

## CONTEXTOS POLÍTICOS E TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA: CAMPO DO SINTOMA

Aline Vaz<sup>1</sup>  
Sandra Fischer<sup>2</sup>

**Resumo:** Objetivando identificar relações entre a teledramaturgia brasileira e a história recente do país, o estudo parte da telenovela *Roque Santeiro* (Dias Gomes e Aguinaldo Silva; 1985-1986) tomada como campo do sintoma do contexto político que o Brasil então vivenciava ao celebrar a abertura política. Entendendo a telenovela como narrativa sobre a nação (De Lopes) e ressaltando que *Roque Santeiro* viria a se tornar um mito diante da tríade emissora, militares e *comunistas* (Mattos), problematiza-se a produção televisual como fonte histórica e como movimento socioeducativo ao adentrar os cotidianos dos espectadores encenando um Brasil que se dá a ver intra e extra-tela. Em meio à fruição estética, o público tende a reconhecer pistas de experiências em devir e/ou rastros de vivências já experimentadas – e a telenovela, enquanto recurso comunicacional, ganha potencial para deflagrar debate público e ação política.

**Palavras-chave:** telenovela brasileira e contextos políticos; *Roque Santeiro*; campo do sintoma.

## POLITICAL CONTEXTS, CAUSES AND EFFECTS IN BRAZILIAN TELEVISION DRAMA: SYMPTOM FIELD

**Abstract** Aiming at identifying relationships between Brazilian teledramaturgy and the country's recent history, the study focuses on the *telenovela Roque Santeiro* (Dias Gomes and Aguinaldo Silva; 1985-1986) taken as a symptomfield of the political context that Brazil, celebrating political openness, was going through. Understanding *telenovelas* as narratives on the nation (De Lopes) and considering that *Roque Santeiro* would become a myth before the triad of broadcaster, military and *communists* (Mattos), the televisual production is problematized both as historical source and socio-educational instance by entering the spectators' daily lives and putting on stage a Brazil that can be seen on and off-screen. Enjoying the aesthetic experience, the public tends to recognize clues of upcoming experiences and/or

<sup>1</sup> Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP) e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGED/UTP). Doutora e mestra com estágio pós-doutoral pelo PPGCom/UTP. Líder do Grupo de Pesquisa TELAS: experiências estéticas e práticas pedagógicas (PPGED/UTP e PPGCom/UTP). Membro da equipe Obitel-UFPR (Rede Obitel Brasil – Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3530527402477171> E-mail: [alinevaz900@gmail.com](mailto:alinevaz900@gmail.com)

<sup>2</sup> Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com estágio pós-doutoral em Cinema Brasileiro pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: experiências estéticas e práticas pedagógicas (PPGED/UTP e PPGCom/UTP). Membro da equipe Obitel-UFPR (Rede Obitel Brasil – Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0161776649502273> E-mail: [sandrafischer@uol.com.br](mailto:sandrafischer@uol.com.br)

traces of experiences already lived – and the *telenovela* acquires, as a communication resource, potential to trigger public debate and political action.

**Keywords:** Brazilian telenovela and political contexts; *Roque Santeiro*; symptomfield.

## Introdução

A palavra *sintoma* é popularmente conhecida como um termo que designa certos indícios ou traços que se manifestam e são relatados por aqueles que deles são portadores e investigados, geralmente, por profissionais da área médica. Antes de o paciente ser diagnosticado com uma pneumonia, por exemplo, ele apresentará determinados sintomas que, uma vez identificados pelo paciente e avaliados pelo profissional de saúde, o problema poderá ser tratado, recursos para a cura serão aplicados.

Sigmund Freud, o médico neurologista criador da psicanálise, a partir da escuta de queixas de pacientes entendeu o sintoma como a fala cifrada, enigmática do inconsciente, que surge para tentar reestabelecer uma suposta homeostase que teria sido quebrada por algum conflito de ordem psíquico-emocional recalcado<sup>3</sup>. Para Jacques Lacan (2007), o trauma, vivido como uma experiência de dor que fica marcada no corpo de sujeito e sobre a qual não há representação – não é, portanto, simbolizada – transforma-se, ‘materializa-se’ em sintoma. Ou seja, o que não vira palavra, vira sintoma.

Não obstante, em um primeiro momento, a noção de sintoma estar associada a estados de saúde física e mental, o uso da palavra pode ser ampliado. Originado do grego *sympitien* e significando “acontecer”, empregamos o termo, no âmbito de um amplo projeto de pesquisa que vimos desenvolvendo, para designar manifestações imagéticas e diegéticas que têm lugar na produção cinematográfica e audiovisual e dão a ver certas, digamos, ‘enfermidades’ em curso na sociedade em que tais produções se alojam: muitas vezes, problemas crônicos, como desigualdades sociais sistêmicas, crises econômicas perpetuadas, racismo, misoginia, LGBTQIA+fobia, aporofobia, corrupção endêmica, repressões generalizadas, etc. Nessa perspectiva, estratégias estéticas, escolhas temáticas e recursos narrativos, colocados em tela

---

<sup>3</sup> A questão do *sintoma* é abordada e discutida em diversos estudos freudianos, tais como, entre outros, FREUD 2010, 1980-a, 1980-b, 1980-c.

articulam-se, interagem e acabam funcionando como uma espécie de febre, uma manifestação do organismo social que se encontra, no todo ou parte, sob ameaça, adoecido ou mesmo deletério. No estado febril o aumento da temperatura se dá como uma reação natural das defesas do corpo. Logo, a expressão artística poderá constituir-se em um sintoma, como a febre, que reage em resposta a alguma instabilidade do corpo social, alertando que algo não está bem. Ou seja, a febre, sabe-se, não é uma doença, mas uma reação: assim como determinadas produções artísticas que, operando reativamente de maneira explícita ou implícita, estabelecem-se como campo do sintoma e dão a ver, desvelam – criticamente – contextos políticos, sociais e econômicos que afetam e desestabilizam as dinâmicas sociais.

Tratar produções cinematográficas e televisivas como “campo do sintoma” implica ir além de observar imagens, temáticas e narrativas como rastros, pistas ou sinais de contextos sociais representados na tela. Isso porque os sinais seriam manifestações *percebidas*, enquanto os sintomas estabelecem-se como *experiências vividas*. O paciente vivencia (e tenta relatar) os sintomas; o médico percebe (e tenta interpretar) os sinais. O viés do campo do sintoma atrela-se à questão da – com o perdão da tautologia – experiência *experimentada*.

Ao olhar para a produção artística como campo do sintoma, o investigador necessariamente irá considerar a sociedade em que tal objeto se insere: há que lidar com o contexto sociopolítico, econômico e cultural ao qual a obra pertence para que possa *reconhecer sintomas* e não apenas *apontar sinais* e *identificar indícios* – o que resultaria não em análise e crítica, mas sim em meras descrições. O sintoma, enquanto reação, amplia a discussão na medida em que mobiliza um fluxo de causa e efeito.

Ao tratarmos da inserção social e consequentes mobilizações analítico-críticas partimos de um pensamento descolonial<sup>4</sup>, considerando que o pesquisador seja detentor de um senso de autenticidade cultural, política, econômica e ideológica – desprovida de cacoetes xenofóbicos, obviamente – que lhe faculte priorizar o olhar para as produções nacionais e desviar-se de obras instituídas como hegemônicas, tais como os famosos *blockbusters*<sup>5</sup> americanos e os clássicos europeus. É importante, ainda, considerar que ao falar do objeto

<sup>4</sup> Optamos aqui por utilizar o termo em português (“descolonial”), em lugar de empregarmos o termo em inglês (*decolonial*).

<sup>5</sup> Com origem militar para designar bombas atômicas, *block* (quarteirão, quadra componente de uma rua) + *buster* (destruidor), os filmes hoje assim designados “arrasaram quarteirões” – com alto poder econômico, as produções alcançam cinemas do mundo inteiro determinando tendências e comportamentos pelo mundo.

analítico em pauta, o pesquisador tenha a consciência de que, inevitavelmente, estará falando também de si em termos de pertencimento, uma vez que direcionar o foco para o campo do sintoma é propulsionar a reflexão em termos de desconstrução, subversão, transformação e ação política. Torna-se incompatível, nesta perspectiva, a dedicação a obras produzidas pelo imperialismo cultural na medida em que tais produções, tendencialmente, falarão para o outro em um sentido “catequizador”, digamos, em certa extensão impondo – travestidamente que seja – posturas cristalizadas de dominação e exploração, posicionamentos ideológicos conservadores, filosofias e visões de mundo hierarquizadas, tradicionalistas.

Enquanto pesquisadoras brasileiras, percebemos a telenovela como campo do sintoma, constituindo-se em *corpus* fértil de investigação. A pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes entende a teledramaturgia brasileira como uma “forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano” (2003, p. 30). Esse panorama começa a delinear-se quando narrativas pautadas na realidade brasileira viriam, como sublinha a pesquisadora Laura Mattos, “substituir os roteiros melodramáticos estrangeiros, muitos deles histórias de príncipes e princesas, de capa e espada”; em especial, na década de 1970, “emissoras, militares e comunistas buscavam criar uma identidade brasileira, ainda que ela pudesse ser bem diferente na concepção de cada um deles” (2019, p. 13-14). Mattos observa ainda que Dias Gomes, baiano membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), dramaturgo e novelista, esteve no epicentro dessa convergência conflitante e a emblemática *Roque Santeiro*, telenovela de sua autoria, viria a se tornar um mito diante do fogo cruzado entre os vértices desse triângulo – emissora, militares e comunistas.

Por sua vez, Gilberto Braga, nascido no Rio de Janeiro, autor de telenovelas e minisséries, destacou *Anos dourados*, *Vale tudo* e *Anos rebeldes* como uma trilogia “sobre a história recente do Brasil” (2010, p. 23), definindo *Anos rebeldes*<sup>6</sup> como “uma boa contribuição à dramaturgia e à memória do país” (2010, p. 11).

---

<sup>6</sup> Minissérie brasileira produzida e exibida *Rede Globo de Televisão*, transmitida de 14 de julho a 14 de agosto de 1992, em 20 capítulos. Escrita por Gilberto Braga e Sérgio Marques (colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro); direção Dennis Carvalho (também diretor geral), Ivan Zettel e Silvio Tendler. Obra livremente inspirada nos livros *1968 – O ano que não terminou* (Zuenir Ventura) e *Os Carbonários* (Alfredo Sirkis).

Na série, a rivalidade entre alguns grupos de estudantes e o governo militar ficou mais clara. Clareou-se também um paralelo entre o que era exibido na TV e o que acontecia no Brasil, em 1992. Apesar de a minissérie ter seu aspecto ficcional muito bem trabalhado, a realidade oferecia fatos tão ou mais emocionantes quanto os da TV, fatos que culminaram no impeachment do então presidente Fernando Collor. (2010, p 30)

Nosso recorte concentra-se na produção da teledramaturgia que teve lugar na *Rede Globo de Televisão* no período de abertura política no Brasil. Objetivamos demonstrar como a ficção audiovisual se estabelece como campo do sintoma, tendo como *corpus* a telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, *Roque Santeiro*, obra que dá a ver um país marcado pelo “tripé de sustentação do poder: vigilância, repressão policial e censura” (Mattos, 2019, p. 15). Para tal estudo utilizaremos, entre outras, especialmente uma fonte de pesquisa, *Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura*, da jornalista e pesquisadora Laura Mattos<sup>7</sup>, além da própria obra transmitida pela emissora nos anos de 1985 (época em que os militares deixaram o comando) e hoje disponível para acesso na plataforma de *streaming Globoplay*. Consideramos que a mencionada produção serve como mobilizadora para pensarmos a teledramaturgia como uma reação aos contextos políticos do país (HAMBURGER, 2000, 2005 e 2011; MARQUES, 2015; PORTO, 1994; WEBER, SOUZA, 2009)<sup>8</sup> causando efeitos catárticos na sociedade em que está inserida.

### Teledramaturgia brasileira: sintomas de uma democracia em crise

A televisão surgiu no Brasil em 1950 com programação inaugural da *Rede Tupi*, primeira emissora de televisão brasileira, logo consolidando alcance em território nacional e conquistando o mercado publicitário. Mattos (2019) observa que o crescimento da televisão foi impulsionado pela ditadura militar com incentivos fiscais e investimentos de infraestrutura para a transmissão de sinais, pois como um recurso de dominação, interessava aos militares

<sup>7</sup> Aqui interessa mencionar o referencial teórico que Esther Hamburger (2005; 2007; 2011) utiliza ao tratar da telenovela em pauta, enfatizando a maneira como o imaginário político é desafiado a partir da paródia, da intertextualidade e do humor presentes na ficção televisiva. Cumpre ver também Michelle & Armand Mattelard (1989), quando os autores discutem como a telenovela *Roque Santeiro* sai de um espaço predominantemente doméstico para pensar o espaço público da praça.

<sup>8</sup> No âmbito das tramas de telenovelas brasileiras as relações entre ficção e política se constituem, no entendimento dos autores mencionados, tanto pelas estratégias narrativas quanto pelo fomento ao debate em redes de esferas públicas configuradas por meio do engajamento em conversações.

unificar a nação: “Exatamente por isso, a televisão tornou-se essencial na disputa ideológica, atraindo a esquerda, que antes a considerava um meio de ‘alienação’, de afastar os telespectadores dos problemas reais” (Mattos, 2019, p. 13).

Criada em 1965, com a primeira transmissão realizada em 26 de abril, a *Rede Globo de Televisão* tem uma história constituída desde o início pelo contraditório entre relações conciliadoras com o regime ditatorial, estratégias mercadológicas e criadores vindos do cinema e do teatro ligados a ideais de esquerda – Dias Gomes, por exemplo, viria “reforçar o projeto de uma nova teledramaturgia, que já contava com sua primeira esposa, a romancista Janete Clair” (Mattos, 2019, p. 13).

Lopes considera a telenovela como um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, capaz “de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino”, combinando convenções formais do documentário e do melodrama televisivo e alicerçando “o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional do que no telejornal” (2003, p. 25), possibilitando até mesmo a interpretação alusiva de personagens da ficção em relação a figuras públicas não-ficcionais. A pesquisadora cita a telenovela *Vale tudo* (1988) como exemplo histórico associado

à eleição de Fernando Collor de Melo, que calçou a sua imagem eleitoral como ‘o caçador de marajás’, isto é, de banimento da corrupção econômica e política do país, bem como a influência da minissérie *Anos rebeldes* (1992) no processo de *impeachment* desse mesmo presidente, três anos depois. (2003, p. 20)

Vejamos que na época de lançamento da telenovela de Lauro César Muniz, *O Salvador da Pátria* (1989), muitos apontaram que a trama do protagonista Sassá Mutema (Lima Duarte) estaria referenciando a trajetória de Luiz Inácio Lula da Silva, então candidato pelo Partido dos Trabalhadores (PT) a presidente do Brasil. A personagem é apresentada como um homem humilde, analfabeto e ingênuo, envolvido em um esquema de pessoas poderosas da cidade e acusado de cometer assassinato – até que é eleito prefeito do município de Tangará. Exibida no ano das primeiras eleições diretas para a presidência do país após a ditadura militar (1964-1985), Muniz ressalta que o título da produção fazia referência a este evento: “Trata-se de uma parábola sobre a liderança. Quero falar de um Brasil forte, num ano decisivo para a nossa história, quando vai surgir um presidente eleito pelo povo. Como é um ano de esperança, quero falar de um país que acredita na luz no fim do túnel” (Xavier, 2019). Não obstante o fim

do regime ditatorial e o advento das primeiras eleições diretas, segundo reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* o autor revelou em evento acadêmico que no ano de 2002 na Universidade de São Paulo (USP) reinaugurava o Núcleo de Pesquisa de Telenovela, ter a narrativa de *O Salvador da Pátria* sofrido alterações no enredo:

Em 1989, já não havia mais a censura formal, mas houve uma interferência direta de Brasília na cúpula da Globo. Era o primeiro ano de eleições diretas, Lula contra Collor, e acharam que o Sassá Mutema fazia apologia à esquerda. Assim, acabou vindo uma pressão na emissora para que a trama fosse mudada. Cheguei a ouvir, nos bastidores, 'o autor dessa novela vai eleger o presidente do Brasil. Tive de abandonar o aspecto político da história e focalizar apenas o policial [na acusação de assassinato. (Mattos, 2002)

Muniz revela que o próprio PT associou a personagem ao candidato do partido com certa crítica: "Lembro que a [Luiza] Erundina [hoje deputada federal do PSOL, na época, prefeita de São Paulo pelo PT] reclamava. Achava que estávamos satirizando o Lula, porque o Sassá era ingênuo e chegou a fazer muitas concessões aos poderosos" (Mattos, 2002).

Esses eventos telenovelísticos associados a figuras públicas e a pautas políticas, sociais e culturais, evidenciam que a telenovela estabelece, em certa extensão, uma *agenda setting* (Lopes, 2003), recorrentemente incorporando temas do âmbito público em narrativas teoricamente voltadas ao universo privado. É nessa perspectiva que Lopes define a telenovela como uma forma de narrativa sobre a nação produzindo e reproduzindo “imagens que os brasileiros fazem de si mesmos e através das quais, se reconhecem” (2003, p. 32). Neste sentido Maria de Lourdes Motter observa que “a telenovela demarca no horizonte social de sua época, ou de seu momento, os temas que pontuam as preocupações e os valores dominantes naquele período” (2000, p. 80). Pode-se afirmar que a telenovela

cumpra na ficção o papel que o jornal desempenha com relação ao factual. Enquanto ele trabalha com os aspectos pontuais do cotidiano em andamento, ela fala sobre hábitos, costumes, preocupações que perpassam a vida cotidiana de um momento que ela seleciona e fixa como ambiente sociocultural para estruturar uma história. Ela mesma tecida de acontecimentos em sintonia com a realidade social, seus problemas, refletidos nos conflitos vividos no âmbito do privado, do individual das personagens. (2000, p. 79-80)

Não carente de sentido, quando *Roque Santeiro* foi censurada em 1975, a notícia se deu pela presença de Cid Moreira em tela, que após apresentar o Jornal Nacional voltara ao



ar em seguida à abertura daquela que seria a então nova telenovela “das oito” da noite. Mattos (2019, p. 09) relata que durante cerca de dois minutos, Moreira procedeu à leitura de “um editorial que pela primeira vez escancarava uma divergência entre a maior emissora de televisão do país e a ditadura militar”. O dono da *Rede Globo*, Roberto Marinho, junto ao diretor de jornalismo da emissora (Armando Nogueira) havia escrito o texto na véspera de 27 de agosto de 1975, depois de receber, a contragosto, a notificação de que a telenovela de Dias Gomes seria impedida pelo governo de estrear. Os 36 capítulos gravados e editados tiveram de ser engavetados: “Nunca uma telenovela havia sido proibida dessa forma abrupta, com o telespectador sentado no sofá à espera de seu programa favorito” (Mattos, 2019, 09).

Essa não seria a primeira vez que o trabalho de Dias Gomes sofreria censura: dez anos antes sua peça *O berço do herói*, que inspirara o texto da telenovela, havia sido proibida em 22 de julho de 1965, data marcada para sua estreia. Gomes só viria a dividir sua obra com o público no ano em que os militares deixaram o comando do país:

Foi quando a Globo decidiu produzir uma nova versão de *Roque Santeiro* para aproveitar o clima festivo do fim da ditadura. A novela que se tornara um símbolo da censura foi então ao ar para marcar a volta da liberdade de expressão, conquistando a maior audiência da história da televisão brasileira. (...) Nesse terceiro ato, a história de Dias Gomes enfrentaria seguidos cortes da máquina repressiva montada ao longo dos 21 anos do regime militar, que não se desmontaria tão cedo na redemocratização. (Mattos, 2019, p. 10)

Para Mattos (2019, p. 10), “Roque Santeiro era um mito. O novo Brasil também”. A máquina repressiva não fora completamente desmantelada com o fim dos anos ditatoriais, dispositivo em curso pelo menos desde Getúlio Vargas com a instauração do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, o qual apesar de oficialmente extinto mantivera-se sempre à espreita, devidamente alojado nos porões.

Após a Constituição de 1988, a população brasileira escolheria o novo presidente da República por meio do voto direto. Collor seria eleito em 1989 e logo o povo que havia clamado por *Diretas Já* retornaria às ruas, agora pelo *impeachment* do presidente. Eleições diretas, o povo na rua, aparentemente um Estado democrático, Gilberto Braga – com o *story-line* de *Anos rebeldes* na cabeça e temendo ver sua obra censurada – consultou o então superintendente de Programação e Produção da *Rede Globo*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (conhecido como Boni), sobre a possibilidade de abordar o tema da ditadura. Braga



credita a resposta positiva ao fato de não ser visto na emissora como alguém politizado: “Não acredito que ele desse sinal verde, por exemplo, para Dias Gomes fazer uma minissérie sobre essa época. Creio que com Dias ele teria medo. Comigo, ele deve ter pensado que a possibilidade de haver problemas seria menor” (Braga, 2010, p. 24).

O trabalho com *Anos rebeldes* iniciou nos anos 90, teve uma pausa devido a outros projetos dos profissionais envolvidos, e retornou em 92 quando a minissérie teve sua estreia. Eram recentes os cortes sofridos em 1988 pela minissérie *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, que após pressões de patrocinadores foram impostos por Roberto Marinho pelo fato de o enredo inserir questões que envolviam a Reforma Agrária e a Igreja. O clima de censura estava no ar, de modo que enquanto escrevia *Anos rebeldes* Gilberto Braga temia que o mesmo acontecesse com sua obra. Seu receio não teria sido infundado, já que o jornalista Cláudio Mello e Souza foi encarregado por Roberto Marinho de ler algumas partes do roteiro e chegou a escrever um parecer apontando que do décimo ao décimo quarto capítulo os autores estavam carregando nas tintas políticas. Inevitável os capítulos não tomarem esses rumos, já que a partir do final do oitavo capítulo, a história adentrava dezembro de 1968, quando foi decretado o AI-5: “Era natural que a série ficasse mais pesada; precisávamos acompanhar a realidade. Até então, as coisas não eram tão sinistras. Cláudio deu um sinal amarelo e Boni conversou comigo. Pediu que reescrevêssemos” (Braga, 2010, p. 29). Braga relatou ter reescrito algumas partes, mas divulgando que havia alterado mais capítulos do que efetivamente teria feito: “Ainda que estivesse escrito ‘novo’ na borda da sequência de capítulos que iam do dez ao 15, não reescrevemos tudo isso. Devemos ter reescrito algo como dois capítulos e dito que reescrevemos cinco. É preciso saber lidar com o poder” (Braga, 2010, p. 29).

O poder citado pelo autor era mais uma vez instituído pela vigilância e pela censura. Essa censura interna da emissora havia se consolidado desde a ditadura, quando para evitar problemas com o regime “as próprias emissoras determinavam vetos internamente, chegando a contratar ex-funcionários da Censura” (Mattos, 2019, p. 18). Dias Gomes chegou a escrever em carta para Boni: “Quando passo pelos porteiros, já temo que um deles me chame de lado e diga: ‘Olhe, vi no *videotape* aquele episódio. Acho que você deve mudar aquela cena, aquilo não passa...’” (Mattos, 2019, p. 18).

Havia se instalado um clima de terrorismo, mas também estratégias de resistência a repressão. Assim como Gilberto Braga buscou uma forma de subverter a censura imposta a *Anos rebeldes*, a transgressão permeava desde os anos de chumbo o processo criativo dos autores que utilizavam da tática do “boi de piranha”, preparando “os capítulos mais longos, já prevendo a porcentagem que seria cortada em Brasília”, e carregando “nas tintas em determinados trechos no intuito de atrair para eles a caneta dos censores e obter a liberação do restante (...)” (Mattos, 2019, p. 18).

Ao trazermos para o presente estudo a telenovela *Roque Santeiro* centramos nosso olhar aos vasos comunicantes que possibilitam intersecções entre os arranjos ficcionais e os acontecimentos da política brasileira, mirada que nos mobiliza a questionamentos a respeito de como as obras funcionam enquanto campo do sintoma ao passo em são impactadas pelos efeitos das políticas públicas e vice-versa. Há um movimento de causa e efeito, sendo a causa o contexto político, econômico, social e o efeito a ação catártica que a obra provoca – ou tem potencial de suscitar – no cotidiano do espectador.

Ao trazermos a ideia de um *sintoma catártico*, lembramos que S. Campbell (2001, p. 233), ao atentar às controvérsias inerentes ao significado do termo *catarse*, observa que qualquer interpretação a respeito é especulativa e suspeita. Nosso intuito, aqui, não é problematizar o emprego do termo, menos ainda simplificá-lo conceitualmente. Sabe-se, a partir de Aristóteles em *A Poética* (1990), que a narrativa trágica atrela-se à noção de catarse e resulta em purgação, ligando-se à questão da formação do cidadão – não diretamente conectada a fatores morais, mas sim na direção de um aprendizado do ‘agir’ – dissociado do par dicotômico ‘certo/errado’, e sim em uma disposição de experienciar a vida. Ao pensarmos em obras teleficcionais que se constituem como “campo do sintoma”, foco deste artigo, adentramos esse universo tomando a catarse como *propulsora* de sensações de purgação naqueles que se sentem oprimidos, viabilizando uma, digamos, *catarse extra-diegética*. Um sintoma que surge de uma reação que é tanto *a própria* criação artística quanto *própria à* criação artística: consequentemente, contendo elementos de caráter revelador (ou mesmo *desvelador*, talvez, no sentido de retirar o véu de algo perturbador?), com potencial de evocar e provocar efeitos na sociedade.

Sabendo que a não-elaboração dos traumas produz o recalque como um sintoma patológico, impedindo que se siga em frente (Freud, 2010), observamos como a obra *Roque*

*Santeiro* ao bordar rastros de realidades na produção ficcional, não apenas constrói efeitos *de* realidade como tende a provocar efeitos *na* realidade, dando a ver mazelas sociais e instigando efeitos catárticos no público. O recalque histórico, quando ocorre, faz com que a sociedade permaneça rimando a história – sem reparação, numa espécie de conciliação amnésica, persiste um passado que nunca passa. A produção cinematográfica e audiovisual – como campo do sintoma – permite iniciar um processo de cura, provocando ou reforçando no espectador a consciência de sua condição e estimulando um “agir com...” na perspectiva em que Jacques Fontanille apresenta uma categoria genérica do ser/estar junto, agir com ou agir contra que poderá originar experiências interacionais, possibilitando um mergulho na “relação entre o que se passa nas formas de vida e o que já foi compreendido e estabelecido nas práticas” (Fontanille, 2014, p. 68).

Assim, ao identificar o sintoma, o espectador não será meramente testemunha, um observador distante que, em lugar de estabelecer compartilhamentos experienciais, impõe julgamentos. Tal espectador, assim como o analista dos fenômenos artísticos/comunicacionais, estará interessado nas formas afetivas, na própria maneira que a experiência permite fazer sentido na realização de um devir: “não o devir social ou político tomado ao pé da letra, cuja análise pertence a outras disciplinas, mas pelo menos o devir dos regimes de sentido que fazem significar as transformações sociais ou políticas em questão” (Landowski, 2001, p. 21). A obra enquanto campo do sintoma poderá funcionar como uma ação política, conforme observaremos a partir do exame do produto audiovisual *Roque Santeiro*, que tematiza a questão do *mito*.

### ***Roque Santeiro: o sintoma do mito***

Em janeiro de 1985, Tancredo Neves, líder da Frente Liberal, era eleito presidente do país por meio do voto indireto do Congresso, vencendo Paulo Maluf ao formar a chapa Aliança Democrática, marcando o encerramento de vinte anos de ditadura militar e prometendo acabar com a censura. Hospitalizado às vésperas da posse, surpreendido por uma emergência de saúde, o futuro presidente vem a falecer e é substituído pelo vice José Sarney – que havia presidido o Arena (Aliança Renovadora Nacional) e o PDS (Partido Democrático Social), instâncias que haviam apoiado os militares no governo.

Na *Globo* a nova novela “das oito” precisava ser definida e a cúpula da emissora viria a decidir o lançamento por ocasião de um almoço em que Otto Lara Resende, assessor de Roberto Marinho, propõe aproveitar o momento de suposta abertura política para resgatar uma novela censurada. Daniel Filho lembrou de *Roque Santeiro* e teve a aderência de Boni e Armando Nogueira.

(...) A censura estava acabada, pensava-se. E nada melhor do que levar ao ar uma novela censurada para comemorar – e comprovar – o fim da censura. De quebra, dava pontapé inicial na tentativa de reconstruir sua imagem institucional, dissociando-a da ditadura, o que depois teria continuidade na teledramaturgia com minisséries como *Anos dourados* (1986) e *Anos rebeldes* (1992). (Mattos, 2019, p. 245)

Dias Gomes, que estava no comando da *Casa de Criação Janete Clair*, fundada em homenagem à esposa falecida e incorporada à emissora com a finalidade de treinar roteiristas junto ao desafio de propor uma renovação criativa para novo momento do país, não quis assumir o trabalho sozinho e dividiu a autoria com o então novato Aguinaldo Silva – com quem viria a ter desentendimentos em torno dos rumos da trama e da presença excessiva de Aguinaldo na imprensa (dando inclusive *spoilers* sobre o desfecho do folhetim). Dois meses antes do término da telenovela, a Globo viu-se obrigada a intervir nos conflitos, comunicando a Silva que a finalização seria escrita por Dias e fazendo com que o autor iniciante se afastasse do trabalho a partir do capítulo 162, antes mesmo do que havia sido combinado. Mattos (2019, p. 245) conta que, para a regravação, Dias Gomes indicou a necessidade de rever a construção das personagens, tornando-as mais nervosas e excitadas, além de transportar a história para a contemporaneidade, diferente da versão censurada de 1975 (a qual estaria situada em 1960). Já o final foi alterado, com Roque sobrevivendo e deixando a cidade seguir acreditando no mito do falso herói.

Na fictícia cidade de Asa Branca, uma pequena indústria surge sustentada pelo suposto sacrifício de Roque Santeiro, coroinha e artesão que ganhava a vida esculpindo imagens de santos, transformado em mártir ao ter supostamente perecido tentando defender a população de um ataque do bandido Navalhada e seus capangas. Imagens, uma estátua na praça, medalhas alusivas ao tema, romarias, turismo local e a produção de um filme surgem do culto ao herói. Amparada no prestígio de ter sido casada com Roque, sua viúva – de nome Porcina

– torna-se personagem influente na comunidade. O que se descobre, posteriormente, é que tudo não passa de um mito: Santeiro, ao contrário de ter defendido a cidade, desaparecera por ocasião do ataque e fora dado como morto; apossando-se do dinheiro que o poderoso Sinhozinho Malta teria dado para que ele negociasse com os bandidos, fugira levando consigo o ostensório da igreja, pela qual todos acreditavam que ele teria dado a própria vida em prol de sua preservação. Quando Roque retorna à Asa Branca, surpreende-se ao saber que tinha uma viúva que era sem nunca ter sido, a quem nem mesmo conhecia: a história toda havia sido forjada por Malta, para que pudesse manter a amante instalada na cidade sem provocar grandes escândalos. A partir de então, o pseudo-herói “ressuscitado” torna-se uma ameaça para a cidade e para os poderosos da região: o mito não poderia ser desconstruído, pois significaria a falência de toda uma engrenagem de poder e controle.

Assim como a trajetória da personagem Roque Santeiro era uma construção no imaginário coletivo, sendo que sua ruína significaria a ruína de uma cidade, a exibição da telenovela como símbolo do fim da censura acabara por confluir mitos presentes no intra e no extra-tela: enquanto Sinhozinho Malta e seus aliados tentavam esconder a sobrevivência de Roque, a *Rede Globo* não polemizava publicamente os cortes que *Roque Santeiro* sofria pelo governo para não acabar com a festa da democracia. Raras menções surgiram, na imprensa da época, sobre a ação da censura na telenovela. Tal qual Roque, a censura revelava-se viva. A trama telenovelistica, que se propunha ao deboche da criação de heróis-mitos – enquanto campo do sintoma no ano de 1985, como espelho do contexto político em que se inseria – viria a enfrentar o reflexo do mito da liberdade de expressão.

A manutenção de um mito torna-se sintoma importante de uma necessidade que transcende um sentido, mas busca uma experiência. Na concepção de Joseph Campbell (1990), trata-se de um conjunto de pistas que nos ajudam a procurar a vivência dentro de nós. Naquele momento de exibição da telenovela, mais do que identificar um sentido político para o fim da censura, era necessário experienciar um sentimento de tempos de abertura. Se a censura era ainda legitimada pelo Estado, a criação do mito da liberdade de expressão permitia que tal liberdade fosse conhecida e experimentada interiormente. Se Roque estaria vivo não importava para a cidade, pois a crença em seus milagres era o que possibilitava e determinava a experiência, mesmo que sem nenhum sentido. Acreditar no mito da democracia não era mais uma luta contrária ao regime ditatorial, mas um voltar-se para dentro, nos termos de

Campbell (1990), permitindo captar a mensagem dos símbolos, a crença e a experiência de uma vida democrática, mesmo que essa não seja mais do que um mito.

Asa Branca tornara-se refém de um símbolo, assim como a telenovela estreante figurava como símbolo da nova república. Os telespectadores estavam animados, os índices de audiência eram incríveis. Mattos (2019, p. 263) destaca os índices de Ibope divulgados na revista *IstoÉ* em 14 de agosto de 1985 com recorte em Salvador chegando a quase 100% dos televisores sintonizados na telenovela, seguindo-se de Rio de Janeiro com 97,8% e de São Paulo com 92,4%. Até o historiador marxista Nelson Werneck Sodré<sup>9</sup> – crítico à televisão apontando-a como um dispositivo de produzir imbecilização em massa – se rendera à teledramaturgia reunindo-se com a família para assistir a *Roque Santeiro*. A telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva havia se tornado uma grande celebração democrática, conforme a matéria da *IstoÉ* destacada por Mattos (2019, p. 264): “Espelho do Brasil, a Rede Globo parece nunca ter refletido tão nitidamente as várias nuances do caráter nacional”.

Enquanto Asa Branca cultuava Roque Santeiro, o Brasil exaltava a telenovela como o símbolo de um país novo, em que a “temática do mito e dos falsos heróis seguia mais do que atual” (Mattos, 2019, p. 257). Ao passo em que era criada a Comissão dos Perseguidos da Censura, a “famosa” Solange Tesourinha deixava a chefia da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), substituída por Coriolano de Loyola Cabral Fagundes – nomeado para desmontar a estrutura da censura. Tal qual Roque Santeiro que nunca foi Santo, Viúva Porcina que nunca foi viúva, e a telenovela símbolo da liberdade de expressão que nunca foi livre. Os cortes começam a ser impostos a partir do 12º capítulo: alguns dos recursos interpostos pela emissora eram aceitos enquanto outros eram sumariamente contestados e as proibições mantidas. A *Rede Globo* chegou a receber ofício solicitando esclarecimentos a respeito de situações ligadas à personagem do vaqueiro João Ligeiro: “O que a Censura evitava perguntar com todas as letras era: ‘João Ligeiro é gay?’” (Mattos, 2019, p. 258).

Mattos (2019, p. 259) observa que a censura se divide em três períodos em que se troca a roupagem, mas a estrutura se mantém inabalada. O primeiro período seria concernente aos anos de 1964 a 1968, quando a peça *O berço do herói* era impedida de ir aos

---

<sup>9</sup> Por meio de aparelho telefônico que fora grampeado pelos militares, Dias Gomes conversara com Nelson Werneck Sodré sobre *Roque Santeiro*, que estaria prestes a ser lançada em 1975; na ocasião, revelou tratar-se de uma adaptação da obra censurada *O berço do herói*, assim possibilitando que o governo ditatorial descobrisse que ele estaria cometendo “uma safadeza” para driblar censura.

palcos e objetiva-se sabotar as conexões entre “a produção cultural de esquerda e as classes populares”; o segundo período, com a vigência do AI-5, acontece entre os anos de 1969 e 1978 em que o veto em relação a primeira versão de *Roque Santeiro* (*A fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*) acontece na tentativa de evitar a mobilização da classe média contra o governo; o terceiro momento, iniciado em 1979 e estendendo-se aos anos que celebravam o fim da ditadura no Brasil a partir de 1985, dá-se sem que o fim da censura efetivamente ocorra e a repressão se volta em direção a pautas morais, impondo limites ao processo de redemocratização. Logo, teríamos *A fabulosa estória da Nova República e de sua liberdade de expressão, a que era sem nunca ter sido*.

Mattos (2019, p. 266) destaca que no período de um ano, das 53 capas da revista *Veja*, uma apenas (dentre as quatro dedicadas à cultura) foi direcionada à temática televisiva, estampando *Roque Santeiro*. A matéria, com sete páginas, destacava como era feita a telenovela com a então maior audiência da história e trazia a opinião de José Wilker, o intérprete de Roque Santeiro, declarando que o Brasil ria de si mesmo ao rir de Asa Branca. A autora menciona a associação de personagens a figuras públicas salientando a decoração da sala do prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura), em que figuravam um quadro de Dom Pedro I e um porta-livros – tal qual havia no gabinete de José Sarney; menciona também a cena em que pessoas rezam em frente a *Santa Casa* pela cura de Beato Salu, alusiva ao momento em que Neves permaneceu internado em São Paulo no *Instituto do Coração*.

(...) *Roque Santeiro* foi exaltado como um espelho do país, refletindo figuras centrais daquele tempo e a decepção com a sobrevivência de velhas práticas, ofuscadas pelo mito da Nova República. Se Porcina era a viúva sem nunca ter sido, Sarney era o presidente sem nunca ter sido. Se Roque, morto, tornou-se mito, assim se passara com Tancredo Neves. Diante de tantas comparações, Dias Gomes brincou em uma entrevista: “A minha sorte é que escrevi essa novela há dez anos, porque senão iam dizer que eu estava sacaneando o Tancredo...”. (Mattos, 2019, p. 266-267)

A autora observa que na década de 1980 a telenovela é legitimada “diante da sociedade pela abordagem de temas políticos e da crítica social” (2019, p. 267). Naquela época isso foi constatado pelos resultados de uma pesquisa encomendada pela emissora mostrando que não assistir novela parecia ser um indício de alienação cultural. Intelectuais que por muito tempo criticaram o caráter alienante da televisão como Nelson Werneck Sodré neste



momento afirmava que “A televisão brasileira sempre foi alienante. Essa novela repõe a realidade dentro da televisão” (Mattos, 2019, p. 264).

Quando Dias Gomes expressa alívio em ter escrito a obra antes que pudesse ser associada a Tancredo, ao pensarmos a telenovela como campo do sintoma, o que nos importa não é comparar fatos e comprovar associações de forma intencional, mas os *efeitos de sentido* que a obra produz, que se ressignificam e inclusive são atualizados quando reprisada<sup>10</sup>. Se assistimos a *Roque Santeiro* hoje, em 2024, certamente faremos associações com nossos dias atuais ultrapassando o momento em que a peça teatral *O berço do herói* fora censurada em 1965; quando a primeira versão da telenovela foi impedida de ir ao ar em 1975; ou quando sua exibição em 1985 celebrou o [dito] fim da ditadura. Toda a trajetória da telenovela contribui para os efeitos de sentido, mas de imediato a narrativa tenderá a afetar o cotidiano do telespectador e o tempo não somente de produção, mas também de exibição. A obra é viva e, sintomaticamente, afeta suas plateias, ou seja: o telespectador experiencia a obra a partir de um repertório – que poderia ser comparado ao sistema imunológico do corpo, que permite reconhecer a doença para que seja medicado – e a partir da reflexão crítica tem a possibilidade de reconhecer e combater, no caso da sociedade, as crises e as mazelas e as injustiças e que tais.

Ao passo em que a telenovela repõe a realidade na televisão funcionando como a memória de uma nação, ela também é reposta no espaço físico e social impactando percepções, formas de reconhecer e questionar contextos políticos, sociais, econômicos, culturais. *Roque Santeiro* além de símbolo da nova república é também um excelente exemplo de campo do sintoma, criando vasos comunicantes, ressignificando narrativas que perpassam tempos históricos do país. Era atual em 1965, continuava relevante em 1975, tornou-se um sucesso em 1985 e ainda hoje – disponível na plataforma de *streaming Globoplay* – constrói efeitos de sentido em um telespectador ‘nostálgico’, mas, que segue adiante em um país que, em certa medida, parece ser sem nunca ter sido. Afinal, o mito deve “parecer ser” ao manifestar indícios, pistas e sintomas que se convertem em símbolos mobilizadores de experiências sensíveis.

---

<sup>10</sup> *Roque Santeiro* voltou ao ar no canal Viva, no dia 04 de novembro de 2024, Além da outra reprise no Viva, entre 2011 e 2012, a telenovela já foi reprisada em 1991, na Sessão Aventura (que, embora fosse dedicada a filmes e seriados, já reprisou algumas novelas), e em 2000, no Vale a Pena Ver de Novo.

Neste sentido, quando Dias Gomes tira da versão teatral de *Roque Santeiro* o militar desertor Cabo Jorge para fazer dele Roque, um santeiro, tentando driblar a censura ele enriquece a obra: personificada em um homem comum, que poderia ser o vizinho que mora ao lado, a metáfora que conforma a personagem cresce, pois vai além de uma crítica ao regime militar: atualiza-se no cenário brasileiro inclusive durante períodos democráticos que, não obstante a sempre promessa de novos tempos, acabam por repetir aspectos históricos, assim denunciando situações em curso no país narrado por Dias Gomes.

Aguinaldo Silva declarou na época de exibição da telenovela que na realidade o Sinhozinho Malta sempre triunfa. A anistia aos militares seguiu nesse sentido, o mito da revolução de 65 instalou-se e perseverou no imaginário de alguns brasileiros enquanto os poderosos/sinhozinhos viviam seus finais felizes. Na disputa pelo amor de Porcina, veja-se, é Malta o escolhido pela pseudo-viúva para o “*happy end*”, enquanto Roque toma um avião e se retira para uma espécie de exílio. “Assim como Roque Santeiro deixara Asa Branca para que seu mito sobrevivesse, a censura sofrida em plena volta da democracia seria enterrada na memória para dar lugar ao mito da liberdade de expressão. (...)” (Mattos, 2019, p. 281).

Das convergências entre narrativa ficcional e contextos políticos, resultam impactos da censura na obra com reações ideológicas dos envolvidos em sua produção e nas escolhas estéticas adotadas. Na ficção de Asa Branca, como campo do sintoma, sintetiza-se a noção de que a “saga da censura não tem heróis perfeitos”, e de que “há uma luta entre o bem e o mal a ser decidida no último capítulo. Ainda que o Brasil insista em acreditar nesse mito.” (Mattos, 2019, p. 282). Carlos Lacerda, ao proibir *O berço do herói*, afirmara que se Nelson Rodrigues era pornográfico, Dias Gomes era pornográfico e subversivo; *Roque Santeiro* viria a atravessar os tempos sendo primeiramente símbolo da tirania opressiva da censura quando anunciado seu cancelamento por Cid Moreira, em televisão aberta; e, dez anos depois, símbolo de uma Nova República. A telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, cujo enredo intra-tela associa-se ao que então acontece na dita realidade extra-tela, evidencia os sintomas de uma sociedade adoentada por um mito contaminante, por mitologias que se reiteram. Fenômenos que, na experiência do assistir (do ato de assistir) à teleficção, atualizam-se e revelam-se ao telespectador, que reconhece esses sintomas como algo *já visto*, talvez mesmo *já vivido*. “Com *Roque Santeiro* a Nova República foi sem nunca ter sido” (Mattos, 2019, p. 281), ao passo em que a telenovela subverte o mito que simboliza e se consolida como ação política expondo

seja em tempos ditatoriais ou democráticos que heróis, ainda que existam, jamais são perfeitos; não obstante, construções como essas (de heróis incontestavelmente perfeitos) permeiam a história do país.

### Considerações finais

O texto apresentado integra um amplo projeto de pesquisa dedicado ao cinema e à teledramaturgia, amparado em estudos contemporâneos sobre imagens em movimento, comunicação audiovisual, telenovela. Ao olharmos para teledramaturgia brasileira como campo do sintoma, vislumbramos possibilidades de reflexão crítica a respeito de como as obras ficcionais permitem que a sociedade perceba-se dialogando consigo mesma, ampliando o caráter de entretenimento do produto audiovisual para uma ação política.

Objetivando aqui apresentar a manifestação do campo do sintoma na obra selecionada, o intuito não foi prescrever metodologias, mas sim discutir o reconhecimento de aspectos sintomáticos em determinada obra. Assim, deixamos implícito que a metodologia a ser empregada pelo pesquisador será definida em acordo com aquilo que o sintoma chamar à análise. Identificado o sintoma, como um médico que indica um tratamento ao paciente, o investigador escolherá um método para abordar o sintoma expresso pelo *corpus* e refletir, transcorrer a respeito do funcionamento de tal incidência na obra ficcional e seus possíveis efeitos de sentido.

Aspectos importantes que poderão ser consideramos no percurso metodológico são as estratégias estéticas e seus efeitos de sentido. A partir da sua composição estética, a obra de ficção apresenta-se não apenas em sua temática, mas também no campo do simbólico, como metáfora e metonímia da história brasileira em curso. O olhar interessado, perscrutador e atento a soluções formais e rumos diegéticos, nem sempre lançado à teleficção, permite observar a imagem que se apresenta em tela com a tessitura crítica de considerações a respeito de instâncias de ordem sociológica, topológica etc. definidoras e reafirmadoras de padrões pré-estabelecidos – os quais, uma vez convenientemente desvelados e “desmascarados”, podem ser subvertidos.

Outra abordagem a ser considerada seriam os dispositivos/eventos comunicacionais proliferados em circuitos comunicacionais (Braga; 2017) – matérias de revistas e jornais, programas televisivos, conteúdos na internet em perfis de redes sociais. Os processos

metodológicos partem da premissa que busca “analisar as crenças, os sentimentos e as atitudes que cada sociedade adota frente às suas linguagens” (Floch, 2001, p. 10), ou seja, permitindo identificar o campo do sintoma, conduzindo os resultados para uma dinâmica mobilizadora, considerando a teledramaturgia como uma reação aos contextos políticos do país, podendo concluir que as obras podem produzir efeitos catárticos no cotidiano de um público televisivo capaz de reconhecer e se apropriar da experiência estética em experiência vivida. Esse circuito de resposta social faz com que consideremos a telenovela como pertença e reação de um tempo histórico, documentando por meio do ficcional a memória de uma nação (Lopes, 2003).

Dias Gomes destacou a vantagem que a televisão teria em relação ao teatro, a comunicação com o grande público: alcança uma plateia muito maior, com potencial suficiente para atingir as mais diversas camadas sociais, situadas sejam nos grandes centros urbanos ou fora deles. A televisão impõe a necessidade de encontrar uma linguagem comum para um público amplo, constituído por milhões de pessoas. Esteticamente, em maior ou menor extensão e profundidade, de forma edulcorada ou nem tanto, a telenovela acaba apresentando um retrato da vida brasileira e se incorpora à cultura do país. Dias viria a considerar a televisão como o mais poderoso veículo de divulgação de cultura dita *de massa*.

Era uma postura em consonância com o Partido Comunista. No fim dos anos 1950, entrou em decadência a rígida política que exigia que todos os produtos culturais seguissem padrões do “realismo socialista”, com suas mensagens diretas e doutrinárias, o que dificultava a inserção das obras em espaços que não fossem dos próprios comunistas. Desde então, adotou-se o chamado “frentismo cultural”, do filósofo marxista húngaro Georg Lukács: a fim de penetrar nos grandes veículos de comunicação, e assim atingir a maior plateia possível, os comunistas deveriam, dentro de certo limite, ser flexíveis nas suas ideias. No Brasil, entre os anos 1960 e 1970, artistas e intelectuais ligados ao PCB foram fundamentais nessa estratégia, consagrando, em meio à classe média, um conteúdo esquerdista, sobretudo através da TV, do cinema e da música popular. (Mattos, 2019, p. 127-128)

A telenovela, em nosso entendimento, tal qual o cinema, é sim campo de sintomas que surgem em seu tempo, no espaço geográfico em que se insere, e se constitui como palco de ideias e ideais, não obstante as nem sempre contornáveis limitações do gênero. No caso em

análise, as imagens obscenas de *Roque Santeiro*, no sentido lacaniano (2003) do termo<sup>11</sup>, aludem a um Brasil retrógrado que se mantém sempre em cena. Enquanto campo do sintoma, o produto audiovisual em foco reveste-se, como um todo, de extenso e intenso potencial de questionamento do *status quo*; e de significativo e reiterado poder de comunicação, na medida em que revela espessura e amplitude para atingir públicos diversos, e isso não apenas por ter sido produzida e exibida pela maior – e mais controversa? – rede de televisão do país até o momento. De certa forma, se faz também ‘militante’ – considerando aquilo que, em sua época de produção e veiculação, à mencionada emissora interessava ‘parecer ser’.

## Referências

ARISTÓTELES. **A Poética**. Trad. e comentários Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.

BRAGA, Gilberto. **Anos rebeldes**: os bastidores da criação de uma minissérie. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

BRAGA, José Luiz. Parte I – “Matrizes interacionais”. BRAGA, JL et al. **Matrizes interacionais**: a comunicação constrói a sociedade. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do mito**. Com Bill Moyers. São Paulo: Editora Palas: Atenas, 1990.

CAMPBELL, J. S. Painless pleasure: catharsis in the Poetics. **Les Études Classiques**, 69, p. 225-236, 2001,

LANDOWSKI, Eric. “O olhar comprometido”. *Galáxia*, v. 2. São Paulo: 2001, p. 19-56.

FLOCH, Jean-Marie. “Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral”. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

FONTANILLE, Jacques. “Quando a vida ganha forma”. In: NASCIMENTO, Edna M. F. S; ABRIATA, Vera L. Rodella (Org.). **Formas de vida**: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014, p. 55- 85.

FREUD, Sigmund. “A transitoriedade”. In: **Obras completas. vol. 12**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

---

<sup>11</sup> A imagem obscena seria aquela que traz consigo um fragmento do “Real” como algo impossível de simbolizar, mas, que não cessa de retornar como confluência traumática.

FREUD, Sigmund. “Inibição, sintoma e angústia”. (J. Salomão, Trad.). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas** (Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago, 1980-a

FREUD, Sigmund. “Os caminhos da formação dos sintomas”. (J. Salomão, Trad.). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas** (Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago, 1980-b.

FREUD, Sigmund. (1980-c). “Recalcamento”. (J. Salomão, Trad.). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas** (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago, 1980-c.

HAMBURGER, Esther. Política e novela. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, pp.25-47.

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

HAMBURGER, Esther. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. **Revista Estudos Feministas**, v. 15, p. 153-175, 2007.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretação do Brasil**, Lua Nova, n. 82, 2011, p.61-86.

HAMBURGER, Esther. Novela, política e intimidade: a construção da realidade. In: **O Brasil Antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 148-170.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23**: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. “Homenagem a Margueritte Duras pelo arrebatamento de Lol V Stein”. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 198-206.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”. **Comunicação & Educação**. n. 26, São Paulo, p. 17–34, 2003.

MARQUES, Angela. Telenovela e Política: perspectivas e modos de abordagem. **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, p. 318-338, 2015.

MATTELARD, Michelle & Armand. **O carnaval das imagens**: a ficção na tv. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Laura. Autor diz que “Brasília interferiu em novela” da Globo. **Folha de S. Paulo**, 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1705200212.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

MATTOS, Laura. **Herói mutilado**: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. Alexa Cultural, 2003.

PORTO, Mauro. Idéias e fatos: telenovelas e imaginário político no Brasil. In: **Cultura Vozes**, n.6, nov/dez 1994, pp. 83-93.

XAVIER, Nilson. Há 30 anos, novela com Sassá Mutema foi acusada de ajudar campanha de Lula. **Blog do Nilson Xavier**, 2019. Disponível em:  
<<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/01/09/ha-30-anos-novela-com-sassa-mutema-foi-acusada-de-ajudar-campanha-de-lula/>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

WEBER, Maria Helena e SOUZA, Carmen Jacob de. Dramatizações da política na telenovela brasileira. In: GOMES, Itânia (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: Edufba, 2009, p.141-174.

Recebido em 03/01/2025

Aceito em 16/05/2025