anotações entre 1959 e 1962, em que ele narra a criação de “O Pagador de Promessas” e desenvolve o pilar de toda a sua obra¹⁷– aponta para a desaprovação de um personagem de uma de suas peças, “A Invasão”, pelo Partido Comunista. O autor não fala em censura, e sempre negou intervenção do PCB em seu trabalho, mas, com outros artistas, até mesmo com alguns de seus amigos próximos, como Jorge Amado e Oduvaldo Vianna, isso não era raro –a direção partidária inventava personagens, matava outros e chegava a vetar obras inteiras, em consonância com a caneta pesada da ditadura

¹⁶ COSTA, Maria Cristina Castilho. Opinião pública, comunicação, liberdade de expressão e censura. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *A censura em debate*. São Paulo: ECA/USP, 2014

¹⁷ O diário nos foi fornecido para cópia pela viúva do autor, Bernadeth Lyzio, em 2011.



soviética¹⁸. Assim, a censura se mostra suprapartidária, distribuída “democraticamente”, da direita à esquerda, porque visa o controle do poder para qualquer que seja a tendência política.

Acreditamos dar uma colaboração a essa ideia, em particular, ao esclarecer que a versão de “Roque Santeiro” 1985, que ficou para a história como a novela da redemocratização, foi seguidamente censurada em um período já democrático.

Esse caso de censura não pode ser tido como exemplar do que acontecia na época. O veto total à telenovela, por sinal, foi um fato único até aquele momento e que só seria repetido em toda a história da TV no ano seguinte, com “Despedida de Casado”¹⁹, também na Globo. Pode ser visto como uma quebra na constante relação de negociação e tensão entre as TVs e a censura, que demonstrava preferência por modificar, no lugar de proibir totalmente, até para obrigar os produtores culturais, e igualmente as emissoras de televisão, a uma contínua e forçosa busca por arranjos, num estado de permanente “débito” com o poder governamental²⁰ – situação que fazia dos censores “parceiros” compulsórios dos novelistas e que facilitava o advento da autocensura²¹.

Não se pode ignorar que as telenovelas tenham sofrido menos com a censura do que outros tipos de programas de TV, do telejornalismo aos shows populares de auditório – e isso se devia em grande parte ao prestígio dos autores e ao poder de faturamento das novelas, além do formato seriado, que facilitava ajustes exigidos pela Censura ao

¹⁸ Para os vetos e intervenções do PCB, Ver MORAES, Dênis. **O imaginário vigiado – a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; para a ditadura soviética, PERALVA, Osvaldo. **O retrato**. São Paulo: Três Estrela, 2015.

¹⁹ Para “Despedida de Casado”, ver SIMÕES, Inimá. **Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura)**. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

²⁰ As observações sobre a preferência por modificar e o motivo para isso foram constam de palestra de Maria Cristina Castilho Costa que nos foi fornecida.

²¹ Para a autocensura na TV ver SIMÕES, Inimá. **Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura)**. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000; KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda – Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004 e CLARK, Walter, com PRIOLLI, Gabriel. **O campeão de audiência – uma autobiografia**. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.



longo dos capítulos²². Ainda que um ponto fora da curva, ou mesmo até por isso, a proibição de “Roque Santeiro” deve ser desvendada em razão do seu valor simbólico na história da TV e do país e por se tratar de um obra em três atos, que traz à tona o início, o meio e o fim da ditadura militar.

A escolha desse objeto de pesquisa está longe de pressupor que a censura à telenovela ou à televisão tenham sido mais dramáticas ou importantes do que a outros produtos culturais, como livros, música, o teatro e mesmo a imprensa. Mas é importante ressaltar que censura à TV brasileira é ainda parcamente explorada. Nahuel Ribke²³, professor de História e Cultura da América Latina na Universidade de Tel Aviv, com pertinente estudo sobre a censura na TV brasileira durante a ditadura militar, afirma que, apesar da “enorme popularidade e grande impacto na vida pública”, a televisão no período é pouco estudada, uma vez que a academia demonstra predileção por investigar a censura no teatro, na música popular e na imprensa. Para Ribke, isso pode se dever à “posição ambígua” da TV, “interpretada por um lado como totalmente alienada e funcional ao regime militar e, por outro, como supérflua e irrelevante para entender a realidade política e social daqueles anos”.

Obviamente essa visão, equivocada, tem mudado. E Ribke defende que os arquivos que envolvem a televisão na Divisão de Censura e Divertimento Público (DCDP) são fontes quase inexploradas, “que, ao mesmo tempo que nos revelam aspectos mais cotidianos da censura, deixam descobertos um entremeado de negociações, tensões e conflitos pouco estudados nos últimos anos”.

²² A análise de que a censura de “Roque Santeiro” é uma exceção e as considerações sobre as especificidades do controle às telenovelas estão em diferentes artigos de Nahuel Ribke. Os consultados para esta pesquisa foram: **Telenovela writers under the military regime in Brazil: Beyond the cooption and resistance dichotomy** (Media, Culture & Society, 2011); **Decoding television censorship during the last brazilian military regime – The censor as negotiator and censorship as a semi-open interpretative process** (Media History, vol 17, n. 1. 2011); **The genre of live studio audience programmes in a political context: The Flavio Cavalcanti Show and de brazilian military regime** (Screen, vol. 54, ed. 3, 2013) e **The brazilian military regime and television censorship: between the internal logics of production and the political context** (Revista de História, n. 169, 2013).

²³ As referências a RIBKE, Nahuel se referem ao artigo **O regime militar brasileiro e as censuras televisivas: Entre as lógicas internas de produção e o contexto político**. In: Revista de História, nº 169, São Paulo (2013); tradução nossa



A saga de “Roque Santeiro” em seus três atos delimitam demonstra três momentos de ação da censura estatal, mas isso não quer dizer que o cerceamento à liberdade de expressão esteja restrito a esse período. Ele persiste no país e no mundo, estando hoje no topo das discussões sobre a internet –que “horizontaliza a possibilidade de emissão e dá a cada ser humano conectado o poder de ser mídia”, enquanto, paradoxalmente, apresenta uma “concentração de capital nunca vista até aqui”, com controle de conteúdo a partir do poder econômico²⁴.

As telenovelas, mais de 30 anos depois que a Viúva Porcina tomou um jatinho para fugir com Sinhozinho Malta de Asa Branca, na cena final de “Roque Santeiro”, seguem sendo forçosamente modificadas pelo mecanismo da classificação indicativa por faixas etárias, que substituiu a censura na Constituição de 1988²⁵.

Aqui, ilustramos esse impasse com uma passagem no mínimo curiosa, quando, em 2007, Aguinaldo Silva teve que explodir um bar em que dançarinas faziam “pole dancing”, em “Duas Caras”, para que a novela não fosse reclassificada para um horário mais tarde. À época, em seu blog, o autor relacionou o episódio à censura, lembrando que em 1985, apesar de haver o controle censório “oficial”, não foi preciso acabar com a boate “Sexus”, de “Roque Santeiro”, da qual foi coautor. E encerrou, irônico: “Hoje todos nós criadores devemos dar graças aos céus, pois vivemos num governo democrático, cujos líderes lutaram bravamente contra as arbitrariedades de então, e, por isso, jamais admitiriam o retorno desse estado de coisas”²⁶.

Além da Comunicação, outras áreas são ricas para se debruçar sobre a importância dessa obra de Dias Gomes. “Inscrever na ordem do dia a multidisciplinaridade.” A frase, de Mattelart²⁷, resume a necessidade de se trabalhar com outros campos, aliados

²⁴ BUCCI, Eugênio. Censura, marcos regulatórios e tecnologia. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **A censura em debate**. São Paulo: ECA/USP, 2014

²⁵ Mayra Rodrigues Gomes tem um amplo trabalho sobre classificação indicativa no Obcom. Entre outros textos, temos aqui como referência Algumas considerações sobre a classificação indicativa. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **A censura em debate**. São Paulo: ECA/USP, 2014.

²⁶ MATTOS, Laura. **Governo decide subir classificação de “Duas Caras” para 14 anos**. Folha de S.Paulo, Ilustrada, 20/12/2007

²⁷ MATTELART, Armand; apud. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Sobre o estatuto disciplinar do campo da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003



à Comunicação. Para avaliar os três atos de “Roque Santeiro”, são de especial contribuição a história (a exemplo do trabalho de Napolitano) e a sociologia, mais precisamente na sociologia da cultura (Ridenti). Como nos lembra Muniz Sodré²⁸, para a interpretação das relações econômicas, políticas e sociais entre o que ele chama de “dispositivo comunicativo” e a sociedade, é preciso “convocar o saber das disciplinas clássicas do pensamento social”, entre elas a história e a sociologia.

É vital que a abordagem tenha como pano de fundo uma ruptura com o senso comum, que muitas vezes se apoia em análises simplistas sobre a relação entre Dias Gomes e a Globo. Um dos grandes nomes da intelectualidade do Partido Comunista, o autor vivia sob a aparente contradição entre suas crenças ideológicas e o trabalho na Globo. Sobre esse aspecto, vale lembrar a discussão sobre identidade feita por Stuart Hall²⁹, para quem as “divisões e antagonismos” da sociedade moderna produzem “uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ –isto é, identidades– para os indivíduos”. Nesse “jogo de identidades”, há “identidades contraditórias”, em que as contradições atuam tanto “fora, na sociedade, atravessando grupos políticos estabelecidos, quanto ‘dentro’ da cabeça de cada indivíduo”.

A análise desse rumoroso caminho político de Dias Gomes nos veículos de comunicação foi objeto de detalhada pesquisa de doutorado de Igor Sacramento³⁰, também do campo da história. Ele nos aponta que o autor, “como mediador cultural, não apenas lidou com diferentes códigos e papéis sociais, num intenso processo de metamorfose e de hidridização, mas, principalmente, estabeleceu ‘pontes ou canais de comunicação’ entre diferentes campos sociais”³¹.

²⁸ SODRÉ, Muniz. *Sobre a episteme comunicacional*. MATRIZES, 1, Ano 1, 2007

²⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999

³⁰ SACRAMENTO, Igor Pinto. *Nos tempos de Dias Gomes – A Trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*, doutorado na UFRJ, 2012

³¹ Citação a VELHO, Gilberto. *Biografia, trajetória e mediação*”, In: SACRAMENTO, Igor Pinto. *Nos tempos de Dias Gomes – A Trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*, doutorado na UFRJ, 2012



A própria visão em relação à Globo deve romper com o senso comum, assim como com parte da corrente acadêmica de esquerda, que, como observou Enzeberger³² em 1970, “reduziu o desenvolvimento da mídia a um simples conceito –o de manipulação”. Como fica a noção da “TV oficial da ditadura” diante da censura de “Roque Santeiro”?

Para isso, além dos já mencionados Sacramento e Napolitano, pesquisas de Ridenti e de outros autores sobre a esquerda política brasileira e as classes artística e intelectual são de vital importância. Dos diversos trabalhos de Ridenti, destacamos dois: os livros “Brasilidade Revolucionária”³³ e “Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV”³⁴. Ridenti fala da relação dos artistas e intelectuais com o Partido Comunista e com a indústria cultural.

A busca da ligação política do artista com seu público (...) tenderia a ser cada vez mais mediada pelo mercado. Assim, os aspectos questionadores iam-se diluindo diante da poderosa indústria cultural que se firmava, até mesmo criando um lucrativo mercado de contestação à ordem estabelecida. Muitos dos cineastas, compositores da canção popular, atores, dramaturgos e outros artistas contestadores nos anos 1960 viriam a fazer sucesso, por exemplo, na maior instituição da indústria cultural brasileira atual: a Rede Globo de Televisão³⁵.

“Roque Santeiro” pode se transformar em um objeto “bem construído” (Bourdieu) para que “deixe de ser particular e possa contribuir com o conhecimento. Como um estudo de caso, não se deve levar em consideração unicamente as especificidades do caso em questão (ainda que elas possam ser valorizadas e importantes), mas também por sua capacidade de servir de via de acesso a outros fenômenos ou a outros aspectos da realidade”.

Os três atos de “Roque Santeiro” podem ser considerados um “modelo societário de objeto”, na categorização de Pires, em que “o pesquisador orienta seu olhar do sentido inverso do precedente: em lugar de ter em mente certos comportamentos que ele quer

³² Citação a artigo de ENZENSBERG, Hans Magnus, publicado na News Left Review. In: MATTELART, Armand e MATTELART, Michèle. **História das teorias da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 1998

³³ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010

³⁴ Idem. **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000

³⁵ Idem. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010



compreender ou explicar, ele parte (...) do estudo de um meio ou acontecimento para apreender determinados aspectos da organização social, das instituições ou da cultura”. Assim, a saga de “Roque Santeiro” contra a censura pode nos contar parte da história do Brasil nesse mesmo período. Ao olhar para a obra, queremos enxergar os meandros da ditadura militar. “O pensamento adota, aqui, um movimento centrífugo: a compreensão do caso, enquanto tal, cede lugar a um conhecimento mais geral do que o próprio caso”³⁶.

E, para encerrar, citamos trecho de Bourdieu³⁷, de “A ilusão biográfica”, destacado por Kushnir³⁸ para descrever a complexidade de se estudar os censores. Aqui, o raciocínio do sociólogo se aplica ao tão intrincado papel que o comunista Dias Gomes e sua obra tiveram nessa relação triangular com a maior emissora de TV do país e a ditadura militar:

Compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes relações.

Considerar “Roque Santeiro” como uma saga em três atos contra a censura, um produto midiático com força simbólica revelar uma passagem importante do país, é colocar a obra nos trilhos da história.

³⁶ Para a categorização do modelo do objeto, ver PIRES, Álvaro P. **Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico**. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa – Enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2008.

³⁷ BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**, em Ferreira e Amado, op. Cit. Cap. 13

³⁸ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda – Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004



Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**, em Ferreira e Amado, op. Cit. Cap. 13
- BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997
- _____. **Ubiquidade e instantaneidade no teleespaço público: algum pensamento sobre televisão**. Revista Caligrama. Revista de Estudos e Pesquisa em Linguagem e Mídia. Vol 2, número 3 – setembro a dezembro de 2006
- _____. Antropofagia patriarcal. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000
- _____. Censura, marcos regulatórios e tecnologia. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **A censura em debate**. São Paulo: ECA/USP, 2014
- COSTA, Maria Cristina Castilho. Opinião pública, comunicação, liberdade de expressão e censura. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). **A censura em debate**. São Paulo: ECA/USP, 2014
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda – Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. São Paulo: Comunicação & Educação, volume 1, número 26, 2003
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004
- MATTELART, Armand; apud. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Sobre o estatuto disciplinar do campo da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003
- MORAES, Dênis. **O imaginário vigiado – a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; para a ditadura soviética
- MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero da telenovela – empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela – história e produção**, 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991
- PIRES, Álvaro P. **Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico**. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa – Enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983
- RIBKE, Nahuel. **Telenovela writers under the military regime in Brazil: Beyond the cooption and resistance dichotomy** (Media, Culture & Society, 2011); **Decoding television censorship during the last brazilian military regime – The censor as negotiator and censorship as a semi-open interpretative process** (Media History, vol 17, n. 1. 2011); **The genre of live studio audience programmes in a political context: The Flavio Cavalcanti Show and de brazilian military regime** (Screen, vol. 54, ed. 3, 2013) e **The brazilian military regime and television censorship: between the internal logics of production and the political context** (Revista de História, n. 169, 2013)
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010



- . **Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000
- SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes – A Trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais,** doutorado na UFRJ, 2012
- SIMÕES, Inimá. **Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura).** In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SODRÉ, Muniz. **Sobre a episteme comunicacional.** MATRIZES, 1, Ano 1, 2007